



Facultad de
Filosofía y Letras
Universidad Zaragoza

**TRABAJO DE FIN DE GRADO:
GRADO EN HISTORIA**

Las Cantigas de Santa María,
Música e Historia

La recuperación de la música medieval

AUTOR: BRUNO LÓPEZ PERICH

DIRECTOR: Prof. Dr. GERMÁN NAVARRO
ESPINACH

Zaragoza, junio de 2022

...a la Música.

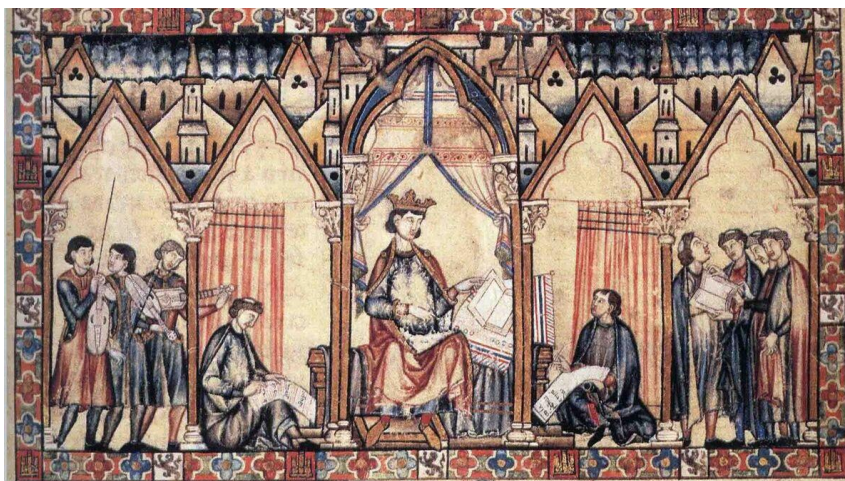
Resumen / Abstract

Resumen: Las *Cantigas de Santa María* suponen uno de los repertorios musicales más completos del medievo de la Península Ibérica y de todo el Occidente europeo. Como pieza fundamental dentro de la historia de la música, y gracias a que se han conservado en diferentes códices, nos han llegado para que puedan estudiarse desde diferentes ámbitos, ya sea el musical, literario o el histórico, y resultando también en uno de los testimonios más importantes para conocer el reinado de Alfonso X. Así pues, enmarcándose en la conmemoración del VIII centenario del nacimiento del monarca, este trabajo pretende realizar un análisis de aquellos aspectos musicales que hacen de la obra alfonsina uno de los corpus musicales más importantes de la historia de la música. Además, se estudian algunos de los proyectos existentes en la actualidad enfocados a la recuperación de la Música Antigua, periodo musical en el que se enmarcan las *Cantigas de Santa María*.

Palabras clave: Cantigas, Alfonso X, Música Antigua, música medieval, músicas históricas.

Abstract: The *Cantigas de Santa María* represent one of the most complete medieval musical repertoires of the Iberian Peninsula and all of Western Europe. As a fundamental piece in the history of music, and thanks to the fact that they have been preserved in different codices, they have reached us so that they can be studied from different views, whether musical, literary or historical, and resulting also on one of the most important testimonies to know the reign of Alfonso X. Thus, in the context of the commemoration of the VIII centenary of the monarch's birth, this work aims to carry out an analysis of those musical aspects that makes from the Alfonso's work one of the most important musical corpus in the history of music. Also, some of the current projects focused on the recovery of Early Music, the musical period which includes the *Cantigas de Santa María*, are studied.

Keywords: Cantigas, Alfonso X, Early Music, medieval music, historically informed performance



Miniatura que representa a Alfonso X dictando una cantiga, a su lado, copistas, instrumentistas y un coro.

Obtenido de *Códice Rico*, fol. 005R, RB Patrimonio Nacional.

ÍNDICE

1- INTRODUCCIÓN	
1.1- Interés y objetivos del trabajo	5
1.2- Estado de la cuestión y metodología de trabajo	6
2- LAS CANTIGAS DE SANTA MARÍA: EL CANCIONERO Y SU AUTORÍA	
2.1- El reinado de Alfonso X y la Castilla del siglo XIII.	9
2.2- La obra cultural de Alfonso X: el siglo XIII en la Península Ibérica, un caldo de cultivo para el sincretismo.	13
2.3- Autoría y fecha de las <i>Cantigas</i> . El “trovador don Alfonso X”.	16
2.4- Las <i>Cantigas</i> y su utilidad como fuente histórica. Hechos, milagros y leyendas reflejadas en el texto y las miniaturas.	18
3- LA MÚSICA DE LAS CANTIGAS DE SANTA MARÍA	
3.1- Las <i>Cantigas</i> en su contexto: la música en la Europa del siglo XIII.	21
3.2- La música de las <i>Cantigas</i> . Composición, notación y partitura.	23
3.3- Sincretismo cultural e influencias islámicas en la obra musical alfonsí	27
4- SELECCIÓN DE TRES CANTIGAS: EJEMPLOS PRÁCTICOS	
4.1- Cantiga 57: <i>Mui grande ´s noit e día</i>	31
4.2- Cantiga 235: <i>Como agradecer gran ben-feito</i>	34
4.3- Cantiga 379: <i>A que defende do demo</i>	36
5- LA MÚSICA MEDIEVAL, ¿CÓMO SONABA? SOBRE CÓMO AFRONTAR LA INTERPRETACIÓN DE UNA OBRA MUSICAL DE HACE MÁS DE SETECIENTOS AÑOS	
5.1- La Música Antigua. Las músicas históricas y la recuperación de la música medieval. Las fuentes para los intérpretes de Música Antigua.	39
5.2- Interpretar y dar vida a una partitura de la Edad Media. La organización de un concierto de música medieval.	42
5.3- Algunos ejemplos de músicos y proyectos para la recuperación y difusión de las “músicas históricas”.	44
6- CONCLUSIONES.....	49
BIBLIOGRAFÍA	52
APÉNDICE	55

1- INTRODUCCIÓN



Las *Cantigas de Santa María*, protagonistas de este trabajo, han pasado a la historia como uno de los principales ejemplos de música y poesía medieval de la Península Ibérica y también del Occidente europeo, dada su excelente estado de conservación y toda la información que acompaña a las diferentes composiciones musicales, pues el manuscrito de las cantigas aparece con una enorme cantidad de miniaturas, considerándose como la gran obra de la miniatura medieval hispana, poseyendo pues un enorme valor tanto musical como histórico. La educación que recibió el rey Alfonso X y el entorno cultural que rodeó su reinado, marcado por la importante Escuela de Traductores de Toledo, resultaron en la formación de un rey con conocimientos en gramática, retórica, aritmética, geometría, lógica y, por supuesto, en música, conociendo también el árabe, el gallego portugués y el castellano. Así pues, se trató de un monarca que participó en la elaboración de obras literarias, históricas y musicales, entre las que se encuentran las *Cantigas*.

La época en la que vivimos ha traído consigo grandes avances que han permitido llevar la música a todo el mundo. Gracias a esos algoritmos de Google y demás compañías a los que tanto tememos, una vez se empieza a navegar, no solo música, sino cualquier tipo de contenido, el bombardeo de contenido similar comienza. Y eso mismo fue lo que me ocurrió con la Música Antigua hace varios años. Descubrí una gran cantidad de músicos que han encontrado también en internet un altavoz mediante el que llevar a todos los públicos su música y todo lo que ella lleva consigo. Además, se han desarrollado nuevas formas para hacer que la comprensión la música, y todo lo que la rodea, no sea algo reservado únicamente para sus estudiosos, sirviéndose para ello, además de los conservatorios, cursos y conferencias más o menos especializados, de herramientas como canales de YouTube, cuentas en redes sociales, blogs o podcasts de contenidos culturales.

Gracias al trabajo de investigación de grandes y renombrados intérpretes de Música Antigua como Jordi Savall, Christina Pluhar, Carles Magraner o Fahmi Alqhai, junto a sus diferentes formaciones, la música se ha podido recuperar y difundirse también gracias a los medios que se mencionaban anteriormente. Además, estos han sido algunos de los que han puesto banda sonora a mis ratos libres y de estudio, viajes, etc., y que ahora llegan a mis estudios gracias a la oportunidad que ofrece el Trabajo de Fin de Grado para indagar en aquellos temas que más pueden motivar al estudiante, realizando así un trabajo en el que poder demostrar las habilidades adquiridas a lo largo del grado, tanto dentro como fuera de las aulas.

1.1- Interés y objetivos del trabajo

Las *Cantigas* constituyen una gran obra dentro del patrimonio musical de la Península Ibérica. Por ello, este trabajo viene a elaborar un análisis multidisciplinar a través de la consulta de bibliografía y estudios sobre la historia, la literatura y la música tanto de las *Cantigas* como del siglo XIII, poniendo el foco en la importancia de la obra alfonsina dentro del contexto musical de la Península Ibérica y de Europa. Además, tres de las cantigas serán también traídas para ser analizadas y poder apreciar de forma práctica los aspectos teóricos tratados a lo largo del trabajo. Un último apartado en el presente trabajo abordará el papel que desarrolla la disciplina de las “músicas históricas”, que se encuentra en pleno auge, en la recuperación, interpretación y difusión del patrimonio musical del pasado. Se pondrá la atención en diferentes proyectos y músicos españoles que dedican sus esfuerzos a la investigación y la divulgación de las *Cantigas* y la música del medievo.

La música se encontraba de forma omnipresente en la vida de las gentes medievales y buena cuenta da de ello la gran cantidad de músicos acompañando banquetes y fiestas, misas, procesiones, etc. Es por ello por lo que conocer algunos de estos proyectos de recuperación musical resulta de gran interés para tratar de averiguar cómo se logra realizar una interpretación musical fiel e histórica, lograda a través del análisis de la iconografía y las representaciones en miniaturas y esculturas de la época, fundamentales para la reproducción de instrumentos y para saber cómo se tañían.

El Trabajo de Fin de Grado permite al estudiante ir más allá de lo que puede estudiarse habitualmente en el aula y, en virtud de ello, me dispongo a sumergirme en el estudio de la música medieval a través de las *Cantigas* de Alfonso X. La Historia y la Música son mis dos grandes pasiones y que van más allá de la mera afición. Mi dedicación a ellas ha sido lo que ha marcado mi vida en los últimos años, realizando por ello la carrera de Historia y también cursando estudios de lenguaje musical y piano, de forma independiente y no oficiales, interesándome sobre todo la Música Antigua. Así pues, atendiendo a una serie de preguntas guía, que son las que motivan la realización del trabajo, y que dan forma a su estructura:

¿Qué nos dicen las *Cantigas* sobre el tiempo de Alfonso X? ¿Para qué sirvieron las *Cantigas*?

¿Cómo se compone una obra musical en el siglo XIII? ¿Qué influencias tiene Alfonso X para componer su obra?

¿Cómo se pone por escrito la música en el siglo XIII? ¿Podía entenderse lo escrito en Toledo en cualquier parte de Europa?

¿Cómo se realiza una interpretación musical en la actualidad? ¿cómo ha evolucionado la música histórica en el último siglo? ¿Qué diferencias existen entre las diferentes interpretaciones que se

han hecho? ¿Qué tipo de estudios se realizan para la recreación de los instrumentos y la música de la Edad Media?

1.2- Estado de la cuestión y metodología de trabajo

Las Cantigas de Santa María constituyen un hito dentro de la historia de la música medieval, no solo de la Península Ibérica, sino que han adquirido una gran importancia a nivel de la música occidental. Es por ello que han sido sujetas a estudios por parte de grandes especialistas en música medieval de todo el mundo, y dedicando en sus obras un capítulo dedicado a las Cantigas.

Entre las obras consultadas dedicadas al análisis musicológico se encuentra el más reciente manual, titulado *La música en el Occidente medieval*, de la historiadora de la música estadounidense Margot Fassler y publicado en 2020. Este proporciona una visión renovada sobre la música del medievo, siguiendo las líneas historiográficas más actuales, poniendo en valor aspectos que, de alguna manera, habían quedado de lado por la historia, como pueden ser los contextos culturales e intelectuales, las mentalidades y vida cotidiana de las gentes dedicadas a la música o el papel de las mujeres. Dada su gran importancia, los manuales de música dedican una parte a las *Cantigas de Santa María*, siendo útil su consulta para enmarcarla la obra alfonsí en su contexto musical e histórico dentro de la evolución de la música medieval europea durante el siglo XIII.

El interés de las Cantigas va más allá de lo musical, sus textos, escritos en galaicoportugués, hacen de la cantiga un género literario propio en la Edad Media que será reproducido en los siglos medievales posteriores. La puesta por escrito de las Cantigas es además muestra del arte medieval peninsular, pues en dos de los códices en los que nos han llegado más de dos mil miniaturas que acompañan a los textos y partituras. Por esta razón, la obra de Alfonso X ha sido estudiada desde diferentes perspectivas, bien desde la Historia, la Música o la Literatura, siendo imprescindibles todos ellos para lograr un conocimiento completo sobre las Cantigas de Santa María en su contexto cultural, musical e histórico. Para ello, se han consultado obras de diferentes índoles, entre ellas la transcripción íntegra de las Cantigas, realizada por el filólogo medievalista alemán Walter Mettmann publicada en tres volúmenes entre los años 1986 y 1989. En su primer volumen, Mettmann realiza una introducción que resulta muy útil para la comprensión de todos aquellos aspectos relativos a la estructura, la composición, la autoría y puesta por escrito y, en definitiva, todo lo relacionado con la parte histórico literaria de las Cantigas.

Para la parte musical, muchos han sido los que han trabajado acerca de la música de las Cantigas, con musicólogos de reconocimiento internacional como Jordi Savall o Eduardo Paniagua, ambos

especialistas en la investigación e interpretación de la música antigua, y que forman parte de la corriente musical denominada “músicas históricas”, que busca la interpretación de la Música Antigua mediante instrumentos que son reproducciones reconstruidas según modelos y fuentes antiguas y siguiendo las normas compositivas e interpretativas de la época. La escucha de los álbumes grabados por estos intérpretes supone por ello todo un viaje que transporta al oyente al medievo y, en este caso, a la propia corte de Alfonso X, y cuyos estudios e investigaciones complementan a la interpretación de las músicas para su comprensión.

Además de los reconocidos músicos mencionados anteriormente, otros músicos y agrupaciones, también de gran calidad, como es el dúo formado por los músicos sevillanos Emilio Villalba y Sara Marina, especializados en la música medieval de la Península Ibérica. Son también los creadores de la Fundación Instrumentos Musicales con Historia, dedicada a la investigación, recuperación, y difusión de la música medieval a través de la reconstrucción de instrumentos musicales históricos. Poseen una colección de sesenta instrumentos con los que viajan por la península impartiendo conciertos, cursos y conferencias para todos los públicos, llevando también el interés por los sonidos medievales a los más pequeños. Inevitablemente, las Cantigas ocupan un importante lugar dentro de su repertorio, incluyendo algunas de ellas dentro de sus álbumes y, puesto que utilizan una gran variedad de instrumentos medievales, logran imprimir en sus interpretaciones un sonido que nos transporta a la Edad Media. Su página web y canal de YouTube resultan de enorme interés para la difusión de la obra que llevan a cabo y donde pueden escucharse todos esos instrumentos, apareciendo detallado en cada uno el modelo según el que ha sido construido y el luthier que lo ha realizado. Huelga nombrar que gran parte de las reconstrucciones que han realizado han sido a partir de las miniaturas de los códices de las *Cantigas de Santa María*.

Así pues, este trabajo descansa en diferentes estudios que han abordado las *Cantigas de Santa María* desde la perspectiva de la música, la literatura y la historia, pretendiendo lograr una visión multidisciplinar y completa sobre la obra del Rey Sabio. También se han consultado los códices originales de las *Cantigas* que, en conmemoración de la efeméride del nacimiento de Alfonso X, Patrimonio Nacional lo celebró el pasado año publicando la digitalización del *Códice Rico* y del *Códice de los Músicos*.

Por último, como guía en los primeros pasos para acercarme a las *Cantigas* fue fundamental la ayuda prestada por Emilio Villalba y Sara Marina, a los que contacté para poder contar con sus conocimientos sobre la música, aportándome pautas que siguen para sus propias interpretaciones en sus conciertos. También el visionado de dos de sus conferencias ha resultado claves para la elaboración del apartado dedicado a la recuperación y difusión de la Música Antigua.



Fig. 1: Cartel promocional del espectáculo "Alfonso X la última cantiga", dirigido por Emilio Villalba y Jesús Lozano. Obtenido de <https://www.emiliovillalba.com/> (último acceso 24 de mayo de 2022)

2- LAS CANTIGAS DE SANTA MARÍA: EL CANCIONERO Y SU AUTORÍA

2.1- El reinado de Alfonso X y la Castilla del siglo XIII.



a Península Ibérica vive en el siglo XIII uno de los periodos de mayor expansión territorial por parte de los reinos cristianos de Portugal, Castilla y Aragón, de la mano de algunos de los monarcas más importantes del periodo medieval hispano, con nombres como Fernando III el Santo, rey de castellano entre 1217 y 1252, el propio Alfonso X, o Jaime I el Conquistador, rey de Aragón entre 1213 y 1276.

Alfonso era hijo primogénito del monarca castellano Fernando III, quien tuvo una extensa descendencia durante su matrimonio con la princesa alemana Beatriz de Suabia (ocho varones y tres mujeres), gozando todos ellos de una excelente educación y acabando en altos cargos de poder repartidos por toda Europa.¹ Según apuntan las fuentes, el joven Alfonso se crio y educó en Galicia, recibiendo según H. Salvador Martínez una educación preminentemente laica en comparación con la de sus hermanos, adquiriendo en esta etapa su afición por la política y la cultura. El cierto laicismo de Alfonso X lo podemos observar en su obra, promoviendo una idea laica de la sociedad de su momento y adoptando una posición a caballo entre lo religioso y lo laico en su obra poética².

A pesar de tenerse escasos datos sobre su adolescencia, se conoce que, sin haber cumplido aún los veinte años, recibió por parte de su padre las rentas de algunas importantes ciudades como León o Salamanca, en Castilla, o Écija, en Andalucía. Con estos recursos pudo disfrutar, hacia 1240, de una *pequeña corte* en la zona sur del reino de León, que habría estado conformada por hijos de magnates castellanos y leoneses de su entorno³.

A sus veintisiete años, Alfonso contrajo matrimonio con doña Violante de Aragón, hija del monarca aragonés Jaime I, siendo acordado en 1240, y produciéndose el enlace definitivo en 1249, debido a la minoría de edad de la aragonesa. El matrimonio dejó también una extensa descendencia, con cinco varones y cinco mujeres, siendo el primogénito varón mayor y heredero al trono, don Fernando de la Cerda.

¹ Por citar algunos ejemplos, los infantes Sancho y Felipe fueron arzobispos de las diócesis de Toledo y Sevilla, respectivamente, casando también el último con la princesa Cristina de Noruega. Enrique acabó siendo senador de Roma y, posteriormente, tutor del rey Fernando IV durante su minoría de edad. En el caso de sus hermanas, Berenguela fue abadesa del monasterio burgalés de Las Huelgas.

² Martínez, H. Salvador (2018), pp. 7-10.

³ De Mingo Lorente, A. (2021), p. 37.

Entretanto, el monarca Fernando III llevaba a cabo una política expansionista motivada principalmente por la idea de la expulsión total de la península de los musulmanes, una idea que surge de la gran victoria que supuso para los cristianos la batalla de las Navas de Tolosa, en el año 1212, a partir de la cual el imperio almorávide quedó desintegrado, dejando en los territorios musulmanes andalusíes un periodo de gran debilidad política, económica y militar que fue aprovechado para lanzarse al ataque. El avance se produjo desde los tres reinos cristianos que tenían frontera con los musulmanes, desbordando por completo la capacidad militar de las taifas andalusíes, conquistándose por parte del monarca castellano los reinos de Córdoba en 1236, Jaén en 1246 y Sevilla en 1248. Por su parte, Jaime I de Aragón avanzó por la costa levantina y el Mediterráneo, conquistando Mallorca en 1229, Valencia en 1238 y también el reino de Murcia para Castilla en 1244.

Para cuando Alfonso X asciende al trono en 1252, se encuentra con una situación en la que el Reino Nazarí de Granada queda como último territorio musulmán en la península, con un territorio muy reducido, pero que va a lograr mantener sus fronteras y una relativa paz a través del pacto y vasallaje con los diferentes monarcas cristianos y con nuevas potencias que procedían del norte de África. Su reinado no estuvo caracterizado por el acierto en materia militar y política, teniendo que hacer frente a una crisis interna en el seno de la monarquía castellana y también perdiendo la simpatía con el resto de reinos peninsulares y con la población no cristiana. Como afirma José Gómez-Menor, «Es evidente que el reinado de Alfonso X es una época de crisis, después del ascenso y plenitud de la primera mitad del siglo XIII. Castilla aparece, si no agotada, sí como cansada»⁴. Se trataba de una crisis que no era una novedad, y que tampoco logrará resolverse, reapareciendo frecuentemente durante toda la Baja Edad Media. Este problema no es otro que la creación de un estamento nobiliario fuerte cuyo poder rivalizaba frontalmente con la monarquía. La nobleza fue el principal factor al que tuvieron que enfrentarse los reyes castellanos bajomedievales, un estamento que representaba a los principales terratenientes de la época junto a los monarcas, y en cuyos señoríos la soberanía y jurisdicción reales era apenas efectiva. La relación puede resumirse en que «los reyes necesitaban de la nobleza, pero les era necesario disminuir su poder [...], amenazando con la desobediencia e incluso con el exilio, para conservar su privilegiada situación»⁵. Junto al auge de la nobleza, también fue importante el factor municipal, pero que también rivalizaba con el poder señorial, buscando frente a este el auspicio de la monarquía, de manera que supuso un peligro menor para el poder real.

⁴ Gómez-Menor, J. (1985), p. 12.

⁵ Ibidem, págs. 13-14.

Todas estas tensiones estallaron y se hicieron más apremiantes cuando Alfonso X recibe una carta de apoyo por parte de los Hohenstaufen como Rey de Romanos, es decir, aspiraba a convertirse en emperador del Sacro Imperio. El denominado *fecho del imperio* por las propias fuentes castellanas, fue un asunto que preocupó en gran medida al monarca, en el que habría sido su empeño para convertirse en la cabeza de un imperio hispánico y de proyectar su poder por el Mediterráneo. La noticia llegaba de la mano de una embajada de la ciudad italiana de Pisa, lo cual llevó a Alfonso a orientar su política hacia la consecución del trono imperial. Sin embargo, la pugna con el otro candidato, Ricardo de Cornualles, hermano del monarca inglés Enrique III, y el desarrollo de la política internacional y las relaciones con el papado, hicieron que fracasara su aspiración imperial para el año 1273, siendo finalmente elegido emperador Rodolfo de Habsburgo. Mientras las aspiraciones imperiales de Alfonso ocupaban buen parte de los gastos de las arcas castellanas, se producía en 1269 el matrimonio del infante Fernando. La suntuosidad de la celebración requirió incluso la petición a Cortes de un impuesto especial, y se sumó al descontento debido a la pérdida de población a través del movimiento hacia los nuevos territorios que se repoblaban, algo que tan solo hizo aumentar la preocupación de ese fuerte estamento nobiliar castellano. La tensión terminó por estallar con una rebelión nobiliar encabezada por uno de los hermanos de Alfonso, don Felipe, quien logró unir bajo su causa a gran parte de los nobles castellanos y algunos procedentes de Galicia, León y otras regiones del norte. La debilidad política del reino, sumado a que el rey marchó a Francia para ocuparse del *fecho del imperio*, fue aprovechada por un nuevo imperio norteafricano, los benimerines, para desembarcar en la península en el año 1275. En palabras de Adolfo de Mingo «la sublevación de 1272 acabará convirtiéndose en auténtica conjura al conocerse la complicidad de los nobles con el emir de Granada e incluso con el sultán de los benimerines»⁶. A este avance musulmán debió de enfrentarse el infante Sancho, que fue nombrado heredero tras fallecer en ese mismo año don Fernando de la Cerda.

Con el fracaso de las aspiraciones imperiales de Alfonso debido a la oposición del papado, el monarca regresó a Castilla en 1276, llevando a cabo desde entonces diversas campañas contra el reino de Granada. Sin embargo, en estos sus últimos años de reinado y vida, el Sabio debió de lidiar con un acuciante problema, el de su sucesión en el trono castellano. Alfonso X plasmó en sus *Partidas* las intenciones de beneficiar en la línea sucesoria a los hijos de su fallecido hermano, lo cual provocó el enfado de su hijo Sancho, quien desarrolló una fuerte oposición contra su padre y promoviendo un movimiento nobiliar contra el monarca, un fenómeno que se encuentra de

⁶ De Mingo Lorente, A. (2021), p. 88.

manera recurrente en la historia del reino castellano. Como afirma Gómez-Menor «aparentemente se discutía tan solo una cuestión dinástica, una herencia legal. Pero había un fondo político muy revelador. Se trataba en realidad de una confrontación de programas políticos, desde el momento en que Sancho pactó con los nobles, a los que necesitaba para doblegar a su propio padre»⁷.

Así pues, la debilidad política del monarca fue en aumento como consecuencia del enfrentamiento por el trono de Castilla, obligando a Alfonso X a llegar a aliarse con los benimerines para mantenerse en el poder. A pesar de que en los dos últimos años de reinado muchos de los nobles que se alzaron contra el monarca acabaron cambiando de parecer y reconciliándose con el mismo, finalmente, Alfonso murió en abril de 1284 y su hijo Sancho se alzó como rey, contraviniendo los deseos de su padre e iniciando un periodo de reinado caracterizado por luchas constantes por el poder contra los Infantes de la Cerda, es decir, aquellos que, en base al derecho formulado en las *Partidas* por Alfonso X, iban a heredar el reino.

⁷ Gómez-Menor, J. (1985), p. 18.

2.2- La obra cultural de Alfonso X: el siglo XIII en la Península Ibérica, un caldo de cultivo para el sincretismo.

Alfonso X mereció recibir por parte del medievalista estadounidense Robert I. Burns el sobrenombre de “Emperor of Culture”⁸, y es que la producción que desarrolló el *scriptorium* del monarca fue amplísima, sobresaliendo por encima de muchas de las cortes europeas medievales. Las obras que de él salieron resultaron fundamentales, en palabras de Adolfo de Mingo, «para el desarrollo del conocimiento medieval por su amplitud de materias y por haber contribuido a la conservación de algunos textos que, de no haberse traducido entonces se habrían perdido para siempre.»⁹ Lo poco acertada que resultó la política del monarca encontró su contrapartida en el ámbito cultural cortesano. El gusto por la literatura y la ciencia que mostró desde joven Alfonso fue lo que ocupó en gran medida sus preocupaciones, algo que puede resumirse tal y como señala Matilde López: «es un caso evidente de la inadaptación de un intelectual a la vida activa y política que le exigía su elevado cargo.»¹⁰

Como se ha mencionado anteriormente, el monarca vivió en su juventud en territorio gallego, donde habría recibido clases en las materias tradicionales de la alta cultura medieval, las del trívium y quadrivium, es decir, la astronomía, geometría, aritmética, música, derecho, lógica y gramática. Además, de esta manera pudo conocer en profundidad la lengua gallega, además de su lengua natal, el castellano, y también adquiriendo conocimientos en el árabe. Así pues, el impulsor de la Escuela de Traductores de Toledo, cuya tarea fue la de traducir aquellas obras que habían sido traducidas al árabe por parte de los escribas musulmanes y que resultaron fundamentales fueron para la llegada de las corrientes filosóficas, científicas, literarias o musicales de los sabios clásicos y árabes, gozando de una gran importancia a partir del siglo XIII y marcando un antes y un después en el panorama cultural medieval europeo, sirviendo como punto de sincretismo entre las culturas latina, árabe y hebrea. Al servicio de Alfonso X se encontraban colaboradores árabes y judíos, de los que conocemos los nombres de muchos de ellos, ya que en cada una de las traducciones aparece escrito quien ha sido el que la ha realizado. Destacan nombres como Rabiçag de Toledo, Jehuda de Cohen o Bernardo el Arábigo, muy importantes sobre todo para la traducción de obras científicas. También debe mencionarse la participación de un grupo de italianos, algo que iría en consonancia con las aspiraciones imperiales del monarca.

⁸ Término con el que denominó el estadounidense a su estudio sobre el monarca castellano: *Emperor of Culture. Alfonso X the Learned of Castille and His Thirteenth-Century Reinassance* del año 1990.

⁹ De Mingo Lorente, A. (2021), p. 123.

¹⁰ López Serrano, M. (1987), p. 8.

Las obras que se produjeron en el *scriptorium* alfonsí abarcan, como se ha mencionado, amplias temáticas, tales como obras históricas (*General Estoria* o la *Primera Crónica General*), la astronomía y matemáticas (*Libros del saber de Astronomía* o el *Lapidario*), Derecho (*Las Siete Partidas* o el *Fuero Real*), también destaca su obra sobre entretenimiento y juegos *Libro del ajedrez, de los dados y de las tablas*. Además, como traducciones pueden destacarse las encargadas de la *Biblia*, el *Corán*, el *Talmud* y la *Cábala* o el libro de fábulas indias *Calila e Dimna*. Esto en cuanto a lo que respecta a la prosa, pero su obra también encontró en el verso y la lírica, un importante campo que desarrollar.

En palabras de Matilde López, refiriéndose a la prosa, «no es a ella a la que el rey recurre ni elige cuando desea expresar sentimientos personales, sino a la expresión lírica [...], fácilmente adaptable a una música para ser cantado.»¹¹ Mientras que para el resto de documentos y obras, ya fueran aquellos expedidos desde la cancillería regia, obras de ámbito legal o científico, se utilizaba la lengua vulgar, es decir, el castellano, «mientras que la lírica cortesana del siglo XIII, en el reino castellano, tenía como único medio de expresión la lengua gallega.»¹²

Es aquí donde se encuentran las *Cantigas de Santa María*, como obra cumbre poética y musical del monarca, y en la que puede apreciarse su gusto de la lengua galaicoportuguesa. Las *Cantigas* se compone de 420 composiciones en honor a Santa María escritas íntegramente en galaicoportugués, abarcando una amplia variedad temática, colección de leyendas, historia, alabanzas a la Virgen e incluso autobiográficas, y constituyendo para el filólogo medievalista alemán Walter Mettmann «el cancionero mariano más rico de la Edad Media.»¹³ Esta obra supone una de los mejores ejemplos conservados de la música medieval europea, encontrando en la mayoría de poemas música escrita con una notación mensural que plasma perfectamente sonido y tiempo, que marca un antes y un después en la escritura de la música, un invento que destaca el medievalista valenciano Pedro López Elum¹⁴, tan solo tiene setecientos años.

La lírica galaicoportuguesa vive durante todo el siglo XIII, especialmente con Alfonso X, su periodo de mayor esplendor, lo cual se evidencia con la presencia conocida de gran cantidad de trovadores y segreles¹⁵ de diversas procedencias en la corte castellana¹⁶, destacando nombres como

¹¹ Ibidem, p. 12.

¹² López Elum, P. (2005), p. 30.

¹³ Mettmann, W. (1986), p. 7.

¹⁴ López Elum, P. (1996), p. 243.

¹⁵ Nombre utilizado para referirse a los trovadores exclusivamente en la lírica galaicoportuguesa.

¹⁶ La cámara musical alfonsí estuvo compuesta por trovadores y músicos castellanos, gallegos, portugueses y provenzales, e incluso árabes y judíos, algo que puede evidenciarse gracias a las representaciones miniadas en los manuscritos que acompañan a las *Cantigas*.

Pero da Ponte o Martim Soares. Las *Cantigas de Santa María* es la principal obra dentro del género de las cantigas medievales, pero se conservan numerosos ejemplos, aunque la mayoría de ellas carecen de música. Según las investigaciones del hispanista estadounidense Joseph Snow habrían existido más de dos mil composiciones conservadas, aunque presupone que es un número muy reducido en comparación con las que se habrían compuesto¹⁷, habiéndose perdido muchas dada también la importancia todavía existente de la tradición oral.

En la corte de Alfonso X confluyen pues numerosas corrientes, lenguas, formas musicales, tradiciones tanto escrita como oral, que tienen en las cantigas su máximo exponente. Algunas de las fuentes que menciona Joseph Snow son la poesía popular oral, la poesía provenzal, las híbridas *jarchas* y las poesías latinas, especialmente la liturgia, himnodia, los salmos, el *conductus*, y el canto gregoriano, dando forma todas ellas los metros, versos, estrofas y rimas de las *Cantigas*.¹⁸

¹⁷ Snow, J. T. (2012), p. 183.

¹⁸ *Ibidem*, p. 182.

2.3- Autoría y fecha de las *Cantigas*. El “trovador don Alfonso X”.

La ausencia de documentación de la cancillería real y la carencia de datos deja numerosas incógnitas acerca del conjunto de la obra cultural de Alfonso X, no pudiéndose con ello determinarse la autoría de las *Cantigas*.

El musicólogo Juan José Rey habla del monarca como el “trovador don Alfonso X”¹⁹, y se da por aceptado generalmente que el propio monarca habría participado en la redacción y composición de las *Cantigas de Santa María*, aunque la autoría o autorías del corpus mariano no puede determinarse con precisión ya que, como evidencia López Elum no existe documentación de la cancillería real para dar respuesta a esta pregunta y está en debate el papel personal que habría desempeñado el monarca.²⁰ Lo que sí puede asegurarse es que lo que nos ha llegado en la actualidad es el producto del entorno cortesano del que se rodeó el monarca castellano, contando con la participación de esos trovadores, juglares y segreles, todos ellos bajo la supervisión y dirección de Alfonso X. Cuenta de ello nos dan las ilustraciones miniadas de las *Cantigas*, que nos muestran al monarca rodeado de músicos y escribientes. La *General Estoria*, obra de historia también producida en el *scriptorium* alfonsí, aporta un dato que resulta clave para comprender a qué se hace referencia cuando aparece Alfonso como autor de una obra:

«El rey faze un libro, non por quel escriua con sus manos, mas porque compone las razones del, e las emienda et yegua e enderesça, e muestra la manera de como se deuen fzer, e desi escriue las qui el manda, pero dezimos por esta razon que el rey faze el libro. Otrrossi quando dezimos el rey faze un palacio o alguna obra, non es dicho por que lo el fiziesse con sus manos, mas por quel mando fazer e dio las cosas que fueron mester para ello.»²¹

Así pues, de este fragmento se extrae que el monarca participaba directamente en la elaboración de la obra a acometer y era el encargado de hacer las disposiciones que él mismo considerara para que fueran aplicadas según lo mandara, es decir, siguiendo la terminología diplomática, Alfonso X participaba en el momento de la génesis de la obra, guiando los pasos previos a la redacción.

Otra cita de una obra de Alfonso X, en el tratado enciclopédico *Setenario*, aporta un detalle sobre los conocimientos de los que disponía el monarca en el que se menciona de la presencia de

¹⁹ Rey, J. J. (1984), El trovador don Alfonso X. *Revista de Occidente* (43), 166-183.

²⁰ López Elum, P. (2005), p. 33.

²¹ *General Estoria*, I, Libro 16, cap. 14 (Ms. 816, fol. 215r, Biblioteca Nacional), en Solalinde, A. G. (ed.) (1930), *General Estoria*, Madrid, 1930, p. 286.

«...omnes de corte que ssabían bien de trovar e cantar, e de joglares que sopiessen bien tocar estrumentos; ca desto se pagava él mucho e entendía quien lo fazzia bien e quien no».²²

Esas últimas palabras nos permiten evidenciar que tenía destrezas musicales y el gusto que poseía por la música y el ocio, algo que es repetido en muchas de las obras alfonsinas, como en las *Partidas*.

Según Mettmann, Alfonso X solo habría escrito nueve poemas, concretamente las cantigas 169, 180, 200, 209, 279, 300, 360, 401 y 406, en los que el propio rey habla en primera persona, siendo aparentemente el autor de las mismas, destacando por sus temas y estilo. También asegura que no puede excluirse la idea de que el monarca hubiera escrito de motu proprio más cantigas, contando posiblemente con la colaboración de poetas, de los cuales también se desconocen sus nombres y su número, aunque piensa que podrían ser entre tres y seis los poetas colaboradores. Sin embargo, sí que puede encontrarse una pista en la cantiga 223, donde aparece mencionado el nombre del poeta Airas Nunes, que podría ser considerado como uno de esos colaboradores.²³ Así pues, la elaboración de las *Cantigas* habría sido el resultado final de un proceso llevado a cabo por un conjunto de poetas, segreles y trovadores castellanos, gallegos, portugueses y provenzales que frecuentaban la corte, todo ello dirigido por “el Sabio”.

Por otra parte, el corpus actual que conforman las más de cuatrocientas cantigas que nos han llegado proceden de cuatro códices de diversas procedencias y conservados en la biblioteca del Real Monasterio del Escorial, la Biblioteca Nacional de Madrid y en la Biblioteca Nazionale Centrale de Florencia. El más antiguo de ellos se creía tradicionalmente que era el procedente de la Catedral de Toledo, pues en su encabezamiento aparece la intitulación de Alfonso X como “rey de romanos”, por lo que dataría de una fecha posterior a 1257. Sin embargo, en la actualidad se tiene por una copia posterior que habría sido realizada en los años ochenta sobre una colección original de canciones marianas que datan entre 1264 y 1269.²⁴ La elaboración del resto de códices la sitúa Ferreira en los años setenta y ochenta, aportando fechas aproximadas, siendo el código florentino posterior a 1279 y el escurialense, posterior a 1284.²⁵ Todos ellos fueron notados y necesitaron correcciones a posteriori, realizadas mediante rascado o escribiendo sobre el original.

²² Citado por Cunningham, M. G. (2000), p. 4.

²³ Mettmann, W. (1986), págs. 19-20.

²⁴ Ferreira, M. P. (2016), p. 308, Ferreira habla de ese primer corpus mariológico como el precursor de las *Cantigas*. Este habría viajado a la corte portuguesa quedando integradas en otros cancioneros lusos hasta ocho versiones correspondientes a ocho de las cantigas que aparecen en el código toledano.

²⁵ Ferreira, M. P. (1994), p. 71-72.

2.4- Las *Cantigas* y su utilidad como fuente histórica. Hechos, milagros y leyendas reflejadas en el texto y las miniaturas.

Como cualquier documento con antigüedad, las *Cantigas de Santa María* sirven como fuente para el estudio de algún aspecto de la época en que fue escrito y, para bien de los historiadores, la obra mariológica provee de gran cantidad de temas y datos acerca de la vida del propio monarca y el devenir del reino castellano, pero también supone una fuente de gran interés para la historia social y religiosa y, por supuesto, la música. Los poemas en los que “el Sabio” refleja sus propias preocupaciones, en los que se narran acontecimientos históricos relativos al reino castellano o en los que se loa a Santa María por sus milagros, todos ellos, junto a las miniaturas que acompañan al texto, hacen de las *Cantigas* una fuente de gran valor para conocer la Castilla del siglo XIII. Algunos historiadores han utilizado las propias cantigas como fuente para el estudio de acontecimientos concretos y ponen en valor su veracidad y validez como fuente historiográfica, algo poco común para la mayoría de crónicas medievales dada su retórica sesgada y mitológica.²⁶

Mettmann ha propuesto una división en tres de la temática de las cantigas, pudiendo encontrarse cantigas sobre milagros marianos procedentes del occidente cristiano, otras que relatan leyendas sobre santuarios situados en la Península Ibérica, y el tercer grupo que conforman veinticinco cantigas que cuentan milagros vividos por el propio Alfonso o cercanos suyos, de forma que adquiriendo un carácter autobiográfico.

Otra forma de clasificación es la de López Elum, que sigue las pautas del gallego Filgueira Valverde, dividiendo las cantigas en nueve temas: las relativas a vida espiritual, de liberación del demonio y poder de la Virgen sobre él, el cuerpo y los bienes naturales, curaciones, salvación de peligros, liberaciones, necesidades, el culto a Santa María (las llamadas *de loor*) y, por último, las autobiográficas y familiares.²⁷

Las *Cantigas* ofrecen interesantes perspectivas para conocer la concepción del propio monarca de su reinado. Alfonso X aparece en las representaciones pictóricas dotado de una serie de elementos que permiten identificarle como rey y que nos muestra cómo quería ser recordado. Aparece ataviado con ropajes más ricos y con los atributos propios del cargo, pero resulta totalmente ilustrativa la miniatura que abre el códice de Toledo y que precede a la primera cantiga y a la

²⁶ López Elum expone cómo las *Cantigas* han sido utilizadas como fuentes históricas desde el siglo XVI, siendo sucesivas las consultas para conocer aspectos de la historia de Castilla y de Andalucía en: López Elum, P. (2005), p. 59.

²⁷ López Elum se apoya en los apartados que propone Filgueira Valverde citados en su obra: Filgueira Valverde, J. (1982). *El texto, «El “códice rico” de las Cantigas de Alfonso X el Sabio»*. edic. facsímil. Madrid, págs. 45-49.

intitulación del monarca. En esta miniatura, el rey sabio aparece sentado ocupando el centro de la composición, acompañado por dos escribas, uno a cada lado, que estarían copiando las cantigas que el monarca les está dictando. Además, a la derecha de Alfonso aparece un conjunto de tres músicos portando vihuelas y, a su izquierda, un grupo de cuatro cantores. La representación está ideada de tal manera que, introducido en una arquería de estilo gótica, cada grupo aparece dentro de un arco, ocupando el monarca para sí solo el central y más decorado. Esta miniatura constituye pues una de las primeras muestras del monarca como rey sabio y que sirve para atribuírsele un papel activo en la elaboración de las *Cantigas*.

Alfonso X sufrió en diferentes ocasiones graves enfermedades que marcaron su vida, buena cuenta da de ello las *Cantigas*, que resultan una fuente esencial para conocer los males que sufre y las sanaciones milagrosas. Un ejemplo de esto lo encontramos en la cantiga 209:

«*Como el rei Don Afonso de Castéla adoeceu en Bitória e houv' ùa door tan grande que coidaron que morresse ende, e poséron-lle de suso o livro das Cantigas de Santa María, e foi guarido.*»²⁸

Esta cantiga narra cómo el monarca se encuentra en Vitoria y muy enfermo, reflejando el texto que está a punto de morir. Alfonso es el protagonista de la cantiga, formando parte del grupo de las autobiográficas, y muestra cómo está padeciendo un gran dolor que los médicos no están pudiendo tratar y manda que le traigan el libro de las *Cantigas de Santa María* y, cuando lo abre, el rey sana milagrosamente y da gracias por ello a la Virgen.

Además de aportar datos sobre su enfermedad, esta cantiga sirve para evidenciar la importancia que adquieren las propias *Cantigas* para el monarca, que aquí aparecen dotadas del poder milagroso como un libro mágico, ya que, gracias a la mediación del libro, la relación entre la Virgen y Alfonso se fortalece y este logra sanar. La cualidad como sanadora de la Virgen es una constante en toda la obra, suponiendo uno de los principales roles que Alfonso le atribuye, algo que también puede leerse en otros poemas como en la cantiga 21: «*Santa María pod' enfermos guarir / quando xe quiser, e mortos resorgir*»²⁹

²⁸ Rúbrica de la cantiga número 209. En Mettmann, W. (1988), *Alfonso X, el Sabio. Cantigas de Santa María t. II*, Barcelona: Castalia. Págs. 259-261.

²⁹ En Mettmann, W. (1986), p. 110.



Fig. 2: (Fotografía de Bruno López Perich) Jordi Savall en concierto en la Ciudadela de Jaca, 7 de agosto de 2021.



Fig. 3: (Fotografía de Bruno López Perich) Emilio Villalba, Sara Marina y Ángeles Núñez (*Sephardica*) en un concierto en el Centro Cívico Delicias de Zaragoza, 28 de diciembre de 2021.

3- LA MÚSICA DE LAS CANTIGAS DE SANTA MARÍA



3.1- Las *Cantigas* en su contexto: la música en la Europa del siglo XIII

e repente, como al amanecer, la Tierra entera se había vuelto vocal y musical. Había llegado el momento de cantar de verdad, pues todos, príncipes y prelados, emperadores y señores, sabios y humildes, hombres, mujeres y niños, cantaron y rimaron o disfrutaron oyéndolo hacer. Fue un escándalo universal de canto.»³⁰ Esta es una cita del filósofo e historiador británico del siglo XIX, Thomas Carlyle con la que se refiere al siglo XIII y que resume perfectamente lo que supuso la centuria para la historia de la música y para la cultura en general. Es la época del surgimiento de los estudios generales o universidades en Europa y del renacimiento cultural de la mano del redescubrimiento de la cultura grecolatina. La música va a ser uno de los grandes medios de transmisión y de caracterización de la cultura medieval, tanto en su vertiente religiosa como profana y tanto en estamentos privilegiados como en los más pobres. La alta cultura sería algo, por supuesto, reservado para las clases ricas en un sistema social caracterizado por la división estamental feudal. Sin embargo, de una u otra forma, la música va a estar presente en todos los ámbitos y momentos de la vida del medievo. La enseñanza de la música va a estar incluida dentro de los programas de estudio medievales encuadrado en el *quadrivium*, a través del que se impartían conocimientos de aritmética, geometría, música y astronomía. Así pues, teorías musicales como las de Boecio o Aristóteles eran una de las materias impartidas en las universidades europeas, lo cual se combinaba con las nuevas técnicas compositivas y notación que trajo consigo el *Ars Nova* y las influencias del mundo árabe y del norte de África que aportaron elementos fundamentales para el desarrollo de nuevos instrumentos y formas musicales y que también revolucionaron los conocimientos científicos y culturales en la Europa cristiana.

Grandes teóricos de la música como Lamberto y Franco de Colonia fueron fundamentales para el desarrollo de la notación mensural, que será tratada posteriormente. De la mano de los tratados musicales que estos van a elaborar en la segunda mitad del siglo XIII, se van a sistematizar las que serán las nuevas reglas de composición e interpretación que se van a extender por el occidente medieval. A pesar de que todavía estará lejos la uniformización de los sistemas de escritura musical, ya que las particularidades de cada territorio van a estar muy presentes, sí se sentarán las bases de un sistema de notación equiparable en Europa.

³⁰ Citado en: Fassler, M. (2020), p. 175.

La Península Ibérica gozó de un contexto propicio para el desarrollo de una vertiente musical y literaria propias que resultaron ser de una riqueza y un nivel de desarrollo equiparable al de los principales centros culturales del medievo. Además de la influencia musulmana, que se tratará a continuación, el Camino de Santiago va a ser la otra gran fuente de influencias para la cultura de los diferentes reinos peninsulares. Las modas francesas van a penetrar de lleno en las cortes y la Iglesia ibérica, manteniéndose un constante diálogo cultural a través del camino. Los monarcas hispanos van a empezar a interesarse por la música desde el siglo XII, haciendo desde entonces de las cortes reales uno de los principales centros de producción musical junto con la Iglesia. Encontramos evidencias en la música de este intercambio cultural, por ejemplo, en la elaboración del *Codex Calixtinus*, donde la polifonía procedente de la escuela de la catedral de Notre Dame de París va a desplazar a la monodía gregoriana que se practicaba hasta entonces en la Iglesia castellana.³¹

En el siglo XIII se dan cita principalmente dos estilos musicales, desarrollados cada uno de ellos en su propio entorno, la monodía cortesana y la polifonía religiosa del *Ars Antiqua*. Esta última fue la que representó un mayor avance en la teoría musical entre los siglos XI y XIII y que fue lo que sentó las bases para el desarrollo pleno de la polifonía medieval durante el siglo XIV. Supone un primer paso que desplazará a la monodía en el canto litúrgico pero que, como afirma el compositor Ricardo Rodríguez, «las obras de este primer periodo del arte polifónico paradójicamente no son nada simples, o siendo muy elementales en su intención primera, llegan a ser complejas y monumentales.»³²

Trovadores, goliardos, troveros, juglares, minnesinger o segreles son algunas de las denominaciones utilizadas en los diferentes territorios europeos para referirse a los músicos que, aunque en diferentes ámbitos sociales, con un instrumento a sus manos viajaban por las cortes y ciudades llevando consigo sus músicas, tanto instrumentales como vocales, y generalmente de interpretación solística. La música que interpretaban estos músicos se transmitía a través de la tradición oral y no se solía poner por escrito, es por ello que son pocas las fuentes que sirven para estudiar la música trovadoresca anterior a la Baja Edad Media, resultando ser las *Cantigas de Santa María* uno de los principales y mejor conservados corpus musicales de obras monódicas, no solo de la Península Ibérica, sino de todo el conjunto europeo del medievo.

³¹ Destacar que el *Codex Calixtinus* (siglo XII) contiene las que probablemente son las más antiguas composiciones musicales más antiguas de la Península Ibérica, siendo todas ellas polifonías a dos voces menos una, que está compuesta a tres, siendo esta la obra más antigua datada compuesta para tres.

³² Rodríguez Palacios, R. (2013), p. 568.

3.2- La música de las *Cantigas*. Composición, notación y partitura

«It is quite simply the largest repertoire of songs in any European vernacular surviving with musical notation from before the year 1300»³³, afirma Martin G. Cunningham. El valor que tienen las *Cantigas* es especialmente importante para la historia de la música, ya que se trata de un compendio formado por una gran cantidad de composiciones musicales, tratándose de una de las principales muestras de música de la Edad Media en Europa.

De los códices en los que encontramos copiadas las cantigas, el conocido como “Códice de los Músicos” es el que posee el mayor número de cantigas, con hasta 400 de las 414 que contiene acompañadas de su correspondiente partitura musical copiadas en 361 folios.³⁴ Al ser este el que contiene un mayor número de cantigas también ha recibido el nombre de “Códex prínceps”. También contiene un buen número de miniaturas, contando con una tras cada grupo de diez, y antes de cada *cantiga de loor* o de alabanza a Santa María.

El “Códice Rico” contiene solo 192 cantigas musicadas, pero es el que está más profusamente decorado y en el que puede encontrarse una gran variedad de miniaturas, que alcanza las 1264 imágenes. Estas, a modo de viñetas, cuentan de manera gráfica los hechos relatados en el texto de los poemas. Sin embargo, el Códice de Florencia no tiene ninguna de las 109 cantigas que contiene musicadas, encontrándose tan solo el texto.

La estructura de las *Cantigas* responde al estilo del *zéjel*³⁵ o el *virelai*³⁶. Se trata de un texto poético compuesto por un refrán, denominado también *estribillo*, la *mudanza*, constituida por varias estrofas en conjunto y que supone un cambio en el ritmo, y una *vuelta*, que repite total o parcialmente el estribillo tras cada *mudanza*. Así pues, este esquema es el que se repite en cada cantiga varias veces. Se trata de un sistema que dota a las *Cantigas* de un marco literario ideal para la musicalización, ya que cada una de estas partes va a tener una melodía que se va a repetir con el texto, a pesar de que este cambie, de manera que la música va a ser muy fácil de escribir y de recordar para los intérpretes. Por esta razón, cuando encontramos en los códices la partitura escrita, solo va a estar escrita con el primer texto de la cantiga, mientras que el resto de *mudanzas* aparece escrito de forma corrida y sin música.

³³ Cunningham, M. G. (2000), p. 5.

³⁴ Del total de 414 cantigas que contiene, nueve de ellas se encuentran repetidas y dos copiadas sin música.

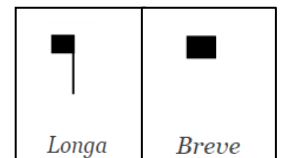
³⁵ El *zéjel* fue un esquema rítmico de origen árabe muy popular durante la Edad Media y que vivió en época moderna su mayor esplendor, cuando el género del villancico fue uno de los géneros musicales más populares y prolíficos.

³⁶ El *virelai* es el esquema que prima en la composición del texto y el ritmo de las *Cantigas* y que procede de la lírica trovadoresca provenzal.

Para ver de manera práctica como se estructura el *virelai*, el comienzo de la CSM 166 servirá como ejemplo:

«Como poden per sas culpas os omes seer contreitos, assi poden pela virgen depois seer saos feitos.	}	Estribillo
ond´aveo a un ome, por pecados que fezera, que foi tolleito dos nembros, dua dorr que ouvera, e durou assi cinc´anos que mover-se non podera, assi avia os nembros todos de corpo maltreitos.	}	Mudanza
Como poden per sas culpas os omes seer contreitos, assi poden pela virgen depois seer saos feitos»	}	Vuelta

Con este apartado no se pretende realizar un análisis musicológico, ni tampoco que pueda leerse a simple vista una cantiga en su forma original, sino aportar al lector unos fundamentos sobre la problemática que acarrea la interpretación de una obra musical que se compone en un tiempo y un espacio determinados y en los que se está gestando una nueva forma de escribir la música y que no tiene en la música occidental de su tiempo una obra comparable en magnitud y calidad. Así pues, sin adentrarse demasiado en la teoría musical de la Edad Media, lo cual requeriría de un trabajo mucho más extenso y que no es adecuado para un trabajo de Historia, la notación que encontramos en los dos códices escurialenses basa en dos figuras musicales, la *Breve* y la *Longa*, diferenciadas por una línea vertical que se añade al cuadrado de la breve para indicar su mayor duración, denominada *cauda*. Cualquier otra figura que se puede encontrar en la notación mensural resulta una modificación de la duración de estas dos figuras. La notación mensural no otorgaba a la obra una duración fija, pero sí daba una serie de pautas al intérprete para que interpretase la obra a una determinada velocidad. Sin embargo, para lograr una reproducción exacta del ritmo exacto sería necesario conocer por parte del intérprete de una serie de mecanismos, como los usos de acentuación o de fraseo y otro tipo de reglas, que no aparecen escritos en los manuscritos.³⁷



Las *Cantigas* suponen un gran avance para la historia de la música en tanto en cuanto es una de las primeras obras musicales que contiene la llamada notación mensural. Es la evolución natural que parte de la monodia, el canto a una única voz, y que fue fundamental para el desarrollo de la polifonía. Los dos manuscritos del Escorial son los que incluyen este tipo de escritura musical. La notación mensural es aquella que permite dar una duración determinada a un signo gráfico o nota musical con la finalidad de que las diferentes voces entonaran sus notas en el tiempo que les

³⁷ Fernández de la Cuesta, I. (2004), p. 51.

correspondía. La música mensural hacía pues que se dieran valores fijos para los signos musicales lo que hizo que se fuera aplicando también a algunas de las recopilaciones monódicas más importantes de la segunda mitad del siglo XIII. La escritura mensural se inicia en este periodo, pero, como evidencia López Elum, «sólo lo harán los repertorios más importantes que tengan el apoyo de reyes y que estos dispongan en sus cortes de músicos concededores de los tratados mensurales [...] se afirma que no hubo corte en Europa que contara con copistas y expertos en la notación rítmica medieval como los que servían al monarca castellano.»³⁸

A lo que trataba de dar solución es a la coordinación entre las diferentes voces, creando un sistema uniforme de medición a través de unas mismas figuras musicales. Así pues, los seis *modos rítmicos* son los que estructuran la duración y la estética de la primera música mensural.³⁹ Los modos abarcan la mayoría de patrones rítmicos que pueden encontrarse en las *Cantigas*, pero también existen algunas de ellas escritas en ritmos binarios, es decir, de dos o cuatro tiempos, de manera que se altera la duración de las figuras para adaptar el esquema modal. La alteración es para Cunningham un elemento fundamental para la notación en las *Cantigas*, pero representa un gran debate entre los musicólogos, lo que ha impedido que se pueda llegar a unas normas globales aplicables a todo el conjunto, ya que aparecen alteraciones en algunas cantigas que no hay en otras. Según asegura el musicólogo británico David Wulstan, «some of the inconsistencies of the CSM scribes might be attributed to unfamiliarity with the newer conventions, and there are undoubted errors [...] these can be revealed when the same passage is written differently, either in a repeated phrase later in the song or in a different MS.»⁴⁰ Variantes y errores se entremezclan y hacen que la escritura no sea uniforme en ninguno de los códices en los que encontramos música escrita.

La notación utilizada en la obra alfonsina también generó la hipótesis de que podría tratarse de un códice del siglo XIV, ya que en él aparecen elementos propios de una escritura más avanzada. Sin embargo, esta ha sido desechada ya que se sabe que tras la muerte de Alfonso X se suspendió toda la actividad cultural.⁴¹

Las diferentes transcripciones que se han realizado en época contemporánea han tratado de adaptar la notación medieval original de las *Cantigas* a la moderna para que cualquier músico pueda

³⁸ López Elum, P. (2005), p. 54.

³⁹ Los modos rítmicos los define Margot Fassler como «patrones de notas largas y cortas, representados por primera vez en las ligaduras de la notación cuadrada. Los modos se expresan en pies, cada uno de los cuales tiene tres tiempos o pulsos. Las melodías escritas en los modos se dividen en frases llamadas *ordines*, cuya característica es que empiezan y terminan con el mismo valor de la nota. [...] Los *ordines* y sus interpretaciones rítmicas que se encuentran en patrones de ligaduras son los que dirigen la estética del primer repertorio modal.» En Fassler, M. (2020), p. 318.

⁴⁰ Wulstan, D. (2000), págs. 32-34.

⁴¹ López Elum, P. (2005), p. 71.

interpretarlas sin tener conocimientos específicos sobre música medieval. Sin embargo, han dado lugar a profundos debates y se las critica por no haber tenido en cuenta la estética de la época. A la transcripción realizada por Higinio Anglés en 1943 se le reprocha su adaptación de las cantigas a la música popular contemporánea y la demasiada perfección con la que resolvió problemáticas de ritmo o las variaciones en la notación. Anglés realizó numerosas transcripciones de obras medievales de gran importancia, transcribiendo, además de las *Cantigas*, el *Códice de las Huelgas*, abriendo al público general su escucha e interpretación, sin embargo, unas palabras del propio Anglés revelan cuál era su práctica a la hora de transcribir: «me parece más importante que una composición cante bien, aunque con ello haya que renunciar a la identidad de los compases o al ritmo auténtico de la voz inferior.»⁴² En definitiva, trabajos actuales como el de Margot Fassler, aseguran que las notas de las cantigas pueden transcribirse perfectamente, pero en cuestión de ritmo hay muy poco de lo que pueda estarse seguro.

Las cantigas aparecen escritas en forma monódica, es decir, a una sola voz, pero gracias a la notación mensural, resulta sencilla la utilización de diversos instrumentos y voces para interpretar melodías diferentes sobre la base melódica que proporciona el manuscrito. Esto abre al intérprete toda una variedad de posibilidades, ya sea conocedor de los modos y usos musicales medievales o no, ya que la polifonía no se alcanzó su mayor desarrollo técnico hasta el siglo XIV y la armonía no lo hizo hasta el siglo XVI. Una polifonía primitiva desarrollada en el entorno eclesiástico y que se basaba en una voz principal sobre la que se añadían otras por encima o por debajo y de forma paralela, denominado *organum*, o a contratiempo, llamado en este caso *discantus*. La segunda mitad del siglo XIII fue el momento en que comenzaron a gestarse este tipo de mecanismos para acabar conformando el que acabará siendo la nueva forma de hacer música en el siglo XIV, el denominado *Ars Nova*. Sin embargo, como se ha mencionado, las cantigas están escritas a una voz, siendo una de las principales, y también de las últimas, muestras de la monodia medieval.⁴³ Así pues, la mayoría de cantigas serían de interpretación solística a cargo de un trovador, mientras que se acepta que las cantigas *de loor* a la Virgen tendrían una interpretación grupal, lo cual se apoyaría en la presencia de varios músicos en las miniaturas que las acompañan.⁴⁴

⁴² Citado en: Picó Pascual, M. Á. (1997), p. 429.

⁴³ Otros grandes códices que contienen piezas monódicas son, también de la Península Ibérica, el *Codex Calixtinus* (siglo XII), el *Codex Huelgas* (siglo XIII) o el *Llivre Vermell de Montserrat* (siglo XIV).

⁴⁴ Rodríguez Palacios, R. (2013), p. 566.

3.3- Sincretismo cultural e influencias islámicas en la obra musical alfonsí

Como ya se ha adelantado anteriormente, la Península Ibérica goza de un contexto en el que la interculturalidad forma parte de la vida cotidiana, produciéndose un constante diálogo entre cristianos, musulmanes y judíos, que habían convivido para el siglo XIII durante cinco centurias. Era algo que sobre todo estaba presente en las cortes reales, donde los reyes cristianos aderezaban sus salones y fiestas contratando a músicos árabe-andalusíes. Así pues, sus melodías y literatura tenían como receptores en muchas ocasiones a las cortes cristianas, lo cual se evidencia en las miniaturas de las *Cantigas* y otras obras del propio rey sabio. Además, las influencias musulmanas fueron más allá, pues eran ellos los que traducían las obras científicas y filosóficas o los tratados musicales clásicos.

Rastrear los orígenes de las formas musicales y poéticas que encontramos en las *Cantigas* supone una tarea muy complicada y que ha dado lugar a diferentes teorías. Estudiosos de la música y arabistas como Julián Ribera, quien estudió y llevó a cabo una transcripción de las *Cantigas* desde el arabismo en la década de 1920, o más recientemente, Manuel Pedro Ferreira, han analizado las influencias y orígenes árabes en las *Cantigas de Santa María*. Ritmo, melodía, métrica y estilo en la obra mariana son resultado de una miscelánea de elementos de diferentes orígenes e influencias, conformando un corpus cuya comprensión no puede alcanzarse completamente sin tener en cuenta este aspecto como base.

La Iglesia se mantuvo firme en el rechazo a permitir la entrada de usos profanos, por lo que la música litúrgica no fue tan susceptible al cambio como sí lo fue la música cortesana y popular. Instrumentos como el oud, el rabel o el rabab, entre otros, fueron tañidos por músicos musulmanes y quedaron arraigados en la tradición musical occidental, derivando en la creación de nuevos instrumentos, adaptados al repertorio y formas musicales cristianas.⁴⁵

Julián Ribera nos expone las claves para entender el alcance que tuvo la cultura musulmana en la elaboración de las *Cantigas* «Alfonso el Sabio encontró en Andalucía en estado muy floreciente el arte musical, y tuvo el impulso de convertirlo en arte cristiano. Al efecto buscó músicos profesionales, expertos, del pueblo vencido, para que le proporcionaran las melodías de su repertorio, las cuales acopló a la lectura gallega [...] encargó a escribas cristianos que las fijases en notación musical; mas la escritura musical entonces corriente, inventada para notar los cantos

⁴⁵ Instrumentos que actualmente son de los más populares, y que lo han sido desde siglos atrás, provienen de esta tradición musical árabe y andalusí como es el caso de la guitarra, el laúd, el violín o múltiples instrumentos de percusión.

litúrgicos de la Iglesia, no poseía los signos necesarios para representar todos los elementos técnicos de aquella otra extraña música; y así, al vestir esa música profana con aquellos hábitos monacales, quedó cubierta con un disfraz que la desfiguraba [...] y fue olvidada.»⁴⁶ A partir de este fragmento, pueden analizarse varios aspectos: en primer lugar, Ribera afirma que dio el impulso para convertir el arte andalusí en cristiano, sin embargo esto no refleja lo que la realidad en que se vivía, ya que se encontraba totalmente enraizada en la sociedad de la población de la península pero que fue necesario hacerlo para que la Iglesia aceptara los cambios y no se opusiera a la obra cultural que desarrollaba la corte alfonsina.

La iglesia era la institución que ejerció como principal centro de la cultura durante buena parte de la Edad Media. Catedrales, monasterios y grandes parroquias eran donde más se conservaban y producían documentos, y entre ellos la música. La liturgia era el momento para el que más música se producía en el cristianismo, y es por ello por lo que supuso la vanguardia en los avances de la teoría y las formas musicales de la música sacra vocal e instrumental para acompañar la oración. Así pues, en una sociedad donde la Iglesia estaba muy presente en todos los ámbitos, y también la música, el lenguaje musical se inventó, como afirma Ribera, para escribir la música de la liturgia y no estaba preparada para reflejar los elementos propios de la música árabe-andalusí.

Ribera otorgó a la cultura árabe una primacía rotunda en la composición de las *Cantigas* que actualmente ha quedado desfasada y ningún investigador mantiene las tesis que el arabista elaboró en la década de 1920. Sí que se acepta la impronta andalusí en la métrica y las formas líricas, es decir, la utilización del *virelai*, también en los ritmos y en la utilización de instrumentos. Sin embargo, las temáticas y la iconografía son sin duda cristianas, la estructura e idiomas provienen de influencias galaicoportuguesas y provenzales, estas llegadas a través del Camino de Santiago desde el sur de Francia.

Frente al rotundo arabismo de Julián Ribera, Martin G. Cunningham se opone a esta idea, «an overwhelming impression emerges that the *Cantigas* are Western songs on a Western subject with Western music»,⁴⁷ afirma. Sin embargo, otras investigaciones como el del musicólogo polaco Willi Apel han propuesto un origen hispano del *virelai*, ya que esta forma apenas existía en Francia en fechas anteriores a 1300 y teniendo en cuenta que las *Cantigas* se componen en la segunda mitad del siglo XIII.⁴⁸

⁴⁶ Ribera Tarragó, J. (1928), *Disertaciones y Opúsculos*, Madrid, p. 8. Citado en López Elum, P. (2005), p. 40

⁴⁷ Cunningham, M. G. (2000), p. 16

⁴⁸ Ferreira, M. P. (2000), pp. 8-9

En resumen, y volviendo a la idea planteada al inicio de este apartado, resulta muy complicado rastrear los orígenes de unas formas poéticas y musicales que se daban cita en una corte como la del rey sabio que gozaba de un contexto cultural muy rico, con influencias culturales de múltiples orígenes, que dio lugar a una obra musical de una calidad y belleza que todavía no ha podido desgranarse por completo en la actualidad.



Fig. 4: Jordi Savall (2017). *Cantigas de Santa María – Alfonso X el Sabio*. [CD]. Alia Vox. Portada del álbum

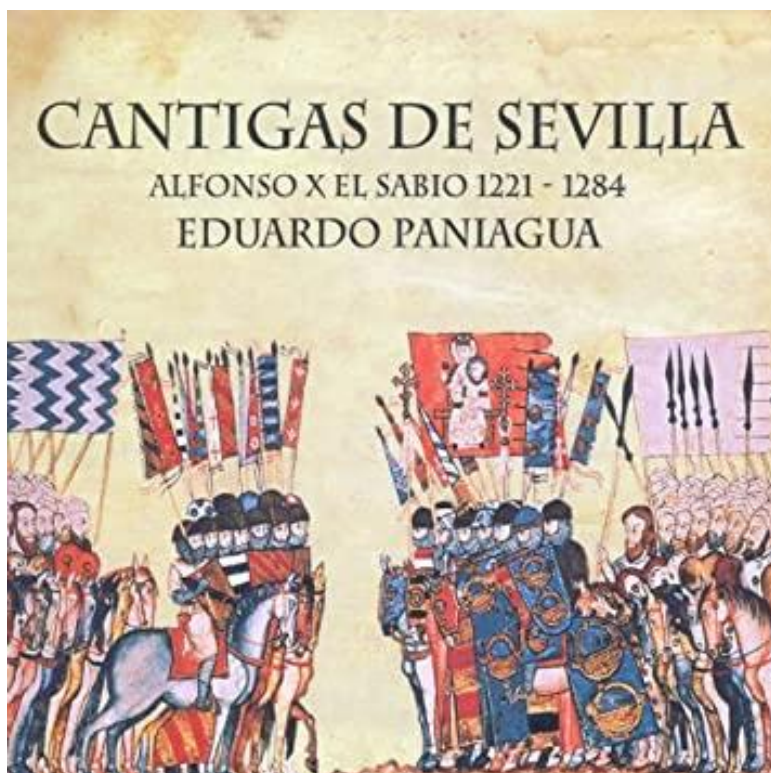


Fig. 5: Eduardo Paniagua. (2003). *Cantigas de Sevilla / Alfonso X el Sabio*. [CD]. Pneuma. Portada del álbum.

4- SELECCIÓN DE TRES CANTIGAS: EJEMPLOS PRÁCTICOS



ras haber expuesto las características principales de las *Cantigas de Santa María* y que hacen de esta una de las obras más importantes del medievo en la Península Ibérica, este apartado está orientado a poder apreciarlas de manera práctica en el texto. Se han escogido tres cantigas, la 57, la 235 y la 379,⁴⁹ por criterios personales para analizar aspectos como las formas poéticas, la métrica, la temática y las características físicas, es decir, el códice en el que están copiadas y su puesta por escrito.⁵⁰ Estas cantigas son algunas de las que más escucho y que más me han marcado por su magnífica interpretación por el ensemble francés *Les musiciens de Saint Julien* y *La Maîtrise de Radio France* de la cantiga 57 y de Emilio Villalba y *Cantica*, en el caso de las cantigas 235 y 379.⁵¹

4.1- Cantiga 57: *Mui grande's noit e día*

«*Esta é como Santa María fez guarecer os ladrões que foran tolleitos porque roubaran ùa dona e sa companna que ían en romaría a Monserrat.*»

Esta es cómo Santa María hizo que sanasen los ladrones que habían quedado tullidos porque robaron a una dama y sus acompañantes que iban de romería a Montserrat.

La rúbrica que inicia la cantiga resume la historia que va a narrar la misma. Esta es una cantiga narrativa que cuenta cómo un grupo de peregrinos fue atacado y robado a mano de un grupo de ladrones de camino al monasterio de Montserrat, en Cataluña. Una de los peregrinos llega al monasterio y allí denuncia lo ocurrido. Ante esta información, los frailes de Montserrat salen en busca de los ladrones y los encontraron junto a una fuente, algunos ciegos, otros mudos y tullidos y se apiadaron de ellos, llevándolos al monasterio. Tras orar por ellos a Santa María, la Virgen intercedió y sanó a los ladrones de sus males. Ante este milagro los ladrones juraron no robar nunca más a ningún cristiano.

⁴⁹ Los números 57, 235 y 379 corresponden a la numeración seguida por el Códice de los Músicos (E).

⁵⁰ Los textos íntegros de estas tres cantigas pueden encontrarse en el anexo.

⁵¹ El concierto de *Les Musiciens de Louvre*, dedicado a las *Cantigas* y el *Llibre Vermell de Montserrat* y en el que se interpreta la CSM 57, puede encontrarse en: Les Musiciens de Saint Julien & La Maîtrise de Radio France [AE SRamriel] (19 de julio de 2013). *Sacred Music From Medieval Spain: The Llibre Vermell And The Cantigas De Santa Maria*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=2Ios-NT0fNI&t=4100s> (último acceso 6 de junio de 2022). Las interpretaciones realizadas por Emilio Villalba de las cantigas 255 y 379 pueden encontrarse en: *Cantica & Emilio Villalba* [Emilio Villalba] (7 de septiembre de 2022). *A que defende do demo. Cantiga 379. Cantica & Emilio Villalba*. Obtenido de: <https://www.youtube.com/watch?v=CxoY7cf74yc> (último acceso 6 de junio de 2022) / *Cantica & Emilio Villalba* [Emilio Villalba] (7 de enero de 2022), *Cantiga 235. Como agradecer ben feito*. Obtenido de: <https://www.youtube.com/watch?v=-gDPGKc-dkg> (último acceso 6 de junio de 2022).

Es una cantiga que refleja perfectamente el tipo de milagros que se le atribuyen a Santa María durante toda la obra y que también es modelo del tipo de historia moralizadora y de exaltación de la obra milagrosa, las virtudes y la severidad de la Virgen. En el caso de la CSM 57 se hace hincapié en la virtud de la piedad y la justicia, pues la Virgen, por un lado, les ha castigado volviéndoles tullidos, pero, por el otro, acaba por sanarlos y por perdonarles su pecado.

Siguiendo la clasificación que establece la historiadora Ángela Franco, esta cantiga narrativa, en función de su temática, pertenece al grupo que denomina de «lecciones o castigos a los descreídos, a los blasfemos, a los impenitentes, a los sacrílegos, a los hipócritas, a los profanadores, del culto y a los perturbadores de la devoción.»⁵² Además, espacialmente se localiza en el monasterio catalán de Monserrat, que es uno de los lugares sagrados que aparece como protagonista en cinco de las cantigas.⁵³

A continuación, se presenta un análisis de las características poéticas de la cantiga: el *virelai* es, como se ha mencionado previamente, la forma poética que más se sucede en la obra alfonsina, y esta cantiga responde a esta, de manera que nos servirá para mostrar de manera práctica y visual las características de la misma. El esquema que sigue es el siguiente:

Comienza con un *refrán* compuesto de 7 versos (6' a | 6' b | 6' a | 6' b | 4' c | 4' c | 5' a). La métrica y la rima que tiene el estribillo se combina con un ritmo ternario que dota al texto de musicalidad y viveza a la dicción.

Continúa con la *mudanza* (6' d | 6' e | 6' d | 6' f | 6' f | 6' g | 6' f | 4' h | 4' h | 5' a), tras la que se repite cada estrofa el refrán completo. Este esquema de *mudanza* es el que se mantiene en todas las estrofas de la cantiga. En estas estrofas es en las que se cuentan los acontecimientos de una forma narrativa para luego repetir con cada *vuelta* la oración o mensaje que se pretende transmitir. Este modelo se plantea a modo de pregunta-respuesta, y tendría probablemente una intención de ser cantado por el pueblo, ya que los estribillos se repiten frecuentemente, son más cortos y más musicales.

La cantiga *Mui grande's noit e dia* es la número 57 dentro del Códice de los Músicos (*T*), conservado en la biblioteca del monasterio de El Escorial.⁵⁴ El texto aparece copiado en *T* en dos folios. Como se ha mencionado anteriormente, aparecen musicados el *estribillo* y la primera

⁵² Franco, Á. (2006), p. 209.

⁵³ Otros lugares importantes son el monasterio zaragozano de Santa María de Salas, el santuario palentino de Villasilga o, con un especial protagonismo, el santuario de Santa María del Puerto de Cádiz, entre otros.

⁵⁴ Esta cantiga también aparece en el Códice de Toledo (*To*) con otra numeración, en este caso se corresponde con la número 72.

mudanza, y ya no se copia más la partitura puesto que se repite la misma melodía en el resto de la composición. El resumen inicial de la cantiga aparece escrito con tinta roja, al igual que el primer verso de la *vuelta*, omitiéndose el resto de versos del estribillo. También, y para diferenciar el inicio del refrán y de la *mudanza*, la primera letra se escribe con letra capital y con colores azules y rojos. Tras los dos folios que contienen la música y le texto de la cantiga, un folio contiene seis miniaturas que narran de forma visual la historia y donde aparecen representados los principales momentos, personajes y espacios que protagonizan la cantiga. Este esquema, con la música, las estrofas de la cantiga, seguidas del folio con la narración gráfica, es el que se repite a lo largo de todo el códice de El Escorial.

4.2- Cantiga 235: *Como agradecer gran ben-feito*

«Esta é como Santa María déu saúde al rei Don Afonso quando foi en Valadolide enfermo que foi juigado por mórto.»

Esta es de como Santa María sanó al Rey Alfonso cuando estaba enfermo en Valladolid, tanto que había sido dado por muerto.

Se sabe que esta es una cantiga que escribió el propio rey sabio durante los años finales de su vida. Durante este tiempo, el monarca se vio sobrepasado, no solo por sus enfermedades, sino también por las deudas económicas en las que está sumido el reino castellano, le enfrentamiento con su hijo Sancho por la corona, el fracaso de sus aspiraciones imperiales... Así pues, cansado de todos estos infortunios, Alfonso se retiró de los asuntos de gobierno y permaneció durante largas estancias en el castillo del Puerto de Santa María. Allí, Alfonso se rodeó de sus músicos y se dedicó a trabajar en las cantigas. La CSM 235 denota el gran dolor que le estaba acompañando en sus años finales al ver que todos a su alrededor le traicionaban y se tornaban en su contra, mientras que él siempre se había considerado a su mismo un buen rey. Gracias a esta cantiga pueden conocerse muchos de los traspies que suceden en su vida, y se pregunta cómo puede ser que nadie le agradezca todo el bien que ha hecho.

Así pues, la clasificación de Ángela Franco incluye la CSM 235 en el grupo temático referido a «curas milagrosas y resurrecciones.»⁵⁵ El poema se localiza en Valladolid, donde el monarca permanecía mientras agonizaba por una enfermedad por la que llegaron a creerle muerto, sin embargo, su devoción a la Virgen hizo que esta intercediera y le sanara.

A lo largo de la cantiga, los diferentes avatares de la vida del rey sabio aparecen nombrados, como el enfrentamiento civil contra su hijo y los nobles que apoyaron el levantamiento o las diferentes enfermedades que le dejaron al borde de la muerte. A todo esto, el monarca logró sobreponerse, según la cantiga, gracias a su devoción y servicio sin descanso a Santa María, quien siempre recompensaba por ello al rey sabio castigando a sus enemigos y sanándole de sus enfermedades.

Hasta 21 *mudanzas* componen esta extensa cantiga que mantiene en todos sus versos y estrofas la misma estructura, una versificación simple por la que, tanto el *refrán* como las diferentes *mudanzas*, se componen de versos de siete sílabas.

⁵⁵ Franco, Á. (2006), p. 213.

La musicalidad del texto poético viene dada por una rima que se mantiene durante los tres primeros versos de la *mudanza*, mientras que en el cuarto y último, esta cambia y es la misma que tiene el estribillo, de manera que da esa continuidad al ritmo más vivo que tiene la *vuelta*.⁵⁶

Como evidencia el hispanista Joseph Snow, aunque «no todas las composiciones en las CSM usan un único metro desde el estribillo al final [...]. Hay una minoría de las CSM, sin embargo, compuestas en un mismo metro, y los heptasílabos son más frecuentes.»⁵⁷

La cantiga *Como agradecer gran ben-feito* tan solo nos ha llegado a través del Códice de los Músicos,⁵⁸ tan solo la encontramos copiada en él. Es en el que aparece el mayor conjunto de cantigas copiadas. La cantiga aparece escrita en cuatro folios, siguiendo el mismo sistema que en el códice *T*, con la música monódica escrita para el primer *refrán* y *mudanza*, mientras que el resto del texto aparece corrido con una *mise en page* con los versos dispuestos en dos columnas dentro del folio.

⁵⁶ La métrica de la *mudanza* a la que se hace referencia es 7' | 7 b, 7' | 7 b, 7' | 7 b, 7' | 7 A

⁵⁷ Snow, J. (2012), p. 185.

⁵⁸ No es el único códice en el que se encontraría copiada esta cantiga, ya que también podríamos haberla encontrado en el Códice de Florencia, pero el texto se encuentra perdido debido a el extravío de los folios, encontrando tan solo, total o parcialmente, la miniatura correspondiente.

4.3- Cantiga 379: *A que defende do demo*

«[C]omo Santa María do Porto se vėgou dos cosarios do mar que rouvavá os ornee que vijnnan pobrar en aquela sa vila.»

Como Santa María del Puerto se venga de unos corsarios de mar que robaron a los que venían a poblar aquella su villa.

La cantiga 379 se incluye en el denominado *Cancionero de Santa María del Puerto*, un conjunto de veinticinco cantigas que tienen como denominador común la advocación a Santa María del Puerto y su ubicación en los alrededores del santuario homónimo. Sus números se sitúan entre las cantigas 328 y la 398 en el código de El Escorial. Estas cantigas, de tipo narrativo y encuadradas por su temática en las cantigas de «indulgencia, misericordia y justicia de Santa María»,⁵⁹ suponen una gran fuente de información sobre los acontecimientos históricos que ocurren entre 1260 y 1285 y en la vida de Alfonso X, pues aparecen en varias cantigas los problemas de salud a los que el monarca debió de enfrentarse durante estos años. Por su temática queda pues evidenciada la utilidad histórica de las *Cantigas* para conocer los acontecimientos acaecidos y su percepción durante su reinado.

La cantiga 379 narra cómo Santa María del Puerto castiga a unos corsarios catalanes que se dedicaban a asaltar a los barcos que llegaban hasta el puerto para comerciar. Estos corsarios atacan un barco de moros que viajaba rumbo a Cádiz y la Virgen les castiga desatando una tormenta que les obliga a poner rumbo a Sevilla, subiendo por el río Guadalquivir. En la ciudad hispalense, los corsarios debieron de entregar al rey en persona la mercancía robada y liberar a los prisioneros moros, además de quedar al servicio del monarca.

El Puerto de Santa María era una población de reciente fundación, realizada por el propio monarca hacia el año 1255. En las cantigas anteriores del *Cancionero del Puerto* se narra cómo el santuario de Santa María del Puerto María «lo eligió para sí solo el santuario de Santa María del Puerto puede gloriarse de que María inspirase al “sesudo moro rico” dar aquel lugar y su entorno a los cristianos.»⁶⁰ Así pues, era un lugar que contaba con una especial significación para el monarca, en tanto en cuanto lo convirtió en uno de los principales lugares de devoción a Santa María, lo cual se evidencia en los múltiples viajes documentados que realizó Alfonso X hasta este templo y en el gran número de cantigas localizadas aquí.

⁵⁹ Franco, Á. (2006), p. 210

⁶⁰ Montoya Martínez, J. (1998-1999), p. 100

En esta Cantiga se muestra de nuevo el lado más piadoso de Santa María, castigando a unos cristianos que habían atacado a unos comerciantes moros que venían en son de paz. María extiende su protección a todos aquellos que venían a poblar su recién fundada villa, lo cual incluiría a los moros, y castigando a aquellos que atacan a los pobladores y comerciantes a los que el monarca va a hacer un llamamiento para que se trasladen para hacer prosperar la población. Es reseñable cómo aparece mencionada la Virgen como «Madre do Rey justiçaeyro» (CSM 379, v. 52), recalcando la ascendencia divina del poder real y la virtud de la justicia del gobernante.

La estructura poética de esta cantiga es la misma que en la CSM 235, analizada anteriormente, con la totalidad de los versos compuestos por siete sílabas, en los que la música tampoco cambia de ritmo entre las dos partes, un ritmo que es ternario trocaico que se combina con ritmo binario en cada frase.⁶¹

La cantiga *A que defende do demo* tan solo aparece copiada en el Códice Rico (*E*), dispuesta en tres folios y el texto en dos columnas. Este códice recibe también la denominación de “Códice de los Músicos”, pues cada diez cantigas se encuentra una miniatura en la que se representan, en un espacio que ocupa el ancho de una de las columnas, a uno o dos músicos tañendo sus instrumentos musicales. Como puede observarse en la imagen AAASQ, antes de iniciarse la CSM 380 aparece una de estas miniaturas, compuesta por dos músicos dispuestos de forma simétrica, mirándose el uno al otro, enmarcados en un arco doble, sobre el que hay algunas construcciones, todo sobre un fondo de color azul.⁶² Así pues, este códice sirve como una fuente muy valiosa para el conocimiento de las formas de construcción y de tañer los instrumentos de tiempos del rey sabio.

⁶¹ El ritmo trocaico se produce cuando un pie está formado por una sílaba acentuada seguida de otra átona, es decir, una larga y otra breve.

⁶² El color azul es, junto al rojo, el más utilizado en este códice, usándose para decorar las letras capitales al inicio de cada estrofa, al igual que en el códice *T*.



Fig. 6: Imagen promocional del proyecto "Cantica. La música de los códices", dirigido por Emilio Villalba, a la voz e instrumentos de cuerda, y contando con la participación de Sara Marina, a la percusión e instrumentos de tecla, y Ángeles Núñez, voz y percusiones. Obtenido de <https://www.emiliovillalba.com/> (último acceso 24 de mayo de 2022).

5- LA MÚSICA MEDIEVAL, ¿CÓMO SONABA? SOBRE CÓMO AFRONTAR LA INTERPRETACIÓN DE UNA OBRA MUSICAL DE HACE MÁS DE SETECIENTOS AÑOS

5.1- La Música Antigua. Las músicas históricas y la recuperación de la música medieval. Las fuentes para los intérpretes de Música Antigua



Las *Cantigas de Santa María* suponen tan solo una pequeña parte, aunque valiosísima, del legado musical y cultural de la Península Ibérica y de la historia de la música de todo el Occidente europeo.

La Música Antigua, con mayúsculas, es el término acuñado para referirse de manera general a la música compuesta entre el año 500 y 1750, abarcando tres grandes periodos históricos y musicales: la Edad Media, el Renacimiento y el Barroco, teniendo como hito que da por finalizado este gran periodo musical la muerte de Johann Sebastian Bach en el 1750. Por supuesto, esta denominación no quiere decir que los tres periodos sean similares, la música del siglo XIII poco se parece a una tocata de Bach compuesta 500 años después, pero sí que viene a remarcar la continuidad que tiene la música durante los más de mil años que engloba y el tratamiento especial que requiere, sobre todo en lo referido a los instrumentos musicales y el método de investigación de las fuentes y partituras. La escritura de la música fue muy escasa hasta la Baja Edad Media, encontrando apenas formas de escritura musical hasta entonces, por lo que el estudio de la música anterior al siglo XII resulta de especial dificultad y se encuentra limitado por la escasez de fuentes musicales, siendo de gran utilidad las fuentes literarias y pictóricas y escultóricas para la reconstrucción de la música antigua.

A partir del siglo XII atendemos a un periodo de renacimiento cultural que tuvo en la música uno de sus principales campos de desarrollo, tanto en el ámbito eclesiástico como los ámbitos cortesano y popular laicos. La escritura fue progresivamente haciéndose más común, pues permitía a los intérpretes recordar con mayor facilidad las melodías y también poder exportar sus músicas con facilidad a través de la copia de las obras y los viajes itinerantes de los músicos por las cortes reales y nobiliarias, las ferias y las festividades populares, siendo los *trouvères* provenzales, los *minnesinger* alemanes o los trovadores hispanos algunos de los más importantes productores de música entre los siglos XII y XIV.

El legado musical de la Edad Media supone la etapa de formación de muchas de las bases de la cultura occidental de los siglos posteriores. El medievo es el primer periodo que nos deja un considerable repertorio musical escrito, además de importantes obras de tratadística musical que nos permiten conocer aspectos como el ritmo, el estilo, el uso de instrumentos o el público al que se dirige determinada composición. Aquel músico que se dedica a la investigación de la Música Antigua se convierte también en un intérprete de músicas históricas, ya que, como afirma Margott Fassler, «parte de los datos o documentación de que disponemos para la interpretación de la música medieval están relacionados con la fecha, el lugar y la función: el intérprete debe comprender cuándo y dónde se creó, transformó o copió una pieza, así como por qué razón determinada persona o grupo de personas dedicaron sus esfuerzos a producirla y preservarla.»⁶³

La música es un producto de una época y contexto cultural concreto y atiende a unas razones y unas personas determinadas, por lo que se hace necesario para el intérprete conocer los diferentes contextos que rodean a la obra para poder realizar una interpretación fiel a la sonoridad y los cánones interpretativos que tendría la composición en el momento y lugar en el que se compuso. La interpretación históricamente informada, como también es conocida, es una corriente relativamente reciente, desarrollándose a partir de la segunda mitad del siglo XX. La falta de fuentes es la gran limitación, como se ha mencionado anteriormente, haciendo que las propias ideas y preferencias del músico que se encuentra ante una partitura del siglo XIII pueden llegar a imponerse ante la falta de concreción de algunos aspectos interpretativos.

Las *Cantigas* de Alfonso X suponen una fuente de enorme valor para la investigación de la música medieval ya que es un testimonio que engloba literatura, música y representación gráfica que permite, entre otros menesteres, conocer algunos de los instrumentos utilizados por los trovadores de la época. Supone, junto con la “orquesta de ancianos” del Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela, uno de las más importantes fuentes en la Península Ibérica para el estudio de la instrumentación de época medieval. El proyecto por la Fundación Pedro Barrié de la Maza supuso un gran empuje para la investigación de la música, la transcripción e interpretación su recuperación y poder mostrar al público cómo sonaría la música que los ancianos estarían interpretando cuando fueron captados. En 1991 tuvo lugar la culminación del proyecto, logrando reunir a los grandes especialistas del momento sobre música y arte medieval, con nombres como Carlos Paniagua, Manuel Pedro Ferreira o José López Calo. Los diferentes estudios realizados a raíz del proyecto, que abarcan la interpretación musical, la escultura, la iconografía o la

⁶³ Fassler, M. (2020), p. 10

construcción de instrumentos, pueden encontrarse en dos volúmenes publicados por la misma fundación en el año 1993.⁶⁴

Estudios sobre las *Cantigas* se han sucedido desde finales del siglo XIX desde diferentes ámbitos, algunos con gran relevancia son la transcripción musical realizada por Higinio Anglés en 1943⁶⁵, el estudio arqueológico sobre las miniaturas de José Guerrero Lovillo,⁶⁶ el estudio biográfico de las *Cantigas* de Joseph O'Callaghan,⁶⁷ los estudios musicales más recientes, de Martin G. Cunningham o Pedro López Elum mencionados a lo largo del trabajo. Estos son solo algunos ejemplos de los proyectos realizados, de forma multidisciplinar, para la recuperación de las Cantigas del Rey Sabio, pero realizando también una labor fundamental para la recuperación de las músicas históricas y ampliar el conocimiento sobre la música del medievo.

La revolución digital que ha traído el siglo XXI ha facilitado en gran medida el acceso a toda la información para el músico, el investigador y, en definitiva, al público en general. Las grandes bibliotecas y archivos han llevado a cabo proyectos de digitalización que permiten ver de primera mano los manuscritos originales, por ejemplo, de las *Cantigas de Santa María*, cuyos códices podemos encontrar digitalizados en las páginas web de la Biblioteca Nacional de Patrimonio Nacional.⁶⁸ De esta manera, cualquier interesado puede ver de primera mano los manuscritos, facilitando la labor investigación y posibilitando que cualquier músico pueda interpretarlas.

⁶⁴ López-Calo, J. (coord.) (1993). *Los instrumentos del Pórtico de la Gloria. Su reconstrucción y la música de su tiempo*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.

⁶⁵ Anglés, Higinio (1943). *La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso El Sabio: facsímil, transcripción y estudio crítico*. Barcelona: Biblioteca Central.

⁶⁶ Guerrero Lovillo, José (1949). *Las Cántigas: estudio arqueológico de sus miniaturas*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

⁶⁷ O'Callaghan, Joseph (1998). *Alfonso X and the Cantigas de Santa María. A poetic biography*. Leiden: Koninklijke Brill NV

⁶⁸ La digitalización y publicación del *Códice Rico* y del *Códice de los Músicos* se produjo el 29 de junio de 2021 en el marco de la conmemoración del VIII centenario del nacimiento de Alfonso X.

5.2- Interpretar y dar vida a una partitura de la Edad Media. La organización de un concierto de música medieval

El objetivo que persiguen aquellos que estudian la Música Antigua es poder acercar al público unos sonidos y estilos musicales que no es posible transmitir sin un trabajo de investigación musical y de las fuentes, ya que, por supuesto, las primeras grabaciones de sonido no van más allá de mediados del siglo XIX. Así pues, toda una serie de profesionales se suceden en una cadena para llevar desde la partitura al público el producto final y poder escuchar obras como las *Cantigas*, ya sea en forma de concierto o de grabación en álbum. Lingüistas aportan las pautas para saber leer y entender las lenguas en que se escriben, filólogos contribuyen a poder definir los estilos, los recursos y sistemas líricos o narrativos utilizados en la composición, musicólogos estudiosos de la tratadística musical aportan su conocimiento sobre los ritmos y demás elementos compositivos, luthieres se especializan en la reproducción de los instrumentos a partir de las fuentes gráficas y escultóricas, ya que muy pocos instrumentos han sobrevivido al paso del tiempo. Toda esta serie de disciplinas se unen con el objetivo de llegar al concierto y la difusión al público por medio del intérprete, quien debe adquirir todos estos conocimientos para llegar a la comprensión de lo que representa en conjunto la música histórica que va a interpretar, sin embargo, muchas veces hay elementos que no pueden definirse con exactitud debido a la escasez de fuentes. En palabras de Margott Fassler, «los intérpretes expertos en este repertorio aprenden todo lo que pueden sobre el contexto y el significado originales de la música, pero, llegados a un punto determinado, sus propias ideas interpretativas pueden acabar imponiéndose; de hecho, lo hacen y deben hacerlo. Al fin y al cabo, la música medieval es *música*.»⁶⁹ Esta afirmación viene a decir que el músico muchas veces se ve obligado a introducir licencias interpretativas propias, ya sea por deseo propio, ya que es él quien decide qué y cómo quiere interpretar la música, de ahí que se le denomine “intérprete”, o por falta de tratadística sobre un elemento musical concreto.

Un concierto de música medieval es fruto de un proceso que debe de tener en cuenta diferentes aspectos para poder acercar una música que no es tan común como puede ser una obra de Mozart, de Chopin o de cualquier otro de los grandes clásicos. Es una música muy diferente, y que tampoco tiene una gran cabida en la enseñanza reglada de conservatorio. Las pautas que rigen al músico para elaborar un concierto aparecen explicadas de manera magistral en una conferencia-concierto impartida por el músico sevillano Emilio Villalba, titulada *Despertando la música: de los*

⁶⁹ Fassler, M. (2020), p.10.

manuscritos al escenario.⁷⁰ En ella, Villalba desgrana el proceso que discurre desde que el músico accede a la partitura hasta que este presenta al público su interpretación, aspectos organizativos de un concierto, atendiendo al tipo de público al que se enfoca el concierto y qué tipo de obras interpretar en función de la edad del público, el marco arquitectónico o el contexto del concierto, es decir, si se trata de un concierto incluido dentro de un ciclo de música andalusí, exclusivo, sobre las *Cantigas*, música sefardí... Conocer la historia detrás de la música, de su compositor y de su elaboración aporta una información que puede resultar incluso inspiradora en palabras de Villalba, sobre todo si se acude a pinturas y códices miniados, ya que ofrecen toda una serie de detalles que ayudan a dar vida musical a la iconografía.

La música es un patrimonio (inmaterial) que abre las puertas para conocer otras fuentes, otras historias, por lo que la música completa a la historia. Puede servir como una fuente más tanto para el historiador como para el músico.

La reconstrucción de los instrumentos es uno de los campos más interesantes dentro de la corriente de las músicas históricas. Resulta fundamental para poder recrear la música histórica dotarla de instrumentos también históricos, para poder devolver el sonido de la música medieval. Una frase de Villalba en esa misma conferencia resulta clarificadora al respecto, afirmando que «el instrumento va a ser el protagonista y el intérprete debe ser el esclavo del instrumento.»⁷¹ Las fuentes de las que dispone un luthier son, como se ha mencionado ya en alguna ocasión, fundamentalmente dos, los manuscritos miniados y las esculturas presentes en capiteles y arquivoltas de las iglesias medievales. Gracias a estas fuentes es posible hacerse a la idea de la forma que tenían los instrumentos y cómo se tañían, de igual manera que las fuentes literarias e históricas nos aportan los nombres que recibían los instrumentos. Un ejemplo de este tipo de proyectos de reconstrucción de instrumentos medievales es el mencionado proyecto sobre la orquesta de ancianos del Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago, que culminó con la organización de un concierto en el que se presentaron los diferentes instrumentos que aparecen en la orquesta íntegramente reconstruidos a raíz de las investigaciones impulsadas a través del proyecto de la Fundación Pedro Barrié de la Maza.

⁷⁰ Villalba, Emilio [Festival de Música Antigua Úbeda y Baeza FeMAUB]. (2020, 10 de diciembre). *Conferencia-concierto UNED de Emilio Villalba – Despertando la música – XXIV FeMAUB 2020*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=4J0-5FhDaRg&t=1264s>

⁷¹ Ídem, minuto 52:55

5.3- Algunos ejemplos de músicos y proyectos para la recuperación y difusión de las “músicas históricas”

La Música Antigua vive en la actualidad una época de gran impulso de los proyectos musicales, abriéndose paso buena cantidad de grupos dedicados a las músicas histórica en los programas de conciertos de muchos auditorios, aunque en estos la música medieval apenas tiene cabida, siendo la proliferación de los festivales dedicados exclusivamente a la Música Antigua lo que más ha hecho que aumente el interés del público por la música del medievo. Algunos festivales en España han adquirido un importante renombre, no solo a nivel nacional, sino también internacional por la calidad de los músicos que participan y los entornos en que se celebran. Algunos de estos grandes festivales son el Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza, celebrado en las dos localidades históricas jienenses desde el año 1997, el festival Early Music Morella, celebrado desde 2011, o los celebrados en la comunidad aragonesa, contando con dos de los más importantes del país, el Festival de Música Antigua de Daroca, que este año organiza su 44ª edición y el Festival Internacional en el Camino de Santiago, que en 2022 cumplirá 31 años. Este último es quizá uno de los festivales españoles en el que más cabida tiene la música medieval, llevando por los pueblos e iglesias de la comarca de la Jacetania a algunos de los músicos y ensembles más importantes del ámbito de la Música Antigua, como son el violagambista Jordi Savall y su ensemble Hespèrion XXI, el guitarrista Enrike Solinis, Accademia del Piacere, dirigido por el violagambista Fahmi Alqhai, el gaitero Carlos Núñez o el ensemble checo Tiburtina, dedicado a la recuperación de la música de Hildegarda de Bingen. Todos estos festivales suelen hacerse eco de las grandes conmemoraciones y efemérides dentro del ámbito de la Música Antigua, habiéndose cumplido el pasado 23 de noviembre de 2021 el octavo centenario del nacimiento del rey Alfonso X, lo que hizo que muchos conciertos dentro de los programas se dedicaran hacia la música de las *Cantigas de Santa María*, un impulso que todavía continuará durante todo este año.

Estos festivales resultan pues una de las principales vías de incentivar la investigación a través de la financiación pública y privada y también de difundir a públicos de todas las edades y que logran un gran atractivo al situarse generalmente en entornos perfectos para la celebración de conciertos de Música Antigua como son las iglesias y palacios y edificios históricos.

Actualmente, existen muchas agrupaciones de reciente creación que ya se dedican a la interpretación de Música Antigua, lo que demuestra que el interés en ella ha aumentado exponencialmente. En 2010 nace la Asociación de Grupos Españoles de Música Antigua, integrada

por actualmente 65 grupos, que colaboran para una mejor vertebración del sector y se reconoce institucionalmente su labor en la recuperación del patrimonio musical.

Así pues, es menester conocer algunos de los proyectos que están desarrollando una gran labor de investigación, de recuperación y de difusión del patrimonio musical e histórico de la música del medievo y de las *Cantigas*.

Jordi Savall es uno de los músicos más reconocidos a nivel internacional, no solo en el ámbito de la Música Antigua, sino en global del panorama de la música clásica. Como instrumentalista, es violagambista, y también dirige su varios ensembles, *Hespèrion XXI*, *Capella Reial de Catalunya*, *Le concert des nations* creados por él mismo. Sus proyectos abarcan la investigación de las músicas en torno al Mediterráneo, englobando toda una variedad de tradiciones y culturas, entendiendo y utilizando la música como punto de unión, de entendimiento y de intercambio entre Oriente y Occidente.

Desde la década de 1970 se dedica a la interpretación de músicas que van desde la Edad Media hasta el clasicismo, caracterizándose todas ellas por su máximo rigor histórico a la hora de seleccionar los instrumentos, voces, estilos y ritmos, por lo que detrás de la interpretación se encuentra un extenso trabajo histórico y musicológico que hacen de Savall uno de los mayores expertos en Música Antigua en la actualidad. Ha publicado más de un centenar de álbumes, sacando a la luz en muchas ocasiones músicas inéditas y caracterizados todos ellos, como se ha mencionado, por el rigor en la interpretación.

Algunos de sus álbumes son *Christophorus Columbus: Paraísos Perdidos* (2007), un doble CD que tiene como trasfondo la música de tiempos del descubrimiento de América y de los Reyes Católicos, la banda sonora de la película *Tous les matins du monde*,⁷² de 1991, que incluye obras de los principales compositores del siglo XVII francés, y por la que recibió varios premios de la Academia de Cine Francesa, o los dos CD titulados *Orient-Occident*, de 2006 y 2013, con una selección de melodías medievales y tradicionales procedentes tanto de Oriente como de Occidente. Mencionar, por último, su trabajo sobre las cantigas, el álbum *Cantigas de Santa María*, grabado en 1993 y remasterizado en 2017.

⁷² Mencionar que en 2021 tuvo lugar el vigésimo aniversario del estreno de la película, lo cual llevó a Savall a reestrenar el programa, pudiendo verse uno de sus conciertos con este programa en la Ciudadela de Jaca, en el marco del Festival Internacional Camino de Santiago (*fig. 2*).

Savall ha sido reconocido en numerosas ocasiones por su trabajo y sus contribuciones, no solo a la música, sino también por su concepción de la música como lazo de unión entre culturas y como vía de reivindicación de la paz.⁷³

A continuación, Eduardo Paniagua es otro de los grandes músicos dedicados a la recuperación del patrimonio musical de nuestro país, teniendo esencialmente como foco de estudio las *Cantigas de Santa María*. Está especializado en música andalusí y, desde 1994, fecha en que crea los grupos *Música Antigua*, con el objetivo de lograr grabar íntegramente todas las cantigas. Actualmente ha publicado hasta la actualidad 53 discos con el sello discográfico fundado por el propio Paniagua, Pneuma. Son discos que agrupan las cantigas en función de la localización en que se ubica el poema, con algunos álbumes como *Cantigas de Toledo*, el primero de toda la colección, publicado en 1994, el doble CD *Cantigas de Sevilla*, del 2003,⁷⁴ o la última y más reciente grabación, publicada en 2021, *Cantigas del Este de Francia de Alfonso X El Sabio: Provenza y Auvernia*. La obra de Paniagua es actualmente una de las grandes referencias para adentrarse en la música de las *Cantigas*, encontrando en sus grabaciones una interpretación históricamente fiel a manos de un experto músico especializado en Música Antigua como es Eduardo Paniagua.

Uno de las agrupaciones más jóvenes y que más proyectos están elaborando en torno a las *Cantigas* es la compuesta por Emilio Villalba y Sara Marina, dos músicos sevillanos especializados en el repertorio medieval andalusí y sefardí. Ambos son los miembros de la Fundación Instrumentos Musicales con Historia, que fundan en 2017 con la que pretenden divulgar de forma práctica a la música medieval y transportar al público por medio de la reconstrucción de los instrumentos. Poseen hasta 65 instrumentos reconstruidos por luthieres que han seguido escrupulosamente esquemas y representaciones de instrumentos del medievo y del Renacimiento.⁷⁵ A través de exposiciones, conciertos didácticos y cursos, la fundación lleva sus instrumentos y sus músicas por toda la península y el mundo entero gracias a que publican algunos de sus conciertos en su página web y YouTube, publicando también los diferentes álbumes que han grabado en plataformas digitales.

⁷³ Savall ha recibido importantes galardones como el Leonie Sonning, un Grammy, la insignia de Caballero de la Legión de Honor de la República Francesa o el premio de honor de la Asociación GEMA. En 2008 fue nombrado *Embajador de la Unión Europea para el diálogo intercultural*. También se hizo popular en 2014 por su rechazo a recibir el Premio Nacional de Música por su desacuerdo con la política cultural del Gobierno de España presidido por Mariano Rajoy.

⁷⁴ En este álbum podemos encontrar la CSM 379, que se ha tratado en el apartado anterior.

⁷⁵ En la *Fig. 3* puede verse un momento de uno de los conciertos en los que presentan todos sus instrumentos, que varían en función del repertorio a interpretar, en este caso el programa era el dedicado a música sefardí (*Sephardica*), por lo que priman los instrumentos de origen árabe y andalusí.

La labor de difusión que realizan Emilio Villalba y Sara Marina resulta uno de los proyectos más interesantes en el panorama de la música medieval de la península en la actualidad. Su trabajo va destinado esencialmente a la divulgación, poniendo a disposición del público herramientas que le permiten, a golpe de un clic a través de su página web, acceder a gran cantidad de recursos, videos e información para poder conocer en profundidad sus proyectos. Realizan en colaboración con otros músicos como Ángeles Núñez, Mati Pando o Ivo Blaneck diferentes programas temáticos que tienen como objetivo trasladar al espectador a otras épocas y espacios del medievo por medio de conciertos inmersivos, muy dinámicos y con una intención didáctica. Algunos de estos proyectos son *Sephardica*, centrado en música de tradición judeo-sefardí, *La Pequeña Juglaresa*, un programa familiar que conjuga teatro, música, narración y marionetas para llevar a los más pequeños el interés por la música medieval, *Cantica*, dedicado a la música conservada en códices y cancioneros de la Edad Media y el Renacimiento.

Con motivo del VIII centenario del nacimiento de Alfonso X, la fundación ha querido sumarse a la conmemoración mediante la organización de una exposición dedicada a los instrumentos que pueden encontrarse en el códice de las *Cantigas*, titulada *Instrumentos del Rey Sabio*.⁷⁶ También han creado, contando con la dirección de Jesús Lozano, la actriz Inma Cedeño y la colaboración de los músicos Belisana Ruiz e Ivo Blaneck, un espectáculo teatral y musical titulado *Alfonso X, la última cantiga*, con la que se conmemora la obra musical y los aspectos más personales de la vida de Alfonso X.

En definitiva, acudir a un concierto de todos estos excelentes músicos resulta una magnífica experiencia que traslada verdaderamente al espectador a otras épocas. Frente a una música clásica más tradicional y elitista como puede ser la música del siglo XIX, la música y los conciertos de música medieval en la actualidad se han transformado en clases de historia y de música. Como se mencionaba anteriormente, conocer la historia que hay detrás de una partitura ayuda a aportar una perspectiva amplia sobre el periodo y a entender el texto y las melodías que se escuchan, y los intérpretes son conscientes de ello, ejerciendo una labor didáctica en muchos de sus conciertos.

⁷⁶ El cartel que anuncia la exposición es el que puede verse en la *Fig. 1*.



Fig. 7: Imagen de portada de la Fundación Instrumentos Musicales con Historia, con Emilio Villalba y Sara Marina tocando algunos de sus instrumentos históricos, en su caso el *oud* y el *clavisimbalum*, respectivamente. Obtenido de <https://www.instrumentosmusicalesconhistoria.com/> (último acceso 24 de mayo 2022)

6- CONCLUSIONES



El excelente testimonio de su tiempo que resultan las *Cantigas de Santa María* ha convertido a la obra alfonsí en uno de los más importantes repertorios del Occidente medieval. La escasez de fuentes relativas a su elaboración hace que existan incógnitas acerca de su redacción o su autoría. A través de la obra alfonsina pueden obtenerse respuestas relativas a cuestiones sobre la historia del Reino de Castilla o sobre la vida de Alfonso X, sobre religión, sobre pintura y codicología medieval, sobre la métrica y el sistema compositivo de la lírica trovadoresca castellana y galaicoportuguesa, sobre sus músicas, estilos o ritmos compositivos, llegando a cuestiones sobre psicología o antropología a través de estudios microhistóricos.

La obra mariana resulta en sí un libro de historia, en el que la vida del propio Rey Sabio toma en algunas ocasiones el protagonismo, expresando mediante las palabras y la música sus pesares, sus enfermedades y su excelsa devoción a Santa María. Alfonso X hizo frente a un periodo muy convulso y también a una vida marcada por la traición de su hijo, además de frecuentes enfermedades, hechos que traslada a las *Cantigas* y que, gracias a la investigación y la recuperación, estas pueden saltar de las páginas de los códices y poder ser escuchadas por el público. A pesar del fuerte contenido propagandístico que tiene la obra, por el que no puede tomarse como una fuente verídica, un problema que también afecta a la gran mayoría de obras y crónicas medievales, es un reflejo del presente que Alfonso X vive y de lo que pretende transmitir a las siguientes generaciones, ya que él mismo concibió la obra para se interpretara se conociera tras su muerte, y así lo dispuso en su testamento del 21 de enero de 1284: «todos los libros de los Cantares de Loo de Sancta María sean todos en aquella iglesia do nuestro cuerpo se enterrare, e que los fagan cantar en las fiestas de Sancta María.»

La Música Antigua es una disciplina que trabaja de la mano de la Historia en un constante diálogo en el que una sirve de fuente para la otra y viceversa. Un intérprete de música medieval se ve obligado a trabajar con fuentes históricas para conocer el trasfondo de la música y también para poder hallar respuestas a aspectos a los que la música no puede dar respuesta. Es por ello por lo que considero que esta es una de las profesiones de las más bellas y que mayor servicio hacen a la cultura a través de su labor de recuperación y revalorización de un patrimonio tan importante como representan la Música y la Historia.

Gracias a la gran labor realizada por los iniciadores de la corriente musical historicista en el siglo XX, actualmente se atiende a un periodo de auge de la misma, siendo posible disfrutar de conciertos y festivales dedicados a la música medieval por todo el país. España es uno de los países

que cuentan con un mayor legado musical escrito de todos los tiempos. Sin embargo, el apoyo de las instituciones no resulta, ni de lejos, el adecuado para apoyar las investigaciones necesarias para poder recuperar el mayor esplendor de la Música Antigua en España. Muchos músicos, al igual que los historiadores, se ven obligados a trabajar en condiciones de precariedad, a realizar una ingente cantidad de conciertos para poder sobrevivir económicamente mientras desempeñan labores de enseñanza en conservatorios o, con suerte, poder acceder a financiación privada y renunciar a las instituciones públicas.

Me gustaría utilizar estas líneas finales para evidenciar la necesidad que tiene un país con un riquísimo patrimonio como es España, de cuidarlo, recuperarlo y de divulgarlo, y que no sea visto como un capricho de unos cuantos locos a los que les gusta tocar instrumentos “viejos”. Las *Cantigas de Santa María* son una pieza fundamental de este nuestro patrimonio musical y, por suerte, han sido estudiadas en profundidad desde hace más de un siglo, pero todavía existen innumerables obras musicales esperando a que algún músico las desempolve, coja su instrumento, y hacer que las melodías puedan salir de su oscuridad centenaria del fondo de un armario y puedan ver a la luz.

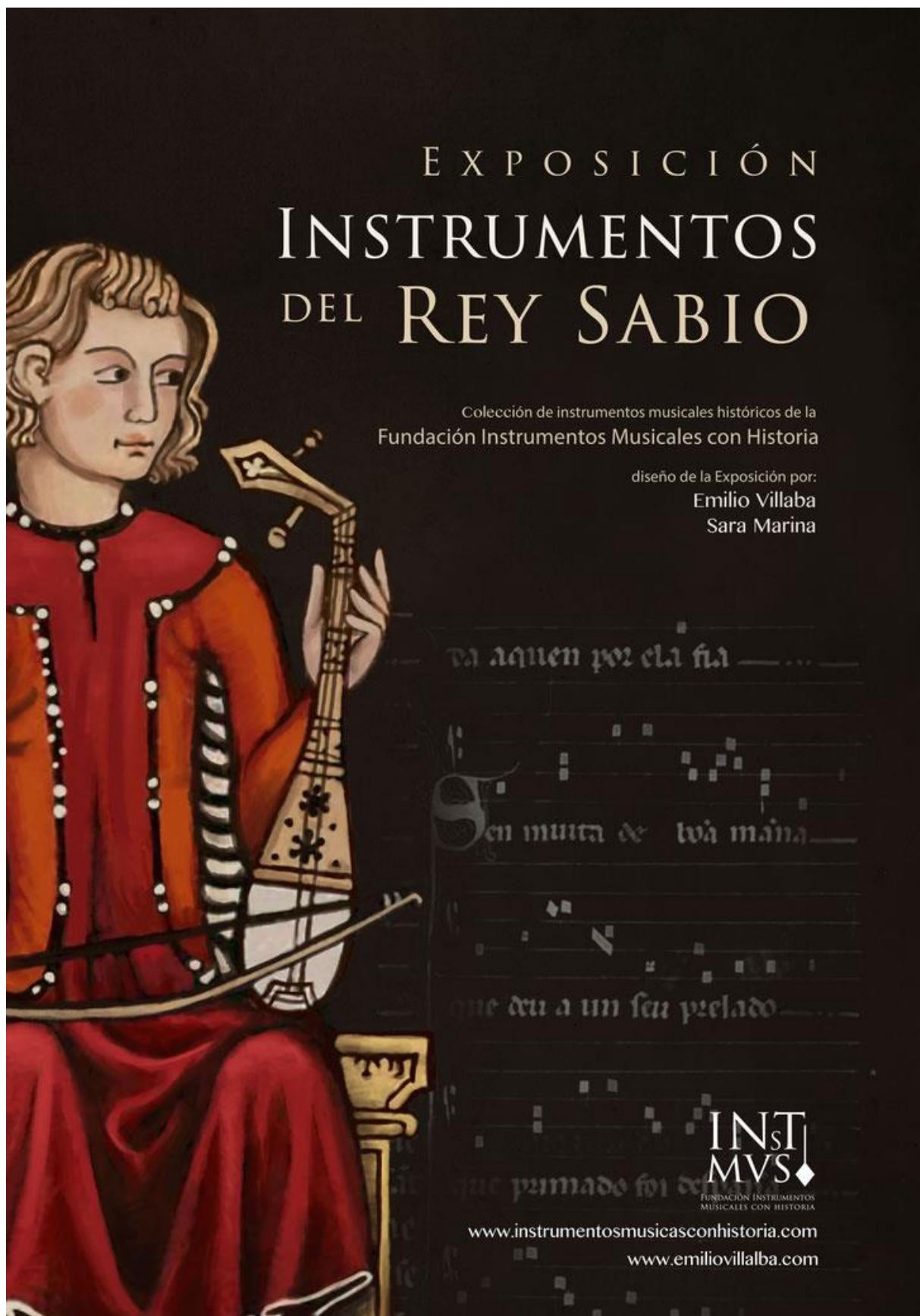


Fig. 8: Cartel de la exposición itinerante de instrumentos musicales organizada por la Fundación Instrumentos Musicales con Historia. Obtenido de <https://www.instrumentosmusicalesconhistoria.com/> (último acceso 24 de mayo 2022).

TEXTOS DE LAS CANTIGAS OBTENIDOS DE:

Casson, A. (2019). *Cantigas de Santa María for Singers*. Obtenido de <http://www.cantigasdesantamaria.com/> (último acceso: 8 de mayo de 2022).

Centre for the Study of the Cantigas de Santa María. *The Cantigas de Santa María Database*. Obtenido de <https://csm.mml.ox.ac.uk/index.php?p=home> (último acceso: 8 de mayo de 2022).

Mettmann, W. (1986-1989). *Alfonso X, el Sabio. Cantigas de Santa María*. Barcelona: Castalia.

MINIATURAS DE LAS CANTIGAS OBTENIDAS DE:

Patrimonio Nacional. *Cantigas de Santa María, Códice de los músicos*. Obtenido de <https://rbdigital.realbiblioteca.es/files/manifests/b-I-2.json> (último acceso: 10 de mayo de 2022).

Patrimonio Nacional. *Cantigas de Santa María, Códice Rico*. Obtenido de <https://rbdigital.realbiblioteca.es/files/manifests/T-I-1.json> (último acceso: 10 de mayo de 2022).

BIBLIOGRAFÍA

Calahorra Martínez, P. (2003). Las Cantigas de Loor de Santa María del Rey Alfonso X el Sabio. *VI Jornadas de Canto Gregoriano. El canto gregoriano y otras monodias medievales*. (págs. 15-50). Zaragoza: Institución Fernando el Católico.

Cunningham, M. (2000). *Alfonso X El Sabio. Cantigas de Loor*. Dublín: University College Dublin Press.

De Mingo Lorente, A. (2021). *Alfonso X el Sabio. El primer gran rey*. Madrid: La Esfera de los Libros.

Fassler, M. (2020). *La música en el Occidente medieval*. Madrid: Akal.

Fernández de la Cuesta, I. (2003.2004). Claves de retórica musical para la interpretación y transcripción del ritmo de las Cantigas de Santa María. *Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid* (10 y 11), 19-54.

Ferreira, M. P. (1994). The stemma of the Marian cantigas: Philological and Musical Evidence. *Cantigueiros* (6), 58-97.

- Ferreira, M. P. (2000). Andalusian music and the Cantigas de Santa Maria. En Parkinson, S. (coord.) *Cobras e Son. Papers on the Text, Music and Manuscripts of the 'Cantigas de Santa María'* (págs. 8-20). Oxford: Legenda.
- Ferreira, M. P. (2012-2013). Jograis, contrafacta, formas musicais: cultura urbana nas Cantigas de Santa María. *Alcanate: Revista de estudos alfonseus, VIII*, 43-53.
- Ferreira, M. P. (2013). Understanding the Cantigas: Preliminary steps. En Plesch, M. (coord.) *Analisar, interpretar, hacer música: de las Cantigas de Santa María a la organología* (págs. 127-152). Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- Ferreira, M. P. (2016). The Medieval Fate of the Cantigas de Santa Maria: Iberian Politics Meets Song. *Journal of the American Musicology Society*, 69 (2), 295-353.
- Franco, Á. (2006). Las Cantigas de Santa María. Texto, imagen y música. Relaciones con la escultura y la pintura. En *Ars longa, vita brevis: homenaje al Dr. Rafael Sancho de San Román* (págs. 209-242). Toledo: Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo.
- Gómez-Menor, J. (1985). *Alfonso X el Sabio un toledano, emperador de la cultura medieval*. Toledo: Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos.
- Gregorio, D. (2008). Alfonso X de Castilla, o la sabiduría como herramienta del poder. *De Arte* (7), 61-76.
- López Elum, P. (1996). Escritura musical y ritmo en la Edad Media. Las Cantigas de Alfonso X y la influencia de su música. *Revista d'Història Medieval* (7), 243-260.
- López Elum, P. (2003). Las Cantigas de Santa María: los proyectos musicales de Alfonso X y su valor como fuente histórica. En P. López Elum, *Os Reinos Ibéricos na Idade Média. Livro de Homenagem ao Professor Doutor Humberto* (págs. 1259-1265). Porto: Fac. Letras da Univ. do Porto-Livraria Civilização Editora.
- López Elum, P. (2005). *Interpretando la música medieval. Las Cantigas de Santa María*. Valencia: Publicaciones de la Universitat de València.
- López Serrano, M. (1987 (primera edición de 1974)). *Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio, Rey de Castilla*. Madrid: Patrimonio Nacional.
- Martínez, H. S. (2018). Alfonso X el Sabio, humanista y científico. *Argutorio* (40), 4-24.

- Mettmann, W. (1986-1989). *Alfonso X, el Sabio. Cantigas de Santa María*. Barcelona: Castalia.
- Montoya Martínez, J. (1998-1999). El Puerto de Santa María, exvoto de Alfonso X a María. *Alcanate: Revista de estudios alfonsíes* (1), 99-114.
- Muñoz Saavedra, E. (2012). Santa María Strella do Día. Composición elementos de entendimiento y recepción. Un acercamiento a las Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio. *Revista Electrónica Historias del Orbis Terrarum* (09), 85-104.
- O'Callaghan, J. (1998). *Alfonso X and the Cantigas de Santa María, A Poetic Biography*. Leiden: Koninklijke Brill NV.
- Picó Pascual, M. Á. (1997). Hacia una nueva transcripción del código jb2 de la biblioteca del Real Monasterio del Escorial. *Revista d'Història Medieval* (8), 423-442.
- Rey, J. J. (diciembre de 1984). El trovador don Alfonso X. *Revista de Occidente*(43), 166-183.
- Rodríguez Palacios, R. (2013). La interpretación de la música de la Edad Media. En R. Rodríguez Palacios, *Dirección de coro. La ciencia, la técnica, el arte, las costumbres* (págs. 564-578). Junta de Andalucía. Consejería de Educación, Cultura y Deporte.
- Snow, J. (2012). De la métrica y versificación de las Cantigas de Santa María de Alfonso X, el Sabio, y la de los cancioneros. *Letras* (65-66), 180-204.
- Wulstan, D. (2000). The Rhythmic Organization of the Cantigas de Santa Maria. En S. Parkinson, *Cobras e Son. Papers on the Text, Music and Manuscripts of the "Cantigas de Santa María"* (págs. 31-65). Oxford: Legenda.

CONFERENCIAS

- Villalba, E. y Marina, S. [Emilio Villalba] (2021, 13 de diciembre). *Emilio Villalba & Sara Marina. Concierto – conferencia*. YouTube. <https://youtu.be/MdSCY5G4Ldc> (último acceso: 24 de mayo 2022).
- Villalba, Emilio [Festival de Música Antigua Úbeda y Baeza FeMAUB]. (2020, 10 de diciembre). *Conferencia-concierto UNED de Emilio Villalba – Despertando la música – XXIV FeMAUB 2020*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=4J0-5FhDaRg&t=1264s> (último acceso: 24 de mayo 2022).

APÉNDICE

CANTIGA 57 ⁷⁷

«Esta é como Santa María fez guarecer os ladrões que foran tolleitos porque roubaran ùa dona e sa companna que ían en romaría a Monsarrat.

<p><i>Mui grandes noit' e dia devemos dar porende nos a Santa Maria graças, porque defende os seus de dano</i> 5 <i>e sen engano en salvo os guia.</i></p>	<p>U seyan comendo cabo daquela fonte, a eles muy correndo sayu ben desse monte 35 Reimund', un cavaleiro roubador e guerreiro, que de quanto tragian non lles leyxou dinneiro que non roubasse 40 e non fillase con sa compannia. <i>Mui grandes noit' e dia...</i></p>
<p>E daquesto queremos un miragre preçado dizer, porque sabemos 10 que será ascuitado dos que a Virgen santa aman, porque quebranta sempr' aos soberviosos e os bõas avanta 15 e dá-les siso e Parayso con tod' alegria. <i>Mui grandes noit' e dia...</i></p>	<p>A dona mantenente, logo que foy roubada, 45 foi-ss' ende con sa gente muy trist' e muy coitada; a Monsarrat aginna chegou essa mesquinna, dando grandes braados: 50 «Virgen santa, Reynna, dá-me vingança, ca pris viltança en ta romaria.» <i>Mui grandes noit' e dia...</i> 55</p>
<p>En Monsarrat vertude 20 fez, que muy longe sõa, a Virgen, se mi ajude ela, por ha bõa dona que na montanna d' i muy grand' e estranna 25 deçeu a hua fonte con toda sa companna, por y jantaren, des i folgaren e yren sa via. 30 <i>Mui grandes noit' e dia...</i></p>	<p>E os frades sayron aas vozes que dava; e quand' esto oyron, o prior cavalgava corrend' e foi muy toste, 60 e passou un recoste e viu cabo da fonte de ladrões grand' hoste jazer maltreitos,</p>

⁷⁷ Texto íntegro extraído de Mettmann, W. (1986), pp. 195-198

cegos, contreitos, que un non s' ergia. <i>Mui grandes noit' e dia...</i>	70	<i>Mui grandes noit' e dia...</i>	
Entr' esses roubadores viu jazer un vilão desses mais malfeitores, ha perna na mão de galinna, freame que sacara con fame enton d' enpãada, que so un seu çurame comer quisera; mais non podera, ca Deus non queria. <i>Mui grandes noit' e dia...</i>	75	O prior e seus frades, pois que assi acharon treitos por sas maldades os ladrões, mandaron que logo d' i levados fossen, atravessados en bestias que trouxeran, ant' o altar deitados que y morressen, ou guareçessen se a Deus prazia. <i>Mui grandes noit' e dia...</i>	100
Ca se ll' atravessara ben des aquela ora u a comer cuidara, que dentro nen afora non podia saca-la, nen comer nen passa-la; demais jazia çego e ar mudo sen fala e muy maltreito por aquel preito, ca xo mereçia.	80		
	85	E pois que os ladrões ant' o altar trouxeron, por eles orações e pregairas fezeron. E log' ouveron sãos ollos, pees e mãos; e porende juraron que nunca a crischãos jamais roubassen, e se quitassen daquela folia. <i>Mui grandes noit' e dia...»</i>	110
	90		115
	95		120



Fig. 9: Códice Rico, CSM 57, fol. 83v

Huius grandes noir e dia deuemos dir por ende
 sejan comento. Cato da quella fonte. un.
 a eles e sui comento. Sahu ten tesse monte
 a emond un caualero. roubaro i guentuo
 que re quanto magian. non les leuou dyaro
 que non roubasse. non fillasse. of sua copania
Huius grandes noir e dia deuemos dir por ende
 dona e anenente. logo que foi roubada
 fofente con sua gente muu mite muu cotaxa
 a eonllamado a grana. degeou csta de lapa
 tanto grantes vaados. uirgen Santa e eia.
 Dame uinganga. ca py uinganga em romaria
Huius grandes noir e dia deuemos dir por ende.
 os frades e ayron. a as voses que wana.
 quando esto opyon. o pnot e aualgana
 e eueno e foi e sui comento. passou un rostre.
 r um c ato da fonte. re Laxoes grand otre.
 iser malitios. egeof conuertos. q un noff eiga
Huius grandes noir e dia deuemos dir por ende
 nre elles roubaros. viii lacer un vilao. i
 bellos mais e al frades. hua perna na maõ
 de galinna frame. que e acata con fame
 enton dui e mpaada. que fo un seu gume
 omer quisea. mais non peca. cates no qna
Huius grandes noir e dia deuemos dir por ende.
 a seu amaueflara. ben des aquela ora. m.
 y a e omer e curam. que tentro nen a fora.
 non podua sacala. nen comer nen passala
 de mais usua e ego. r ar e uo sen fala. r
 r muu malitio. por aquel pieto. ca ro merca
Huius grandes noir e dia deuemos dir por ende.
 pnot e seus frades. pis que assi achard.
 nreos por suas malvates. os laxoes mandau
 que Logo di leuatos. fofsen amaueflatos. r
 en bestias que nouerem. anto altar tentax
 que y mouesfen. ou guareesfen se a tw prasia.
Huius grandes noir e dia deuemos dir por ende
 fofent que os Laxoes. anto altar trouerõ
 por eles o magões r purgamas feseon. m.
 r Log e uueron saõs. ollos fofes r maõs.
 e por ende uraron. que junca a e rifebiaq
 u mais roubaifen r se quitassen. naquela fofia
Huius grande noir e dia deuemos dir por ende.

Fig. 10: Códice Rico, CSM 57, fol. 84r

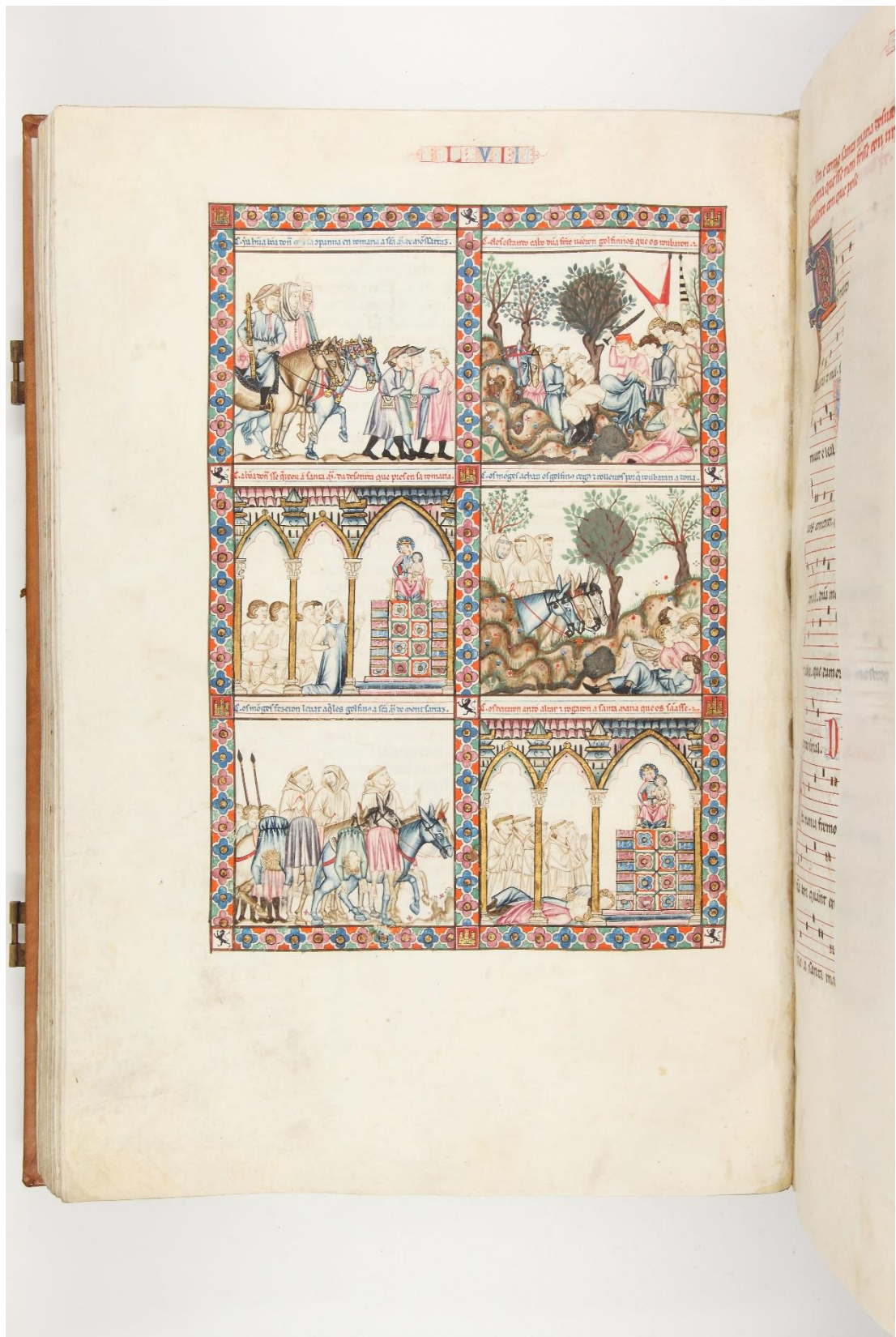


Fig. 11. Códice Rico, CSM 57, fol. 84v

CANTIGA 235⁷⁸

«Esta é como Santa María déu saúde al rei Don Afonso quando foi en Valadolide enfermo que foi juigado por mórto.

Como agradecer ben-feito | é cousa que muito val,
assí quen nono gradece | faz falssidad' e gran mal.

E daquest' un gran miragre | vos direi desta razón,
que avẽo a Don Afonso, | de Castél' e de Leôn
Rei, e da Andaluzía | dos mais reinos que i son;
e, por Déus, parad' i mentes | e non cuidedes en al.

Aqueste Santa María | mui de coraçõn de pran
loava mais d' outra cousa, | e non prendía afán
en serví-la noit' e día, | rogando séu bon talán
que morress' en séu serviço, | poi-lo séu ben nunca fal.

E desto que lle pedía | tan muito a aficou
por esto, que ña noite | en sonnos llo outorgou,
ond' ele foi muit' alégre, | tanto que s' el espertou,
e loou porend' a Virgen, | a Sennor espirital.

Pois passou per muitas coitas | e delas vos contarei:
Õa vez dos ricos-hómes | que, segundo que éu sei,
se juraron contra ele | todos que non fosse Rei,
seend' os mais séus parentes, | que divid' é natural.

E demais, sen tod' aquesto, | fazendo-lles muito ben,
o que lle pouco gracían | e non tínnan en ren;
mais conortou-o a Virgen | dizendo: “Non dês porên
nulla cousa, ca séu feito | destes é mui desleal.

Mas éu o desfarei todo | o que eles van ordir,
que aquilo que desexan | nunca o póssan comprir;
ca méu Fillo Jesús-Cristo | sabor há de se servir,
e d' hoi mais mui ben te guarda | de gran pecado mortal.”

Tod' aquesto fez a Virgen, | ca deles ben o vingou;
e depois, quand' en Requena | este Rei mal enfermou,
u cuidavan que morresse, | daquel mal ben o sãou;
fez por el este miragre | que foi começ' e sinal

⁷⁸ Texto íntegro extraído de Mettmann, W. (1988), pp. 360-364

dos bñes que lle fezera | e lle quería fazer.
E depois, quando da terra | saiu e que foi veer
o Papa que entñ era, | foi tan mal adoecer
que o tevéron por mórt | desta 'nfermidad' atal.

E pois a Monpislér vñ | e tan mal adoeceu
que quantos físicos eran, | cada ùu ben creeu
que sen duvida mórt' era; | mas ben o per guareceu
a Virgen Santa María, | como Sennor mui leal.

E feze-ll' en poucos días | que podésse cavalgar
e que tornass' a sa terra | por en ela ben sãar;
e passou per Catalonna, | en que houve de fillar
jornadas grandes no día, | como quen and' a jornal.

E pois entrou en Castéla, | vñéron todos alí,
toda-las gentes da terra, | que lle dizían assí:
“Sennor, tan bon día vñco.” | Mas depois, creed' a mi,
nunca assí foi vendudo | Rei Don Sanch' en Portugal.

Ca os mais dos ricos-hómes | se juraron, per com' éu
sei, por deitaren do reino | e que ficasse por séu,
que xo entre si partissen; | mas de fazer lles foi gréu,
ca Déus lo alçou na cima | e eles baixou no val.

E depois, quand' en Bitória | morou un an' e un mes,
jazendo mui mal doente, | contra el o Rei francês
se moveu con mui gran gente; | mas depois foi mais cortês,
ca Déus desfez o séu feito, | com' agua desfaz o sal.

E depois de muitos maes | o sãou, grandes e gréus,
que houve pois en Castéla, | u quis o Fillo de Déus
que fillasse gran vingança | daqueles que eran séus
ñemigos e pois dele. | E ben com' ard' estatal

ardeu a carne daqueles | que non querían mollér;
os outros pera o démo | foron e, se Déus quisér,
assí irá tod' aquele | que atal feito fezér,
e do mal que lles ãn venna, | a mi mui pouco m' incal.

E pois saír de Castéla, | el Rei con mui gran sabor
houve d' ir aa fronteira; | mas a mui bñ Sennor
non quis que entñ i fosse, | se non sãasse mellor;

porend' en todo o córpo | lle déu fébre gēeral.

E con esta 'nfermidade | das outras sãar-o fez;
e u cuidavan que mórto | éra, foi-se dessa vez
dereit' a Valedolide, | u a Sennor mui de prez
o guariu do que ficara. | Mas ante quis que en tal

ponto vëéss' a séu feito, | que non houvéss' i joíz
que de vida o julgasse, | e a Santa 'mperadriz
lle fez ben sentir a mórte; | mais eno día fiíz
de Pasqua quis que vivesse, | u fazen ciro pasqual.

E ar foi-o conortando, | ca maltreit' éra assaz,
e de todas sas doores | o livrou ben e en paz,
tragendo per el sas mãos, | e non tíinna enfaz
e parecía mas crara | que é rubí nen crestal.

E tod' aquesto foi feito | día de Pascua a luz
per ela e per séu Fillo, | aquel que seve na cruz
que tragía nos séus braços, | que pera nós sempr' aduz
a sa merce' e sa graça | no perigo temporal.

Tod' aquesto faz a Virgen, | de céрто creed' a min,
pera dar-nos bõa vida | aquí, e pois bõa fin;
e porende a loemos | que nos meta no jardín
de séu Fill' e que nos guarde | do mui gran fógu' ifernal.»

te deus non gaamur
 uenture pta faselo. non
 po a questo compit.

Aque faz os peccadores.
 foreno agnorosa
 auirgen ho nouy en sy
 en feruado no seu corpo.
 fiz por com en apredo.
 filar huã nez un mudo
 que en foz outrossi.
 7 testas duas cozes
 ofoi mury toste guar
Aque faz os peccadores
 ste moço de salomna
 era per com aprefey
 natural 7 don Rodrigo
 o cion per quant en sei.
 qãsta a quela terra.
 cano omca del Rey.
 7 que conseo caualceiro
 Ua ama de Seruir.
Aque faz os peccadores
 no ellãco un
 que en coizon lleuou
 que se foz amla sirga
 7 foi y 7 pis Chegou
 a quel moço foz de mudo
 ala consigo 7 enou

7 fez essa Joice.
 ten ant o altar coruim.
Aque faz os peccadores
 unro dia na manãã
 amissa mandou dizer
 cauirgen san ca maria
 de que deus quillo nager
 7 quando foi ena sãã
 começou a correger
 a luga ta quele moço.
 as Diellas dabit.
Aque faz os peccadores
 quando amissa foi dita
 que no fallui endo qm.
 falou log a qle moço
 7 outrossi oym Ven.
 7 quantos ali estauan
 laaron mudo por en.
 auirgen santa maria
 7 foz on il algo ferez.
Aque faz os peccadores.

sta e como se os deu lance
 al rey con affonso quando
 foi en ualadulce enfermo q
 foi surgado por morto...

Como
 grauar
 ven feito e couto que mudo

Fig. 12: Códice de los Músicos, CMS 255, fol. 212v



ual. assi quen nono grace
 ce fas falsidade gran mal.
 Daquest un gran mura
 gre uos duri desta rason.
 que auo a ren affonso. de al
 cele de Leon. Sei e da andalu
 zia. des mais uenos que y
 son. e por deus pado y men
 tes. e non curadas en al
Como gaxer ven feito.

Queste Santa mana
 muy de coraço de pran.
 Loua mais dunt consta
 et nõ prendia affan.
 en senula noite dia.
 coganto seu bon talã
 q mores en seu fuço.
 pouo seu de miza fin.
Como gaxer u feito
 desto quelle Petia.
 can duto a afficon
 por esto que hua noite
 en sono uo outo gon
 ondele fo mure alegre
 tanto que sel esperou
 et loou por end au gen
 a Seño: espirital.
Como gaxer ven feito
 pois pulou y murtas corã
 per delas vos comare.
 hua nes cos rios omes
 q segudo que eu sei.
 se unaron contra ele
 todos q nõ fosse e cy
 seõ os mais se pãtes
 que diuice e jannal
Como gaxer ven feito
 de mais se to aquesto
 fazen colles mudo ten
 o quelle pouco gaxan
 e nõ ayã en Ben
 mais cono: tou o alygr
 dizento nõ des por en.
 nulla causa ca seu feito
 deste se mui desleal.
Como gaxer ven feito
 as eu o de fãti To do
 o que eles van ordir
 que aquelo que de fã
 muna o pãti copre.

Fig. 13: Códice de los Músicos, CMS 255, fol. 213r

ca meu fillo ihu xpusto
salu a de lle serutz.
tor mui mun lete g'ra
de gran peccato mortal.

Como g'raer ten feito
do aquesto fes auirge
ca teles ten o unigou
r de pois q'no en requena
ede x'ey mal enfermon
u audana q' mouisse.
ou quel mal ten o laou
fes por el este unagre
que foi comape sin al.

Como g'raer ten feito
os bees quelle fizera
r ue quera fazer.
r de pois quando oi dia
sabu r que foi ueer.
ou qua que enton era
foi tam mal adoece.
queo reuerd p' morto
de sanfermidad atal.

Como g'raer ten feito
p'is a g'omp'iler ueo
r tam mal adoece u
que quantos fillos eu
caoi hu' uen e' reu.
que fendou m'ia morteia
mas teno p' guarece u
auirgen santa maria
como s'eno' mui leal.

Como g'raer ten feito
fez ellen p' uos dias.
que p'osse caualgar
r que tornass'a terra
p' cela ten saaz.
r p'nsou p' catalona.
en que ouue de fillar
jornadas grandes no dia
como quen anta jornal



Pois entou en castela
veeron totos alf.
todas gentes a tra
que lle r'ozian assy.
Senhor ta' bo dia no'co
mas de pois creco amf.
nunca assi foi uerouay
x'ey no' sach en portugal.

Como g'raer ten feito
a os mais os x'icos omes
se iuraron per comen
sej por d'at'ar to' aq'no
r que ficasse p' se en.
q'uo entress' p' r'as sen.
mas de fazer nes foi g'ru
ca'ro lo al'cou na ama.
r eles bairou no' val.

Como g'raer ten feito
de pois q'no en bitona
morou un an r un mes.
lasc'o mui mal uente.
contra el o x'ey frances.
se moueu co' mui g'rae
mas de pois foi man' com
cares desfez o seu feito
com agua de s'as ofal.

Como g'raer ten feito
de pois de muidos maes
o laou g'rae r g'rae.
que ouue pois en castela
u quis o fillo de deus.
que fillasse g'ra unig'ra
da queles que eu' seus
amigos r pois de ele.
r ten com arde'aa'.

Como g'raer ten feito
r deu a carne daqueles
que no' quera m'oller.
os outros pa' o tempo.
fo' r se deus quise.

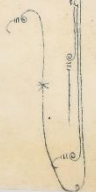


Fig. 14: Códice de los Músicos, CMS 255, fol. 213v

assi yra tod a quele
que atal feito fezer
comal qles en nena
am mui pouo mical.

Como gaxer le feito
pois sayr de Castela
el rey con mui gn labor
oune dir aa fronteira
mas amui boa sennoz
no quis q ento y fosse.
se non saasse melloz
prend en todo o corpo.
de ten febre gental.

Como gaxer len feito
con estan fermando de.
das outras saar ofez.
e u curama que morto
era fuisse dessa nez.
cerent a valetolite
u a sennoz mui de prez
oguarui to que ficara
mas ante qs que ental

Como gaxer len feito
ponto uecisa seu feito.
que non oumes y ioyz.
que de mui oul gasse.
e a san tamperaduz.
lle fez le senar a morte
mais eno Dia fiz.
de pasqua quis q muese
u faz en o curu pasqual.

Como gaxer len feito
far foy conortando
ca mal arer era assaz
e de todas sas doores
olunou ten e en paz.
tagendo p el sas maids
e non qyina enfaz
e piraia mas cura
que e rubi ne cristal.

Todo aquesto foi feito
dia de iuscaia aluz
per ela e per seu fillo.
aquele que sene na cruz
que crugia nos seydigos
que per anos sempraduz
alla merce sta craga
no perigo Temporal.

Como gaxer len feito
do aquesto fiz anugem
de Certo credo ami
pra cur nos boa uida.
aqui e pois boa fin.
e pozece a Loemos
que nos meta no iardi
de seu fillo que nos guarde
to mui grande foy ystmal

Como gaxer len feito

Como via mouler que pen
goou no mar e tragia un fi
llo pequeno no braços e fe
sea santa maria per cima das
aguas amdar de se assi como
yria per un mui len chao.

A santa
madre



daquele que a se sobelo.

de la
aly.
ha
ass.
alco
mp.
tudo
engul
era
s omis
ten
epno
sen.
sen
oigu
ama.
pal.
feto
oua
mas.
ent.
mte.
gupe
al con
ero.
fal
feto
sae
us.
dshu
ens.
yngi
seus
ele.
il
feto
eles
ler.
o.

Fig. 15: Códice de los Músicos, CMS 255, fol. 214r

CANTIGA 379 ⁷⁹

«[C]omo Santa María do Porto se végo dos cosarios do mar que rouvavá os ornee que vijnnan pobrar en aquela sa vila.

<p><i>A que defende do demo as almas dos peccadores, os seus deffender ben pode d'omes maos roubadores.</i></p>		<p>Sobr' esto de muitas parres vijnnam pera pobrarem, des Jenü'ate en Charthes; mais lenno[s] de Catalâes, cossarios cheos d' artes, fazíam dannos nos porros, ca desto son sabedores. <i>A que deffende do demo...</i></p>	<p>35</p>
<p>Desr' avéo no gran Porro que el Rey pobrar mandava, que é de Santa María, en que él muiro punnava de fazer y bóa vila; poren termino lle clava grande per mar e per rerra, ca logar é dos mellores <i>A que deffende do demo...</i></p>	<p>5 10</p>	<p>E roubavan a os mouros que ali per mar querían víjr, e muitos matavan deles e muitos prendían; e neúa reverença aa Virgen non avían en cuio termino era, com' ornees malfeitores. <i>A que deffende do demo...</i></p>	<p>40 45</p>
<p>Do mundo pera gran vila fazer ou muí gran çibdade. E el Rey de veer esto avía gran soidade; poren quanto lle pedíam les clava de voontade, en tal que pobrar vessen y mui ricos mercadores. <i>A que deffende do demo...</i></p>	<p>15 20</p>	<p>Onde foi úa vegada que ali un salto deron a mouros que y vijnnam, e a todo-los preserom, e quiseran-s' a ssa terra tornar-se; mais non poderon, pero tijnnam navíos ligeyros e corredores. <i>A que deffende do demo...</i></p>	<p>55</p>
<p>E por aquesto sas cartas les mandava que véessen ali salvos e seguros con quanto trager quisessen, e que non ouvesen medo, enquant' ali estevesen, de perder end' o seu nada nen prender en dessabores <i>A que deffende do demo...</i></p>	<p>25 30</p>	<p>Ca a Virgen glor"iosa, cuios son aqueles mares, fez-lles que sse non podessen mover daqueles logares d'ú esravan, con mal tenpo, e todo-los seus chufares fezo que nada non fossen, macar eran chufadores.</p>	<p>60 65</p>
<p>Per omees de sa terra.</p>			

⁷⁹ Texto íntegro extraído de Mettmann, W. (1989), *Alfonso X el Sabio. Cantigas de Santa María*. Vol. 3. Barcelona: Castalia. pp. 270-272

A que deffende do demo...

Assi que pela tormenta,
que foi grand' a maravilla, 70
non souberon que fezesen,
senon ir pera Sevilla
a tornar o que fillaram
a pesar da Madr' e Filia
de Deus, a que desonraran. 75
E daquesto fiadores
A que deffende do demo...

Deron al Rey en Sevilla;
e depois que entregaron
todo quant' ali fillaram, 80
en seu serviço ficaron,
ca ia per nulla maneyra
a sas terras non ousaron
tornar daquela vegada.
E desto deron loores 85
A que deffende do demo...

Todos quanro-los oyron
aa Virgen gloriosa,
que faz ataes miragres
come Senor poderosa, 90
Madre do Rey justiçeyro.
Ca, pero que piadosa
é, non quer que mal regebá
per ren os seus pobladores
A que deffende do demo... 95

Nen outros que asa casa
vennan per mar e per terra;
e, empero que os mauros
a vezes lle fazen guerra,
a os que vee coitados 100
nunca ll'el'a porta serra
d' acorrer con sa merçee,
que é mayor das mayores.
A que deffende do demo...»

i padre agnina
 s arcompiou
 on padre logo
 Confellado.
os fas gran
us padre ub
 os festerdes.
 s queto diser.
 ynao pito.
 prometer.
 i santa mana.
 Offerep.
 nã tenen.
 Esta co.
os fas gran
us padre
 mollet ma.
 aena tranfa.
 illa omi ouo.
 sana guana.
 en uos ego.
 que pãtes or.
 eteilla filla.
 tecto.
os fas gran
us padre
 que offeentes
 en yna guana.
 prometeron.
 iassen ala.
 offer tas mu gñe
 log a ca.
 abun os ollos
 atterredv.
os fas gran
us padre
 ui que comeste
 e manamam.
 flaco mu mole
 on to pã.

et todos enton loaron.
 a lenoz to ton Galan.
 dizento lãyta seias.
 que tos reuses guardado.
Quito nos fas gran
meixe deus padre nio.
 nton amoça fillaton.
 i foronlle deilla ues.
 reuicament a o soto
 i passaton per petes.
 e pãis foron na ygreia.
 da uirna de gran pres.
 reueion pã fas noueas.
 sempranto altar maior.
Quito nos fas gran
 como sã o soto pito se ueg
 outos colanos to man
 q uoubaui os omees q
 unã pãbi en aqã sa ui

Aue defen
 te to temo

as almas tos peccatores os
 seus desfender ten pãte to
 mes maos roubatores.

Destauo no gran pito
 que el uey pobrar manda
 ua. que e de santa maria
 en que el muto
 punnaua de fazer pã uia
 la. pãen timmo lle daua
 guante per mar e per
 terra. ca logare tos.
 meliores.
Aque resfente to temo.
As almas tos peccatores.
Do mundo per gra uia
 fazer ou mu gñ abdate

Fig. 16: Códice de los Músicos, CSM 379, fol. 340r

el uep de ueer esto. ---
 aua gran sonate. ---
 puen quanto lle pediam
 lles duna de uoon tate. ---
 ental que pobiar ueessen
 y mu rcos meradores

A que desfende to demo.
as almas dos peccadores

Por aquesto las cartas.
 lles mandaua q' ueessen
 ali saluos i seguros. ---
 con quanto mager q' se lle
 e que no ouuesse meto.
 en quant ali estuessen
 de perder de seu nada. ---
 nen prender de saluores

A que desfende to demo.
as almas dos peccadores

Per omnes de la terra. ---
 Pobresto de muntas pres
 uijam pra pobarem
 des ienua ten charles
 mas leño de catalaés.
 collanos cheos d'artes
 fuziam danos nos portos
 ca deho son saluores.

A que desfende to demo.
as almas dos peccadores

Toubauan a os montos
 que ali y mar que nian
 uir i muntos matua
 reles emuntos pndian
 i neua reuerenca. ---
 aa uirgen non auian.
 en auo tñino Em-

A que desfende to demo
as to q' almas dos pecc

Onde for uá uegada. ---
 que ali un salto de wn.

amouos que yuniam
 i a todos preferim. ---
 i quiferan la sta terra. ---
 tornarse mas no poden
 pero q' niam nauos. ---
 ligeptos i curadores.

A que desfende to demo.
as almas dos peccadores.

A a uirgen gloriosa.
 auos son aqles mares
 fes lles que se no p' se lle
 mouer diqles legares. ---
 du estau i con mal t'p.
 i todos seus chufares
 feso que nada no fosten.
 maer eian chufadores

A que desfende to demo.
as almas dos peccadores

Sli que pela romenta. ---
 que foi granda matiuilla
 non souleron que fes se lle
 se no ir pra Seuilla. ---
 a tomar o que fillaram.
 apear da madre filla. ---
 de deus a que des son can
 i da questo fiadores. ---

A que desfende to demo.
as almas dos peccadores.

Deron al uep en seuilla. ---
 de pois que enuegaton
 todo quant ali fillaram.
 en seu seruigo ficaron.
 ca ia p' nulla maneyra.
 alas terras no oularon
 tornar da quela uegada
 i deho deron lootes. ---

A que desfende to demo
as almas dos peccadores.

Todos quantolo op'ron.
 a a uirgen gloriosa. ---

Fig. 17: *Códice de los Músicos*, CSM 379, fol. 341v

que p unam
preferon. ---
la fla rem. ---
ais no pvero
n nauos. ---
viretores. ---
ende to demo.
dos peccados. ---
gloriosa.
a qles mares
ue se no porre
qles lagares. ---
i on mal tepo.
seis chufans
ada no folle
m chufados
ende to demo.
dos peccados
a toment. ---
randa manilla
etm que fese
ta Seulla. ---
que fillam.
madre filla.
que desoncar
o fia qres. ---
ende to demo.
dos peccados.
ey en seuilla.
que entregam
ne ali fillam.
cuqo fia qm.
lla maneyra.
as no oulun
a que la uegada
on loores. ---
ende to demo.
dos peccados.
mto lo opion.
n gloriosa.

que fas a mes miragres
come se no: potiosa. ---
madre to rey iusticia
a pero que piatosa. ---
enon quer que malre
pre of se pobladores. ---
ba
A que defende to demo
as almas dos peccados
en ouros q ala casta. ---
uenna y mare y terra.
teny que os mouros
aueses lle fize guerra
aos q uee Coi ratos.
nuncallela pira serra
da corer co la meyre. ---
que e mapor dus maioze.
A que defende to demo
as almas dos peccados.



sta e de loar de santa maria

Sen alar
nen tar

dar. deue toda ua omonrar
en loar a santa maria.
a ela non mtdou quan
to nos a correu. e da puyon
saou. du eua nos meteu
u pslar e audar sempre
nus ceqa. mais guar
e leuar. foi u deus sua.
Sen alar. nen tarlar.
deue toda ua om onrar.
amar outrossi. ---
deuemos mais dal ren
eomen uege. ---
sempie qe nosso ten.
ca butar e deitar. ---
foi da senora. ---

Fig. 18: Códice de los Músicos, CMS 379, fol. 341r