

Las Cantigas de Santa María: datación de los códices, su notación musical, transcripción y estudio de cuatro de ellas que pueden sugerir posibles vínculos con el Misterio de Elche

José María Vives Ramiro

Musicólogo

josemariavivesramiro@gmail.com

RESUMEN

Tras compendiar las circunstancias históricas en las que fueron escritas las *Cantigas de Santa María* y se produjo la reconquista cristiana de Elche, el artículo fundamenta nuevos puntos de vista para la correcta datación del códice de Toledo (ms. 10069, Biblioteca Nacional de España) y glosa la cronología de los códices de El Escorial (T-I-1 y b-I-2, Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial), así como la del códice florentino (B. R. 20, Biblioteca Nazionale Centrale de Florencia); defiende la filiación franconiana de la notación musical de los códices escorialenses, dentro del contexto teórico y práctico de la Música en la segunda mitad del siglo XIII y, con este criterio, aporta transcripciones y estudios de las cantigas 41, 126, 133 y 211, poniendo de relieve su relación con la Virgen de la Asunción de Elche cuyo tránsito se conmemora en dicha ciudad con la representación anual del *Misterio de Elche* (ms. 1 – 24, Archivo Histórico Municipal de Elche).

Palabras clave: *Cantigas de Santa María* / *Misterio de Elche* / Notación musical / Teoría musical / Franco de Colonia

ABSTRACT

After summarising the historical circumstances in which the Cantigas de Santa María were written and in which the Christian reconquest of Elche took place, the article establishes new viewpoints for the correct dating of Toledo's codex (ms. 10069, Biblioteca Nacional de España) and expounds the chronology of the codices of El Escorial (T-I-1 & b-I-2, Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial), as well as that of the Florentine codex (B. R. 20, Biblioteca Nazionale Centrale de Florencia); defends the franconian affiliation of the musical notation of the codices of El Escorial, within the theoretical and practical context of music in the second half of the XIII century and, drawing on this criterion, provides transcriptions and studies of the Cantigas 41, 126, 133 and 211, highlighting their relationship with the Virgin of the Assumption of Elche, whose death and passage is commemorated in said city with the annual representation of the Mystery of Elche (ms. 1 – 24, Archivo Histórico Municipal de Elche).

Keywords: *Cantigas de Santa María* / *Misterio de Elche* / *Musical notation* / *Musical theory* / *Franco of Cologne*

En memoria de Alfonso X, el Sabio, con motivo del octingentésimo aniversario de su nacimiento

MARCO HISTÓRICO

La relación medieval de Elche con la Corona de Castilla tiene su origen más notorio en el pacto de vasallaje y sumisión que el emir hudí de Murcia, Muhámmad ibn Hud Baha al-Dawla, ofreció al rey don Fernando III el Santo, concretado en las capitulaciones de 1243 que fueron firmadas en Alcaraz por representantes de ibn Hud y el entonces príncipe don Alfonso, hijo del citado rey de Castilla, según las cuales ambos reyes se repartirían las rentas del Reino de Murcia a cuyo territorio pertenecía en aquel momento la villa de Elche. El infante don Manuel, hermano de don Alfonso, pasó a ser el nuevo Señor de Elche y quedó como Adelantado de Castilla en el Reino de Murcia. El tratado de Almizra, sancionado por don Jaime I de Aragón y don Alfonso de Castilla, ratificó en 1244 la pertenencia de la villa de Elche al Reino de Murcia bajo el protectorado de los castellanos.

El sometimiento de los musulmanes del Reino de Murcia fue, al mismo tiempo, el embrión de su insurrección y la de los moros de Jerez, Arcos, Medina Sidonia, Niebla y el Algarbe que en 1261 alentaba y respaldaba secretamente el rey de Granada Alhamar. El ya rey Alfonso X, el Sabio, fue derrotado en Alcalá la Real por las huestes moras e impelido a pedir ayuda a su suegro, don Jaime I de Aragón, que —dentro del despliegue de la campaña para reducir a los sublevados de las demarcaciones de Murcia y Alicante— entró en Elche en 1265 sin tener que recurrir a más acción bélica que su propia presencia y la de su gran ejército, pues los musulmanes de la villa se avinieron rápidamente a pactar su rendición con las condiciones que les ofrecía. Por fin, don Jaime I, el Conquistador, reintegró el Reino de Murcia a la Corona de Castilla, no sin antes repartir las propiedades de Elche y su término a súbditos suyos procedentes de Aragón, Cataluña y Navarra, principalmente. Asimismo, transformó la mezquita de Elche en templo cristiano dedicado a la Virgen de la Asunción¹, hecho que la historiografía consuetudinaria ha dado como origen de las representaciones de la *Festa o Misterio de Elche*².

La Sentencia Arbitral dada en Torrellas el 8 de agosto de 1304 por el rey don Dionis de Portugal, el infante don Juan de Castilla y el Obispo de Zaragoza, don Ximeno de Luna, concedía

¹ RAMOS FOLQUÉS, Alejandro: *Historia de Elche*, Elche, Ediciones Picher, 2ª edición 1987, pp. 83 a 97.

² La bibliografía sobre este asunto es abundantísima, por lo que sólo citaré alguno de los títulos más representativos. SANZ DE CARBONEL, Cristóbal *Recopilación en la que se da cuenta de la cosas ancí antigvas como modernas de la ínclita villa de Elche*, 1621, ms. original en el Archivo Histórico Municipal de Elche, edición moderna a cargo de GÓMEZ BRUFAL, Juan: Elche, Librería Atenea, 1954, pp. 118 y 119. SOLER CHACÓN, Gaspar: *Consueta de 1625*, folio 17, publicado por IBARRA RUIZ, Pedro: *Lo Misteri d'Elig. El Misterio de Elche... Primera edición de su más antiguo Consueta*, Alicante, Imprenta "Lucentum", 1929. ALCALÁ-ZAMORA Y TORRES, Niceto; DOMINGO Y SANJUÁN, Marcelino: preámbulo y decreto del Gobierno de la República a propuesta del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes por el que "El «Misterio», del siglo XIII, conocido por «Festa de Elche», se declara monumento nacional" en *Gaceta de Madrid*, 16 de septiembre de 1931, nº 259, pp. 1844 y 1845. ESPLÁ TRIAY, Oscar: "Consideraciones en torno al Misterio de Elche o «Festa d'Elig»", artículo introductorio en el disco *El Misterio de Elche. Siglos XIII - XVIII*, Madrid, *Hispanovox*, HHS 12/13, 1961. VIVES RAMIRO, José María: "El drama del tránsito de la Virgen de la Asunción conocido por los nombres de *Festa* o *Misterio* de Elche" en *La musique et le rite sacré et profane. Actes du XIII^e Congrès de la Société Internationale de Musicologie - 1982*, Strasbourg, Association des Publications près de les Universités de Strasbourg, 1986, pp. 82 a 102, p. 83. MARTÍNEZ BLASCO, Tomás y MARTÍNEZ BLASCO, Manuel: *Alegato en defensa de un "Misterio de Elche" de origen medieval*, Elche (Alicante), Mutua Ilicitana de Seguros, 1994. VIVES RAMIRO, José María: "La Festa o Misterio de Elche" en *Anuario Musical*, Barcelona, Departamento de Musicología de la Institución "Milà i Fontanals" del CSIC, 2006, nº 61, pp. 23 a 54, pp. 24 y 25.

definitivamente la Gobernación de Orihuela —a la que estaba adscrita la villa de Elche— al rey de Aragón, cuando ya hacía algunos años que las *Cantigas de Santa María* estaban compuestas y copiadas en los tres códices perpetuados con música, pues todo induce a corroborar que, al menos, el de Toledo, con las salvedades que luego diré, y los dos de El Escorial fueron confeccionados durante el reinado del Rey Sabio acaecido entre 1252 y 1284. A mi entender, la correcta datación de estos códices tiene una señalada relevancia para poder interpretar su legado musical.

ALGUNAS PRECISIONES SOBRE LA ANTIGÜEDAD Y LA NOTACIÓN MUSICAL DE LOS CÓDICES DE LAS *CANTIGAS DE SANTA MARÍA*

Según manifiesta el primer folio del índice del código de Toledo (BNE, ms. 10069), Alfonso X ideó inicialmente un conjunto de cien cantigas dedicadas a loar y narrar las virtudes y los prodigios efectuados por Santa María: “Fez cen cantares et sões”. Pero dicho proyecto fue aumentando hasta compilar una colección de 423 cantigas salvaguardadas en cuatro códices, por lo que el verso aludido fue modificado, diciendo: “Fezo cantares et sões”.

Del estudio codicológico y paleográfico de la letra del manuscrito toledano, así como de su contenido testimonial deduzco que es el decano de los cuatro códices medievales conservados de las *Cantigas de Santa María*. Como afirma Matilde López Serrano: “Tradicionalmente, por quienes han estudiado el código, la opinión es unánime en cuanto su mayor antigüedad, opinión que aquí nos permitimos seguir”³; y, efectivamente, así se ha venido recalando desde los tiempos de Burriel⁴, Amador de los Ríos⁵ o Valmar⁶, pero, a mi juicio, esa “mayor antigüedad” sólo afecta a la plasmación sobre el pergamino del texto literario y los pautados musicales vacíos, a falta de que el copista capacitado para transcribir las melodías insertara las notas musicales, cosa que no sucedió de momento, como luego explicaré.

La antedicha carencia de notación en los pentagramas, trazados en la parte de arriba de los versos de las cantigas, todavía la muestra el inacabado código Banco Rari 20 —*olim* II, 1, 213— de la Biblioteca Nazionale Centrale de Florencia con algunas miniaturas a medio terminar, por lo que su realización parece haber sido bruscamente truncada, bien hacia 1284, como consecuencia del óbito del Rey o, quizás un poco antes, en 1282, tras las vicisitudes habidas a consecuencia de la sublevación armada de los partidarios de su hijo Sancho, en detrimento de los derechos hereditarios de los infantes de la Cerda, hijos de su primogénito fallecido en 1276. En cualquier caso, el manuscrito de Florencia es un ejemplo palmario de las fases que conllevó el proceso gradual y especializado de fabricación de los códices alfonsíes⁷.

3 LÓPEZ SERRANO, Matilde: “El código – Descripción e historia, con breve referencia a los demás códices de las cantigas” en *Alfonso X el Sabio – Cantigas de Santa María – Edición facsímil del código T-I-1 de la Biblioteca de San Lorenzo el Real de El Escorial – Siglo XIII*, Madrid, Edilán, 2 volúmenes, 1979; volumen 2º – *El “Código Rico” de las Cantigas de Alfonso X el Sabio – Volumen complementario de la edición facsímil del ms. T-I-1 de la Biblioteca de El Escorial*, pp. 19 a 32, p. 25.

4 BURRIEL, Andrés Marcos – TERREROS, Esteban DE: *Paleografía española*. Madrid, Oficina de Joaquín Ibarra, 1758, pp. 71 y ss.

5 AMADOR DE LOS RÍOS, José: *Historia crítica de la literatura española*, Madrid, 1863, III, p. 505.

6 CUETO, Leopoldo Augusto DE, MARQUÉS DE VALMAR: *Cantigas de Santa María de don Alfonso el Sabio*, Madrid, Real Academia Española, 2 vols., 1889, I, p. 6.

7 GUERRERO LOVILLO, José: “Cantigas de Santa María del rey Alfonso X el Sabio – Ms. escorialense T-I-1 – Las miniaturas – Estudio técnico, artístico y arqueológico” en *Alfonso X el Sabio – Cantigas de Santa María – Edición facsímil del código T-I-1 de la Biblioteca de San Lorenzo el Real de El Escorial – Siglo XIII*, Madrid, Edilán, 2 volúmenes, 1979; volumen 2º – *El “Código Rico” de las Cantigas de Alfonso X el Sabio – Volumen complementario de la edición facsímil del ms. T-I-1 de la Biblioteca de El Escorial*, pp. 269 a 320, pp. 277 a 280. MENÉNDEZ PIDAL, Gonzalo: “Los manuscritos de las Cantigas. Cómo se elaboró la miniatura alfonsí” en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CL, 1962, pp. 25 a 51.

omo santa fez aas abellas que
comprissen de cera un ciro pasqual
que se queimara todo da hũa parte
e esto foi en elche.

Apostos miragres

faz toda uia . por nos .

fremosos santa maria .

Apostos miragres

que amamos . faze de favela

os amamos . e fazlos fir

mosos por que queramos

obrigar pauc a sua compa

nia . **A**postos miragres

faz toda uia . por nos . e fir

mosos santa maria .

Prendo a uia de favela .
fez un gn miragre en uia uia
aque disen elche com en uia
achei de gran gente que yama

Apostos miragres faz toda uia
sto foi un dia de pentecoste .
que a sua igreja uocoum uia .
tomes e molleis come gndeste
por oyr a missa quest y uia .

Apostos miragres faz toda uia
u cantata come en atal festa .
e uion arena mu gn festa .
enon uion coula mu maifesta
oro a a gente muito de spsia

Apostos miragres faz toda uia
a uion e ciro pasqual qnato
muito dia parte e mu uigante
e desto o poblo foi tan uigante
que cada un deles enreiteca .

Apostos miragres faz toda uia .
les en aquesto assi curanto
uion un curame uir uoante
vabellas mu brega e enon qro
o curiga sagra vs quera .

Apostos miragres faz toda uia
tanto que as abellas chegaro
en un furato da parte enon
e ten uali o cur uantat
daquela cera que y faleca

Apostos miragres faz toda uia
uante adsto uio todas as gentes
e eno miragre merem merem
loaron a uigem e mais curas
qs cada un for que ate curya .

Apostos miragres faz toda uia
as abellas irsen non qseim
mas un gran tempo ali estenei
e mel muito cera de por ar fezer
queno frouan a mu gn pfa .

Apostos miragres faz toda uia .

Igualmente, delata la mayor antigüedad del códice toledano el hecho de albergar el repertorio originario de 100 cantigas, a las que el Rey, acto seguido, tuvo por bien incorporar más hasta completar un total de 128 melodías, frente a las 416 cantigas del códice de El Escorial b-I-2 —también apodado tradicionalmente j.b.2—, a las 193 cantigas de las 200 programadas para el códice de El Escorial T-I-1 —denominado por algunos autores T.j.1— y a las 104 cantigas supervivientes de las 200 que supuestamente deberían haber sido reproducidas en el inconcluso, maltrecho y actualmente mutilado códice B. R. 20 de la BNCF.

Hay datos históricos en la introducción escrita en los códices de Toledo y El Escorial que dejan huellas cronológicas sobre la fecha en la que comenzó su realización material como libros. Así, por un lado, se incluye entre los títulos que ostenta Alfonso X el de ser “dos Romanos Rey”, lo que permite establecer una horquilla temporal entre su elección como cabeza del Sacro Romano Imperio el 1 de abril de 1257 —a la que siguió su solemne aceptación en Burgos— y 1275, cuando pactó en Beaucaire con el pontífice Gregorio X el quebranto de sus pretensiones al Imperio a cambio de percibir un diezmo para sufragar la guerra contra el Islam. Relacionada con este acontecimiento, la cantiga 235 del códice b-I-2 de El Escorial⁸ relata, entre otras enfermedades que sufrió el Rey, la que contrajo en Montpellier durante su viaje de regreso, curada el 5 de abril de 1275.

La referencia a la toma de Jerez, Vejer y Medina [Sidonia], que consta en la introducción mencionada, sitúa el comienzo de la plasmación del proyecto en los códices después del año 1264, sin perjuicio de que el Rey ya hubiera podido componer cantigas desde su juventud. Asimismo, hay que tener en cuenta el milagro recreado en la cantiga VII añadida a las cien primeras del códice de Toledo en los folios 152v y 153r —cantiga 211 del b-I-2, folio 194r— que ubica su acción en el templo de Elche consagrado a María de la Asunción en 1265, lo que retrasa la confección del ejemplar toledano un año al menos. Por otro lado, la ya citada cantiga 235⁹ y con más detalle la cantiga 209¹⁰ narran la enfermedad que Alfonso X padeció en Vitoria de la que sanó milagrosamente cuando le pusieron “*de suso o Livro das Cantigas de Sancta María*”; esto último induce a pensar que el códice con las cantigas iniciales estaba ya finalizado entre agosto de 1276 y marzo de 1277, fechas en las que el Rey Sabio permaneció en Vitoria, y con más precisión en 1276, ya que la curación de la dolencia tuvo lugar durante ese año.

Por lo anteriormente expuesto, creo que fue en el códice de Toledo donde antes transcribieron las partes introductorias y literarias durante el período comprendido entre 1265 y 1276. No se antoja razonable que el códice de El Escorial b-I-2 pudiera haberse culminado antes de 1276, ya que es el único que contiene las cantigas 209 y 235, además de otras cantigas concernientes a sucesos históricos más tardíos que avanzan en el tiempo, generalmente, en la medida que lo hace su ordenación numérica.

Presumiblemente, el siguiente códice que comenzó a componerse fue el escurialense b-I-2 o *Códice de los músicos* —denominado así por las miniaturas con estampas de intérpretes y sus instrumentos localizadas en el encabezamiento de las cantigas decenales de loor— que no siempre es el más congruente de los dos códices escurialenses en su grafía musical, aunque es el más completo,

8 Cantiga 235, b-I-2, fols. 212v a 214r.- [E]sta é cómo Sancta María deu saude al rey don affonso quando foi en Valadolide enfermo que foi iuygado por morto. Fol. 213v: E pois a Monpisler vëo / et tan mal adoeceu / que quantos físicos eran, / cada humu ben creu / que sen duvida mort' era; / mas ben o per guareceu / a Virgen Santa María, / como sennor mui leal. / ... / E feze-ll' en poucos días / que podesse cavalgar / et que tornáss' a ssa terra / por en ela ben sãar.

9 *Ibidem*, fol. 213v: E depois, quand' en Bitoria / morou un an' et un mes, / iacendo mui mal doente.

10 Cantiga 209, b-I-2, fol. 193r: [C]ómo el rey don Affonso de Castella adoeceu en Bitoria e ouv' hũa door tan grande que coidaron que morresse ende, e poseron-lle de suso o Livro das Cantigas de Sancta María, et foi guarido.

pues atesora 416 cantigas, si bien en cuatro de ellas —298, 365, 401 y 402— no se anotó la música, la cantiga 377 comparte la melodía, no el texto, con la 213 y otras nueve cantigas están repetidas: la 2ª de las *Cantigas das festas de Santa María* es la misma que la 340, la 6ª de las *Cantigas das festas de Santa María* es la misma que la 210, la 373 es la misma que la 267, la 387 es la misma que la 349, la 388 es la misma que la 295, la 394 es la misma que la 187, la 395 es la misma que la 165, la 396 es la misma que la 289, y la 397 es la misma que la 192. Es de notar cómo estas reiteraciones se producen en las últimas cantigas que fueron incorporadas al repertorio, como si fueran consecuencia de cierta precipitación, teniendo presente que las *Cantigas das festas de Santa María* fueron encuadernadas en el códice b-I-2 antes del índice, lo que sugiere, junto a otras particularidades codicológicas, que fueron agregadas cuando el libro ya debía estar hecho.

En el folio 361, término del códice b-I-2, figura el nombre de Johannes Gundisalvi —es decir, Juan González— quien ha sido tomado habitualmente por copista, aunque es bastante cuestionable esta atribución poco fundamentada¹¹. Tanto la letra, en particular las mayúsculas iniciales, como la configuración de las miniaturas presentan afinidades con el manuscrito titulado *Libros de Açedrex, dados e tablas* (BRMSLE, T-I-6) comenzado y culminado en Sevilla por mandato del Rey durante el año 1283, según atestigua su propio colofón. Con todo, el hecho fechable más tardío recogido en los códices de las *Cantigas* figura en una de las postreras, la número 386¹², que deja constancia de la reunión de las Cortes en Sevilla celebrada en 1281, lo que permite conjeturar la cristalización del manuscrito b-I-2 en torno a dicho año 1281, aunque el trabajo paulatino de recopilación y hechura se hubiera podido extender a los años precedentes, e incluso a los siguientes, debido a su gran amplitud.

Contingentemente, puesto que no existen hoy datos apodícticos al respecto, cuando el códice b-I-2 se estaba consumando o una vez ya copiadas las 416 cantigas durante la etapa final del reinado de Alfonso X, fue ideada una nueva colección en el taller regio mucho más lujosa e iluminada que necesitaría dos volúmenes, el inicial de ellos —el denominado *Códice Rico de El Escorial*, T-I-1— con las primeras 200 cantigas y 1264 miniaturas ilustrativas de su contenido. Las especulaciones y discusiones basadas en indicios de mayor o menor calado sobre la antigüedad relativa entre los dos

11 FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura: “Los manuscritos de las *Cantigas de Santa María*: definición material de un proyecto regio” en *Alcanate*, VIII, 2012-2013, pp. 81 a 117, p. 108.

12 Cantiga 386, b-I-2, fols. 346v a 347v.- [C]ómo *Sancta María* avondou de pescado al rey don Affonso con mui gran gente que convidara en Sevilla. Fol. 347r.: Desto direi un miragre / que avêo en Sevilla / ena çiddade mui noble / ... / daquelas que son mais grandes / no sennorio d' Espanna. / ... / Alí, el rey don Affonso, / fillo del rey don Fernando, / fez aiuntar mui gran Corte; / esto foi no tempo quando / tornou da oste da veyga / de Gráada, et tallando / ... / E pois que se partiu ende / vêo a Sevilla çedo, / en que fazía sas Cortes / aiuntar, que des Toledo / ben ata en Santiago / et depois dalen d' Arnedo / non ouv' y quen non vêesse / por non caer en sa sanna.

códices escurialenses son significativas, aunque, en el estado presente de los hallazgos documentales, lo que en realidad tratan de resolver es el problema del huevo y la gallina, pues no se podrá emitir un veredicto cierto, mientras no tengamos pruebas fehacientes. El auténtico valor de los códices b-I-2 y T-I-1 de El Escorial está en ellos mismos, no en cuál de los dos se dio por terminado antes.

Por último, el inacabado códice B. R. 20 de Florencia¹³ coincide con las postrimerías del reinado de Alfonso X, con un período ya decadente del *scriptorium* real, como podemos observar en sus restos por el cambio de manos respecto al códice T-I-1, así como por la apariencia de una apresurada improvisación en el planteamiento y realización, particularmente de sus iluminaciones, por lo que es discutida la calidad de éstas¹⁴.

En cualquier caso, lo que parece estar claro es que el códice de Toledo fue el primero en copiar la parte literaria del repertorio original entre 1265 y 1276, que los códices escurialenses dejaron de elaborarse de forma prácticamente simultánea *circa* 1281–1284, mientras que el códice de Florencia quedó a medio hacer en el ocaso del reinado, según confirman sus reliquias.

Sin embargo, resulta paradójico que el códice de Toledo exhiba actualmente en sus 128 melodías una grafía musical aparentemente posterior a la del traslado del texto literario, incorporada, muy probablemente, durante el siglo XIV por alguien poco avezado en esas lides que pretendió modernizar visualmente las figuras simples sustituyendo las longas y breves, propias de la notación musical del siglo XIII, por breves y semibreves, características del siglo XIV; al mismo tiempo, por capricho, desidia o ignorancia malogró la reproducción fiel de algunas de esas figuras simples y de muchas de las ligaduras, coyunturas y plicas con los detalles de los trazos que le son propios, esenciales e inherentes, necesarios para poder ofrecer una correcta interpretación rítmica y melódica de las cantilenas.

¹³ GARCÍA SOLALINDE, Antonio: “El códice florentino de las «Cantigas» y su relación con los demás manuscritos” en *Revista de Filología Española*, V, 1918, pp. 143 a 179. AITA, Nella: “O códice florentino de cantigas de Affonso, o Sábio” en *Revista de Língua Portuguesa*, 13, 1921, págs 187 a 200; 14, 1921, pp. 105 a 128; 15, 1922, pp. 169 a 176; 16, 1922, pp. 181 a 188; 18, 1922, pp. 153 a 160. 153-160; AITA, Nella: *O Códice Florentino das Cantigas do Rey Affonso, o Sábio*, Rio de Janeiro, Litho-Typ. Fluminense, 1922. SANTIAGO LUQUE, Agustín; CHICO PICAZA, María Victoria y DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana: *El Códice de Florencia de las Cantigas de Alfonso X el Sabio. Ms. B. R. 20 de la Biblioteca Nazionale Centrale*, Madrid, Edilán, 2 vols, 1989 – 1991. HERNÁNDEZ SERNA, Joaquín: *Cantigas de Santa María: Códice B R 20 de Florencia (Estudio, transcripción, situación y variantes)*, Murcia, Universidad de Murcia – Cátedra de Filología Románica, 1993.

¹⁴ GUERRERO LOVILLO, José: “Cantigas de Santa María del rey Alfonso X el Sabio – Ms. escurialense T-I-1 – Las miniaturas – Estudio técnico, artístico y arqueológico” en *Alfonso X el Sabio – Cantigas de Santa María – Edición facsímil del códice T-I-1 de la Biblioteca de San Lorenzo el Real de El Escorial – Siglo XIII*, Madrid, Edilán, 2 volúmenes, 1979; volumen 2º – *El “Códice Rico” de las Cantigas de Alfonso X el Sabio – Volumen complementario de la edición facsímil del ms. T-I-1 de la Biblioteca de El Escorial*, pp. 269 a 320, p. 280. CHICO PICAZA, María Victoria: “La Ilustración del Códice de Florencia” en *El Códice de Florencia de las Cantigas de Alfonso X el Sabio. Ms. B. R. 20 de la Biblioteca Nazionale Centrale – Volumen complementario*, Madrid, Edilán, 1991, vol. 2, pp. 125 a 143. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana: *ibidem*, “Algunas precisiones sobre el arte alfonsí”, vol. 2, pp. 145 a 162. AITA, Nella: “Miniature spagnole in un codice florentino” en *Rasegna del’Arte*, XIX, 1919, pp. 144 a 155. GARCÍA CUADRADO, Amparo: *Las Cantigas: el códice de Florencia*, Murcia, Universidad de Murcia, 1993.

Unde lle rogo se ela quiser...
 que lle praza to q' dela disser...
 en meus cantars. 7 sell apuguer
 q' me de galardó com ela da...
 a os que ama. e q'no souber
 por ela mais de grado trobara.

Esta e a p'mera cantiga de
 loor de santa maria. ementado
 los. vij. goyos q' ouue de seu fillo.

Desgoe mais q' treu trobar
 p'la seimoz outrada
 en que deus quis carne fillar
 bérita 7 sagrada
 por meo outra uegada
 poré quero comegar
 como foi saudada
 de gabriel u le chamar
 foi ben auenturada
 ungen de deus amada

Cantiga 1 del c6dico de Toledo (BNE, ms. 10069), folio 10r, *Esta e a primera cantiga de loor de Santa María ementando los VII goyos que ouue de seu Fillo*. Fotografía © Biblioteca Nacional de España – Biblioteca Digital Hispánica.

Estimo que los argumentos que expongo dirimen y concilian las vetustas y antagónicas controversias protagonizadas, de una parte, por paleógrafos, historiadores, romanistas y filólogos defensores en su mayoría de fechar la confección del códice toledano antes de 1275 por la certeza que les proporciona datos como los anteriormente esbozados, frente a una buena parte de musicólogos que, desde las hipótesis emitidas por Higinio Anglés¹⁵, retrasan su transcripción al siglo XIV, debido a la incuestionable modernidad que evidencian en su notación musical, con el argumento de que el códice de Toledo custodiado en la Biblioteca Nacional no es el que se produjo en el escritorio real de Alfonso X, sino que en verdad es una copia del presuntamente perdido y desconocido códice original del siglo XIII, hecha durante el siglo XIV, en la que fueron imitados los rasgos paleográficos de la letra, al mismo tiempo que fueron modernizados rudamente los de la notación musical¹⁶. Por consiguiente, pretendo armonizar ambas posturas, con el convencimiento de que el códice de Toledo se comenzó en el siglo XIII y es el más antiguo de los conservados en cuanto a la copia del texto literario con los pentagramas vanos, pero el más incoherente con la teoría y la práctica de la notación mensural del siglo XIII, por lo que se refiere al traslado rítmico-melódico de la música de las *Cantigas* que posiblemente fue apuntada de manera desmañada durante el siglo XIV o incluso en el mismo siglo XIII como un remedo de la notación cuadrada del canto llano.

En contraste con lo anterior, hay que poner de relieve que los dos códices de El Escorial muestran una grafía musical mucho más pulida y acorde con la época de manufactura de los volúmenes. El que posee la signatura T-I-1, con algunas pérdidas, contiene hoy, como dije, 193 cantigas, además de 212 páginas con escenas miniadas, aunque seguramente la colección está incompleta a falta de otro segundo volumen que la mayoría de autores —desde Solalinde¹⁷ a Mettmann¹⁸, Guerrero Lovillo¹⁹ o Laura Fernández²⁰— ven en el códice inconcluso B. R. 20 de Florencia. No obstante, Higinio Anglés sostuvo una opinión contraria basada en que el códice escorialense E₂ —que fue su forma abreviada de citar el códice T-I-1— numera las cantigas con una disposición similar a la que tienen las primeras 200 del códice b-I-2, mientras que el de Florencia “copia muchos textos que figuran casi todos en E₁” [o sea, b-I-2 a partir de la cantiga 201] pero “les señala una numeración muy diversa. Todo nos indica que no puede considerarse como el segundo tomo del E₂,” [es decir, T-I-1] “el cual debe darse como perdido”²¹.

¹⁵ ANGLÉS, Higinio: *La música de las Cantigas de Santa María del rey Alfonso el Sabio. Facsímil, transcripción y estudio crítico*, Barcelona, Diputación Provincial – Biblioteca Central, vol. I 1964, vol. II 1943, vol. III (1ª y 2ª partes) 1958; vol. II, pp. 23 y 24; vol. III (1ª parte), pp. 141 y 142.

¹⁶ *Ibidem*, 1943, vol. II, p. 24; 1958, vol. III (1ª parte), p. 142.

¹⁷ GARCÍA SOLALINDE, Antonio: “El códice florentino de las «Cantigas» y su relación con los demás manuscritos” en *Revista de Filología Española*, V, 1918, pp. 143 a 179.

¹⁸ METTMANN, Walter: *Alfonso X, el Sabio – Cantigas de Santa María*, Madrid, Clásicos Castalia, vol. I 1986, vol. II 1988, vol. III 1989; I, pp. 21 y 22.

¹⁹ GUERRERO LOVILLO, José: “Cantigas de Santa María del rey Alfonso X el Sabio – Ms. escorialense T-I-1 – Las miniaturas – Estudio técnico, artístico y arqueológico” en *Alfonso X el Sabio – Cantigas de Santa María – Edición facsímil del códice T-I-1 de la Biblioteca de San Lorenzo el Real de El Escorial – Siglo XIII*, Madrid, Edilán, 2 volúmenes, 1979; volumen 2º – *El “Códice Rico” de las Cantigas de Alfonso X el Sabio – Volumen complementario de la edición facsímil del ms. T-I-1 de la Biblioteca de El Escorial*, pp. 269 a 320, p. 277 y 280.

²⁰ FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura: “Los manuscritos de las *Cantigas de Santa María*: definición material de un proyecto regio” en *Alcanate*, VIII, 2012-2013, pp. 81 a 117, pp. 99 a 105.

²¹ ANGLÉS, Higinio: *La música de las Cantigas de Santa María del rey Alfonso el Sabio. Facsímil, transcripción y estudio crítico*, Barcelona, Diputación Provincial – Biblioteca Central, vol. I 1964, vol. II 1943, vol. III (1ª y 2ª partes) 1958; vol. III (1ª parte), pp. 144 y 147.

Reconozco como mensural la escritura melódica de los dos códices escurialenses, propia de la segunda mitad del siglo XIII y puesta al día en cuanto a las novedades evolutivas que lograba la notación consignada en las partituras y los tratados de Música europeos, en lógica correspondencia con la prestigiosa y musical corte de Alfonso X, el Sabio, situada en la élite intelectual y artística del siglo XIII, lo que supone la observancia de los principios que fueron usados, teorizados y redactados por Franco de Colonia en el *Ars cantus mensurabilis*²² desde su docencia en la Universidad de París, con los inmediatos precedentes de Johannes de Garlandia en *De Musica mensurabile positio*²³, del Magister Lambertus (Pseudo-Aristóteles) en el *Tractatus de Musica*²⁴ y de Johannes de Burgundia en su “*Árbol*”²⁵ del que pudo tomar Franco de Colonia la doctrina sobre la rítmica musical y su representación gráfica. Como reza el incipit del capítulo I del famoso *Ars cantus mensurabilis*: “La música mensural es un canto medido con largas y breves”²⁶ [...] “Medida es la relación cuantitativa que manifiesta la longitud o brevedad de cualquier canto mensural”²⁷; por lo tanto, no solo la polifonía, sino también “*cualquier canto mensural*” monódico, con exclusión explícita del canto llano, “porque en el canto llano no se atiende a tal medida”²⁸.

El coetáneo *Ars Musice* del hispano Johannes Aegidii Zamorensis, Juan Gil de Zamora²⁹, no hace mención a las *Cantigas* ni al ritmo musical que podría haber afectado a su notación. Tampoco se puede relacionar directamente este tratado con el contenido musical del *Catálogo de las Ciencias* de Al-Fārābī³⁰ que fue traducido dos veces en Toledo durante el siglo anterior.

Si pretendemos ser consecuentes con lo antedicho, debemos aplicar las enseñanzas que Franco de Colonia desarrolló a mediados del siglo XIII en la Universidad de París y plasmó en el *Ars cantus mensurabilis* hacia 1250–1260, así como tener presentes las de sus inmediatos antecesores ya nombrados, para transcribir a notación moderna la música de los códices escurialenses de las *Cantigas de Santa María*, especialmente, por lo que afecta a la medida de las notas simples, de las ligaduras y de las coyunturas, aunque con ciertas particularidades, sobre todo en lo concerniente al trazado, utilización y valor de las plicas largas y breves, pues es notorio que lucen rasgos diferenciales bien definidos, muy característicos y explícitos. Así lo he ejercitado y explicado en mis clases desde que ocupé la Cátedra de Musicología del Conservatorio Superior de Valencia en el curso de 1977–78. Ya en aquel momento preconizaba, habitualmente en solitario, la cercanía gráfica y conceptual de la notación hispana de las *Cantigas de Santa María* o del *Códice de las Huelgas* con la notación franconiana extendida por Europa; andando el tiempo me he sentido más acompañado en el planteamiento y sus resultados, he tenido émulos y, cómo no, algún plagiarlo.

22 MEDINA, Ángel: *Tratado de canto mensural – Franco de Colonia – Traducción, estudio preliminar y notas*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1988.

23 COUSSEMAKER, E. DE: *Scriptorum de musica medii aevi*, Paris, 1864, I, 97.

24 COUSSEMAKER, E. DE: *Scriptorum de musica medii aevi*, Paris, 1864, I, 251.

25 COUSSEMAKER, E. DE: *Scriptorum de musica medii aevi*, Paris, 1864, *Moravia: Positio tertia*, I, 117. Véase MEDINA, Ángel: *Tratado de canto mensural – Franco de Colonia – Traducción, estudio preliminar y notas*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1988, pp. 31 y 32. También HUGLO, Michel: “De Francon de Cologne à Jacques de Liège” en *Revue belge de Musicologie*, 1980-81, XXIV-XXV, pp. 40 a 60.

26 “*Mensurabilis musica est cantus longis brevisque temporibus mensuratus*”. MEDINA, Ángel: *Tratado de canto mensural – Franco de Colonia – Traducción, estudio preliminar y notas*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1988, pp. 43 y 73.

27 “*Mensura est habitudo quantitatem, longitudinem et brevitatem cuiuslibet cantus mensurabilis manifestans*”. *Idem*.

28 “*quia in plana musica non attenditur talis mensura*”. *Idem*.

29 GERBERTO, Martino: *Scriptores ecclesiastici de música sacra potissimum*, Typis San Blasianis, 1784, II, 369. ROBERT-TISSOT, Michel (ed.): *Johannes Aegidius de Zamora: Ars Musica* en la colección *Corpus scriptorum de Musica*, 20, American Institute of Musicology, 1974 (texto en latín y traducción al francés). MOTA MURILLO, Rafael: “El *Ars Musica* de Juan Gil de Zamora: el ms. H/29 del Archivo Capitular de Vaticano” en *Archivo Ibero-Americano*, 42, 1982, pp. 651 a 701.

30 RANDEL, Don Michael: “Al-Fārābī and the Role of Arabic Music Theory in the Latin Middle Ages” en *Journal of the American Musicological Society*, 29, 1976, pp. 173 a 188.

A la luz de la cronología declarada, cabe poner de relieve que cuando fue copiada la música de las *Cantigas* en los códices escurialenses, ya hacía al menos cinco lustros que circulaban por los cenáculos de la cristiandad los preceptos de Johannes de Burgundia asentados poco después por Franco de Colonia en el *Ars cantus mensurabilis*. Conviene tener en cuenta que los tratados de teoría musical de la Edad Media no operaban como credos de manifiestos vanguardistas con las normas a seguir por los prosélitos, sino que eran fruto de la recopilación de saberes empíricos acumulados anteriormente por la práctica cotidiana, con las novedades que ésta pudiera aportar, si es que eran avanzados; de conformidad con ello, considero que en las cadencias, y en función del modo al que pertenezca cada pieza, son de aplicación las reglas de la *música ficta* o *semitonía subintellecta* propugnadas para el canto monódico en el *Ars discantus* atribuido a Johannem de Muris, según las cuales deben interpretarse sensibilizados los giros melódicos *sol-fa-sol*, *re-do-re* y *la-sol-la*, con entonación ascendente de un semitono en las notas *fa*, *do* o *sol*³¹.

En cualquier caso, encuentro mucho más oportuno traducir las *Cantigas de Santa María* a notación musical moderna conforme a los cánones de la música expresados en los tratados y los repertorios sincrónicos, que no ponerla en pentagramas actuales con novedosas e imaginativas teorías derivadas de la estructura del texto literario o creadas a partir de la observación directa de la grafía de los códices, lo que ha desembocado, de hecho, en transcripciones rítmicas ajenas al mundo sonoro del siglo XIII documentado fehacientemente, con empleo de compases inusitados en el Medievo, así como en el “descubrimiento” de la clave que se volatilizó sin dejar rastro, que da acceso a una supuesta praxis gráfica y musical hispana extraordinaria, con cualidades superiores a su contemporánea europea y que ofrece como consecuencia, en el mejor de los casos, rítmicas que pueden sonar de forma próxima y agradable al oído moderno, porque para eso es el procedimiento de elaboración, pero que no se sustentan en lo que hoy sabemos con certeza documental de la música teórica y práctica que fue coetánea a la vida del sabio don Alfonso de Castilla.

Las transcripciones musicales en notación moderna que ofrezco a continuación están en justa correspondencia con lo expuesto en las líneas precedentes, por lo que resultan distintas a las difundidas por otros autores. En ellas, sigo la ordenación numeral del código b-I-2 y adapto el texto literario que allí consta a las melodías de las cantigas que transmite, según puntualizaré, aunque pueda haber apostillas informativas con remisiones a diferencias musicales o literarias significativas, relevantes u oportunas que proporcionen el código escurialense T-I-I, el de Toledo o el de Florencia.

Presento la parte literaria de las cantigas en versión paleográfica, pero, con el propósito de facilitar la comprensión, así como de ayudar a la interpretación de los cantantes en la acomodación del texto a la música y en la presunta fonética del gallego antiguo³², apunto el significado que doy

31 “*Quandocumque in simplici cantu est la sol la, hoc sol debet sustineri et cantari sicut fa mi fa*” [...] “*Quandocumque habetur in simplici cantu sol fa sol, hoc fa sustineri debet et cantari sicut fa mi fa*” [...] “*Quandocumque habetur in simplici cantu re ut re, hoc ut sustineri debet et cantari sicut fa mi fa*”. COUSSEMAKER, E. DE: *Scriptorum de musica medii aevi*, Paris, 1864, III, p. 73.

32 LORENZO VÁZQUEZ, Ramón: “Limiar” en METTMANN, Walter: *Afonso X, o Sábio – Cantigas de Santa María*, Vigo, Edicións Xerais, 2 vols., 1981, I, pp. 7 a 13. LORENZO VÁZQUEZ, Ramón: “Apéndice – La lengua de las Cantigas – A lingua das Cantigas” en *Alfonso X el Sabio – Cantigas de Santa María – Edición facsímil del código T-I-I de la Biblioteca de San Lorenzo el Real de El Escorial – Siglo XIII*, Madrid, Edilán, 2 volúmenes, 1979; volumen 2º – *El “Código Rico” de las Cantigas de Alfonso X el Sabio – Volumen complementario de la edición facsímil del ms. T-I-I de la Biblioteca de El Escorial*, pp. 265 a 268.

a las abreviaturas resaltándolo con letra bastardilla cuando el pasaje está escrito con letra redonda normal o viceversa, de la misma manera que hago con los guiones de nasalización a final de palabra, entre vocal y consonante o los puestos sobre una *e*, que quedan transcritos como *n*, aunque mantengo en la mayoría de los casos dichos guiones cuando están entre vocales; anoto con la letra *v* la pronunciación consonántica de la *u*; actualizo el uso de las mayúsculas, de la separación de las palabras *y*, también, añado la puntuación, las tildes sobre sílabas tónicas y los apóstrofes. Hago la división silábica que está determinada incuestionablemente por la notación musical.

Todo ello, implica fidelidad al manuscrito original que cito, no su modificación para lograr un texto “estilísticamente más elegante” o “métricamente mejor” o una versión “más satisfactoria”³³, pues cualquier alteración puede afectar, no solo a la realidad del rötulo o poema de la cantiga en sí, sino igualmente a su conjunción con la música y al ritmo de ésta, especialmente, si el cambio hace variar el número de sílabas. Son de referencia, además de las ediciones filológicas críticas de las *Cantigas* debidas al Marqués de Valmar³⁴ y a Walter Mettmann³⁵, las aportaciones de Filgueira Valverde³⁶ y Elvira Fidalgo³⁷ relativas al código T-I-1, así como las de Santiago Luque³⁸ y Hernández Serna³⁹ sobre el código de Florencia.

- 33 METTMANN, Walter: *Afonso X, o Sábio – Cantigas de Santa María*, Vigo, Edicións Xerais, 2 vols., 1981. METTMANN, Walter: *Cantigas de Santa María*, Madrid, Clásicos Castalia, vol. I (cantigas 1 a 100) 1986, vol. II (cantigas 101 a 260) 1988, vol. III (cantigas 261 a 427) 1989; I, pp. 47 y 48.
- 34 CUETO, Leopoldo Augusto DE, MARQUÉS DE VALMAR: *Cantigas de Santa María de don Alfonso el Sabio*. Madrid, Real Academia Española, 2 tomos, 1889.
- 35 *Op. Cit.*
- 36 FILGUEIRA VALVERDE, José: “Cantigas de Santa María del rey Alfonso X el Sabio – Ms. escurialense T-I-1 – El texto – Introducción histórico-crítica, transcripción, versión castellana y comentarios” en *Alfonso X el Sabio – Cantigas de Santa María – Edición facsímil del código T-I-1 de la Biblioteca de San Lorenzo el Real de El Escorial – Siglo XIII*, Madrid, Edilán, 2 volúmenes, 1979; volumen 2º – *El “Código Rico” de las Cantigas de Alfonso X el Sabio – Volumen complementario de la edición facsímil del ms. T-I-1 de la Biblioteca de El Escorial*, pp. 35 a 264.
- 37 FIDALGO, Elvira: “Edición crítica de las Cantigas de Santa María, Código Rico Ms. T-I-1” en FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura y RUIZ SOUZA, Juan Carlos (coords.): *Las Cantigas de Santa María, el Código Rico, Ms. T-I-1, RBME*, Madrid, Testimonio Editorial-Patrimonio Nacional, 2011, vol. I, p. 37.
- 38 SANTIAGO LUQUE, Agustín: “Marco histórico y texto” en *El Código de Florencia de las Cantigas de Alfonso X el Sabio. Ms. B .R. 20 de la Biblioteca Nazionale Centrale – Volumen complementario*, Madrid, Edilán, vol. 2, 1991, pp. 9 a 122.
- 39 HERNÁNDEZ SERNA, Joaquín: “El Reino de Murcia en las cantigas alfonsinas del código de Florencia” en *Murcia*, nº 12, octubre – diciembre, 1977, sin paginar. HERNÁNDEZ SERNA, Joaquín: HERNÁNDEZ SERNA, Joaquín: *Cantigas de Santa María: Código B R 20 de Florencia (Estudio, transcripción, situación y variantes)*, Murcia, Universidad de Murcia – Cátedra de Filología Románica, 1993.

LAS CUATRO CANTIGAS

XXXXXXXXXX

Esta é como Santa maria guareceu o
que era sandeu. 2 . . . 2 . . . 2 . . .

Auirgen madre de nostro sen
noz. ten pote dar seu siso. ao sandeu pois
ao peccador. faz auer paraíso. 2 .

En seironz fez a Garin cambiador
a uirgen madre de nostro sennoz. que
tant ouue to tirar sabor. a uirgen madre
de nostro sennoz. to poder to temo. ca te pa
uor. tel prera o siso. mas ela tolleull a
questa dor. 7 tenlle paraíso. **Auirgen**

Qtan ben ue fez cest e grand amor. a
uirgen madre de nostro sennoz. queo lurou
to tem engarator. a uirgen madre de nos
tro sennoz. que o fillara come tractor.
7 tollera llo siso. mas cobrou llo ela. 7 pr
melloz. ar tolle paraíso. **Auirgen madre**

Cada sera mento mundo for. a uir
gen madre de nostro sennoz. de poder. de
tendad. e de ualoz. a uirgen madre de nostro
sennoz. por que a ssa merce e mui mayor.
ca o nosso mal siso. 7 sempre a seu fill e to
gator. q nos te paraíso. **Auirgen madre.**

Cantiga 41 del código de El Escorial T-I-1, folio 59r, *Esta é cómo Santa María guareceu o que era sandeu*. Fotografía © Patrimonio Nacional, Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

Cantiga 41

[E]sta é cómo Santa María guarecéu o que era sandéu

Códice b-I-2, folios 63r y 63v


Transcr. José María VIVES RAMIRO

A úgen ma A Vir- gen, Ma- dre de
Nos- tro Se- ñor, ben po- de dar
dél per- de- ra
seu si- so a san- déu, pois
o si- so; mas e- la to- lléu-
a o pe- ca- dor faz a- ver Pa-
ll'a- ques- ta do- or et deu- lle Pa-
(1) ra- y- so. En Seix- sôns fez a
(2) ra- y- so. que Seix- tant' ou- ve de
Ga- rín cam- bia- dor a Vir- gen,
o ti- rar sa- bor a Vir- gen,
Ma- dre de Nos- tro Se- ñnor do
Ma- dre de Nos- tro Se- ñnor
(3) (4) De a FIN
po- der do de- mo, ca de pa- vor

Notas a la transcripción

Edición de la partitura y tipografía digital a cargo de Vicente José Hervás Vila.

(1).- Compás 23 y ss. Ossia:  Es aceptable también una solución petroniana para estas coyunturas: 

Resolver la coyuntura en tresillos no sería consecuente ni con la colocación de las sílabas ni con la distribución gráfica que presentan las semibreves: 

(2).- Compases 30 y 31. El código b-I-2 escribe literalmente con el segundo texto:

 es decir,  no como en el resto

de las ocasiones en que repite el pasaje ni como también anota el código T-I-1, o sea, *re* plica longa ascendente – *re* breve recta – *do* breve altera – *re* longa.

(3).- Compases 40 y 41. Puede tratarse de un error de copia en el código b-I-2, puesto que el código T-I-1 escribe, como las demás veces que se inicia el tema, *re* longa – *do* breve – *re* longa, en cuyo caso habría que reexponer los compases 1 y 2, en lugar de los compases 40 y 41.

(4).- Compases 42, tiempo 3º y 43. La pequeña variación hecha por la plica breve del tercer tiempo del compás 42 está recogida por las tres fuentes musicales y admite, como en los demás casos, la interpretación de tresillo de las notas *la* corchea y *sol* negra. En el compás 43, del mismo modo que en la nota anterior, podemos estar en presencia de una equivocación del copista del código b-I-2 o de una variación. En el supuesto de aceptar el presunto error —que no figura en el código T-I-1—, tendríamos que reponer la música con *fa* plica longa descendente, como está en el compás 4.

Cantiga 41.- Código de El Escorial b-I-2, folios 63r y 63v
[E]sta é cómo Santa María guarecéu o que era sandéu.

*A Virgen, Madre de Nostro Sennor,
ben pode dar seu siso
ao sandéu, pois ao pecador
faz aver Paráyso.*

En Seixsóns fez a Garín cambiador
a Virgen, Madre de Nostro Sennor,
que tant' ouve de o tirar sabor
a Virgen, Madre de Nostro Sennor,
do poder do demo, ca de pavor
dél perdera o siso;
mas ela tolléu-ll' aquesta door
et deu-lle Paráyso.

*A Virgen, Madre de Nostro Sennor,
ben pode dar seu siso
[ao sandéu, pois ao pecador
faz aver Paráyso.]*

Gran ben lle fez en est' e grand' amor
a Virgen, Madre de Nostro Sennor,
que o livróu do dem' enganador,
a Virgen, Madre de Nostro Sennor,
que o fillara come traedor
et tolléra-ll' o siso;
mas cobróu-llo ela, et por mellor
ar deu-lle Paráyso.

*A Virgen, Madre de Nostro Sennor,
ben pode dar seu siso
[ao sandéu, pois ao peccador
faz aver Paráyso.]*

Loada será mentr' o mundo for
a Virgen, Madre de Nostro Sennor,
de poder, de bondad' e de valor,
a Virgen, Madre de Nostro Sennor,

porque a ssa mercee é mui mayor
ca o nosso mal siso,
et sempre a seu Fill' é rogador
que nos dé Paráyso.

*A Virgen, Madre de Nostro Sennor,
ben pode dar seu siso
[ao sandéu, pois ao peccador
faz aver Paráyso.]*

La cantiga 41, *Esta é cómo Santa María guarecéu o que era sandéu*, alberga en su seno un nexo musical entre el florilegio alfonsí y la *Festa o Misterio de Elche*, dada la similitud de la frase inicial de su melodía con la de la copla “Saluts, honor e salvament” que canta san Juan en la primera jornada de dicho drama sacro-lírico asuncionista. No obstante, la génesis de este giro melódico común podría haber sido de inspiración litúrgica, ya que el tema es compartido por algunas cantilenas del repertorio gregoriano medieval⁴⁰, como es el caso del himno *Jam lucis orto sidere* (*tonus in dominicis per annum et minoribus festis*)⁴¹ y la secuencia *Victimae paschali laudes*⁴², así como por el principio de la entonación del *Dum transisset sabbatum*, con texto basado en el Evangelio de san Marcos, que sirve de obertura a la segunda jornada de la *Visitatio Sepulchri de Gandía*⁴³; además, el canto del *Victimae paschali laudes* configura el colofón a este drama lírico-litúrgico, alternando fragmentos gregorianos con un estribillo polifónico sobre el mismo *cantus firmus*. Salvo la melodía de *Jam lucis orto sidere* que está desarrollada en *protus* plagal, las demás piezas citadas se desenvuelven en los términos del modo *protus* auténtico.

⁴⁰ VIVES RAMIRO, José María: *La “Festa” y el Consueta de 1709*, Elche, Ayuntamiento, 1980, pp. 124 a 127. VIVES RAMIRO, José María: *La Festa o Misterio de Elche a la luz de las fuentes documentales*, Valencia, Generalitat Valenciana – Ayuntamiento de Elche, 1998, pp. 107 a 112.

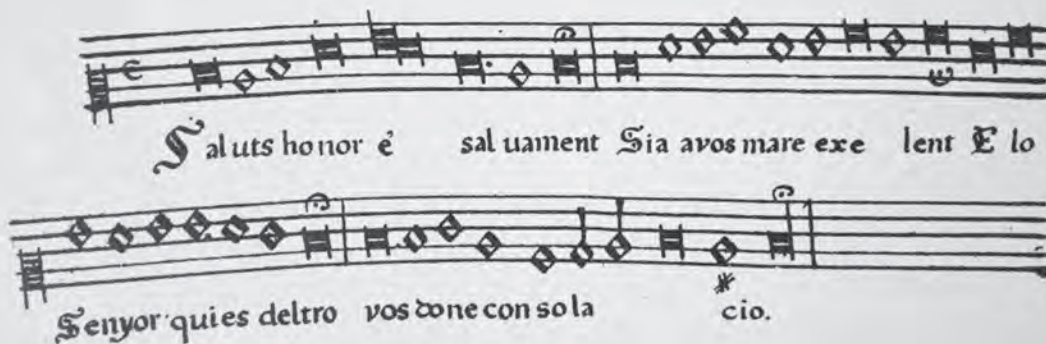
⁴¹ *Liber usualis*, p. 224.

⁴² *Liber usualis*, p. 780.

⁴³ VIVES RAMIRO, José María: “La pervivencia de la *Visitatio Sepulchri* de Gandía (Valencia) (1550–2004)” en *Anuario Musical*, Barcelona, Departamento de Musicología de la Institución “Milà i Fontanals” del CSIC, 2004, n° 59, pp. 23 a 84, pp. 41, 45 y 78 a 84.

Acabada esta Cobla, tancas lo Muvol, y entra enlo Cel, y tancas la porta
y tornen a sonar, los menestres, Campanes, y los demes instruments
Ara entra S.^t Joan Apostol, fent admiracions y canta lo seguent ~

S.^t J.^o



Sent Joan – Saluts, honor e salvament del Misterio de Elche, Consueta de 1709, Archivo Histórico Municipal de Elche, 1 – 24, p. 4. Fotografía de José María VIVES RAMIRO

Sent Joan

Saluts, honor e salvament
sia a Vós, Mare ex[c]e[l]lent,
e lo Senyor, qui és del tro,
vos done consolació.

Sent Joan
Saluts, honor e salvament
Misterio de Elche

Consueta de 1709, p. 4

Transcr. José María VIVES RAMIRO

The image shows a musical score for a song. It consists of four staves of music in a single system. The first staff begins with a treble clef, a common time signature (C), and a key signature of one sharp (F#). The melody is written on a five-line staff. Below the staff, the lyrics are written in a Gothic-style font. The lyrics are: "Sa luts ho", "Sa- luts, ho- nor e sal-", "va- ment si- a a Vós, Ma- re ex- (c)e(l)-", "lent. e lo Se- nyor, qui és del tro,", "vos do- ne con- so- la- ci- ó." The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like "lent.". There are also some performance instructions like "10|", "15|", "20|", and "25|".

He efectuado la versión en notación moderna de la cantiga 41 – [E]sta é cómo Santa María guarecéu o que era sandeu a partir del códice de El Escorial b-I-2, folios 63r y 63v. También figura con el mismo número en el códice de El Escorial T-I-1, folio 59r y con el número 44 en el códice de Toledo en los folios 58v y 59r. La transcripción de *Saluts, honor e salvament* la he realizado con base en la página 4 de la *Consueta de 1709 del Misterio de Elche* preservada en el Archivo Histórico Municipal de dicha ciudad.

El breve poema de la cantiga 41 está revestido musicalmente con la forma rondó, excepcional en las *Cantigas de Santa María*, y sólo despliega melismas de cierta notoriedad antes de las cadencias coincidentes con las palabras axiales *siso* y *paráysa* que de este modo quedan todavía más realzadas; su contenido argumental se encuentra en compilaciones contemporáneas, pero no guarda relación con el texto del *Misterio de Elche*; su acción se lleva a cabo en la ciudad francesa de “Seixons”, es decir, Soissons, aludida en una decena de cantigas⁴⁴, las ocho primeras de ellas pertenecientes al repertorio más antiguo transmitido por el códice de Toledo, lo que, junto a la frecuencia de otros topónimos europeos que en éste son nombrados, puede estar en concomitancia con los intereses imperiales protagonizados por Alfonso X antes de 1275.

44 Cantigas 7, 41, 49, 53, 61, 91, 101, 106, 298 y 308.

Esta e. como santa maria
guarece un ome en Elche d'ua
saeta que lle entrara pelos ossa
da faz.

De toda chaga ten
pote guarir. e de dor a ur
gen sen falir.

Como sa
ou en Elche bua nes. san
ta maria a sennoz de pres.

a un ome te chaga que
lle fez. bua saet onte au
du tir.

De toda chaga te
pote guarir. e de dor a unge.

Ca a saeta llemna assi

pe los ossos da faz com apre
di. que non ua podian tirar

vali. per maestra nen y aujir.

De toda chaga ten pote gua
rir. e de dor a ugen sen falir.

Con ceas a yan fillaz
mas per te no lla podi tirar
nen con bueta q yan arinar
ate no llo qria d'entir.

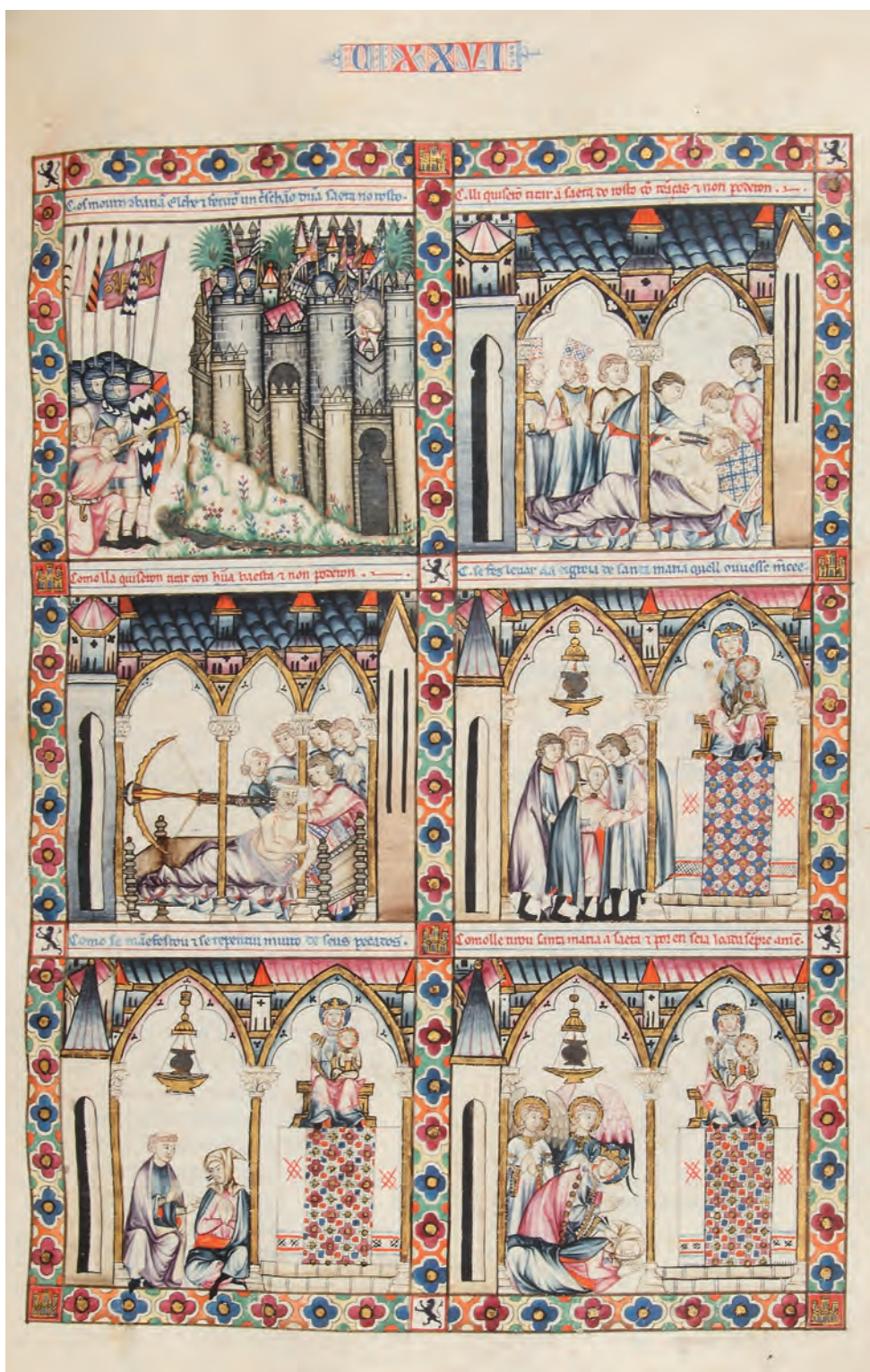
De toda chaga te pote gir.
te giru se non pola senoz
nolla sa madre p en loheoz
foi aql ome te qn tooz
te q luo gir te se por le ur

De toda chaga te pote gir.
on sum aql ome q ren ualer
non lle podi q fosse faz er.
te ante seu altar se fez mag
te saeta mana e repenir.

De toda chaga te pote gir
e foi te sey p'oz e choron e
muu e muu te se maeste sou
e santa q muu chamou
e logo o feno lle fez sauz.

De toda chaga te pote gir.
en tooz ela do osso da faz. e
e isto unon ome e as las
que a leayn ca cela us. e
mau te te a potom o mdu.

Cantiga 126 del código de El Escorial T-I-1, folio 178v, Esta é cómo Santa María guareceo un ome en Elche d'ua saeta que lle entrara pelos ossos da faz. Fotografía © Patrimonio Nacional, Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.



Miniaturas de la cantiga 126 del código de El Escorial T-I-1, folio 179r, *Esta é cómo Santa María guarececo un ome en Elche d' ña saeta que lle entrara pelos ossos da faz*⁴⁵. Fotografía © Patrimonio Nacional, Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

Cantiga 126

Esta é cómo Santa María guareceo un ome en Elche d' ũa saeta que lle entrara pelos ossos da faz

Códice b-I-2, folio 130r

Transcr. José María VIVES RAMIRO

De toda chaga De to- da cha- ga ben po- de gua- rir
 et de do- or a Vir- gen sen fa- lir, FIN
 Có- mo sã- óu en El- che hũ- a vez
 San- ta Ma- rí- a, a Se- ñnor de prez,
 a un o- me de cha- ga que lle fez
 hũ- a sa- et', on- de cui- dóu fi- ir. D. C.

Notas a la transcripción

Edición de la partitura y tipografía digital a cargo de Vicente José Hervás Vila.

(1).- Compases 3 y 29. El códice T-I-1, folio 178v escribe *sol plica breve ascendente* las cinco veces que

copia el pasaje, es decir:

cha- ga
me de

(2).- Compases 4-5 y 30-31. Ossia:

ben cha- po- ga de que

Cantiga 126.- Códice de El Escorial b-I-2, folio 130r

[Códice de El Escorial T-I-1, folio 178v: Esta é cómo Santa María guareceo un ome en Elche d' ùa saeta que lle entrara pelos ossos da faz.]

Códice de El Escorial b-I-2, folio 130r: Esta é cómo Santa María guareceo un ome en Elche d' ùa saetada que lle deran pelo ollo.

*De toda chaga ben pode guarir
et de door a Virgen sen falir.*

Cómo sáou en Elche hũa vez
Santa María, a Sennor de prez,
a un ome de chaga que lle fez
hũa saet', onde cuidóu fiir.

*De toda chaga ben pode guarir
et de door a Virgen sen mentir.⁴⁶*

Ca a saeta ll' entrara assý
pelos ossos da faz, com' aprendí,
que non lla podían tirar dalí
per maestría nen y avĩir.

*De toda chaga ben pode guarir
et de door a Virgen sen falir.*

E con tēaces a y an fillar,
mas per ren non lla podían tirar
nen con baesta que y an armar,
ca Deus non llo quería consentir.

*De toda chaga ben pode guarir
et de door a Virgen sen falir.*

Que guarisse, senón pola Sennor
nossa, ssa Madre. Porén sofredor

foi aquel ome de tan gran door,
de qual vos guarde Deus, se por ben vir.

*De toda chaga ben pode guarir
et de door a Virgen sen falir.*

Pois víu aquel ome que ren valer
non lle podía que fosse fazer,
ben ant' o seu altar se fez trager
de Santa María et repentir.

*De toda chaga ben pode guarir
et de door a Virgen sen falir.*

Se foi de seus pecados; et choróu
muito et mui ben se mãifestóu
et Santa María muito chamóu
et logo o ferro lle fez saýr...

*De toda chaga ben pode guarir
et de door a Virgen sen falir.*

...sen door ela dos ossos da faz.
Et esto viron omees assaz,
que a loaron, ca en ela iaz
mais de ben que podemos comedir.

*De toda chaga ben pode guarir
[et de door a Virgen sen falir.]*

45 Rótulos de las viñetas de la cantiga 126:

[ómo] os mouros combatían Elche et feriron un criscbão d' ùa saeta no rostro.

[ómo] lli quiseron tirar a saeta do rostro con tēaças et non poderon.

Cómo lla quiseron tirar con hũa baesta et non poderon.

[ómo] se fez levar a a cigreia de Santa María que 'll' ouvesse mercece.

Cómo se mãifestóu et se repentíu muito de seus pecados.

Cómo lle tiróu Santa María a saeta, et por en seia loada sempre, amén.

46 Hay un evidente lapsus cáلامي en el códice b-I-2: *mentir* ha de substituírse por *falir*, como escribe las demás veces que reitera el estribillo.

La cantiga 126 lleva por título en el códice de El Escorial b-I-2, folio 130r, *Esta é cómo Santa María guareceo un ome en Elche d'una saetada que lle deran pelo ollo*, pero las tres última palabras del epígrafe están fuera de lugar, pues corresponden a la cantiga 129, folio 132r y 132v, que narra un milagro análogo que Santa María de Salas hizo a un hombre de Sagunto: “*a un ome que de Murvedr' era*”. El final del rótulo de la cantiga 126 está correctamente recogido en el códice de El Escorial T-I-1, folio 178v y en consonancia con los dos primeros versos de la segunda estrofa: “*Ca a saeta ll' entrara assý | pelos ossos da faz*”.

El poema da cuenta de cómo los moros que combatían en Elche hirieron con una saeta a un cristiano atravesándole los huesos del rostro; tras los intentos fallidos de sacársela con tenazas y con una ballesta, lo llevaron a la iglesia de Santa María para que hubiera merced; una vez allí, se arrepintió de sus pecados y la Virgen le sacó la flecha sin causarle dolor.

El discurso melódico en modo *protus* auténtico se estructura con forma musical *virelai*, que es la más usada en el repertorio marial alfonsí, y se acopla al texto de manera silábica, salvo pequeños melismas.

Las relevantes miniaturas ilustrativas del milagro contado por la cantiga 126 están en el códice T-I-1, folio 179r. La viñeta inicial logra presentarnos imágenes de un gran contenido informativo y una espaciosa lejanía, con las huestes atacantes y la ballesta causante de la herida en primer término, mientras detrás vemos el recinto amurallado de la villa con signos del mestizaje cultural que Elche ostentaba en el Medievo, fácilmente reconocible aquí por compartir en las murallas una entrada con arco de medio punto, que delata una estética cristiana, junto a otro acceso con arco de herradura, característico de la arquitectura islámica. Sobre este último, el protagonista herido deja ver la flecha que le atraviesa la cara. Varios planos posteriores muestran el paisaje urbano fundido al fondo con el horizonte, no sin antes exhibir las típicas palmeras ilicitanas. Encima de los arcos góticos prefijados para el resto de las viñetas, dan sensación de profundidad algunos edificios de la villa, sobre todo en las tres escenas finales por la casa escorzada que hay en el ángulo superior izquierdo, a lo que la mano del maestro añadió las iluminaciones que representan con claridad las circunstancias del argumento de la cantiga.

CXXXIII

Esta e como santa maria
ressucitou hũa moça que
morrera en hũa acequia en
Elche. 2 . . . 2 . . . 2 . . .

Resurgir pode 7
fazelos seus. unucla uir-
gen de que naceu deus.

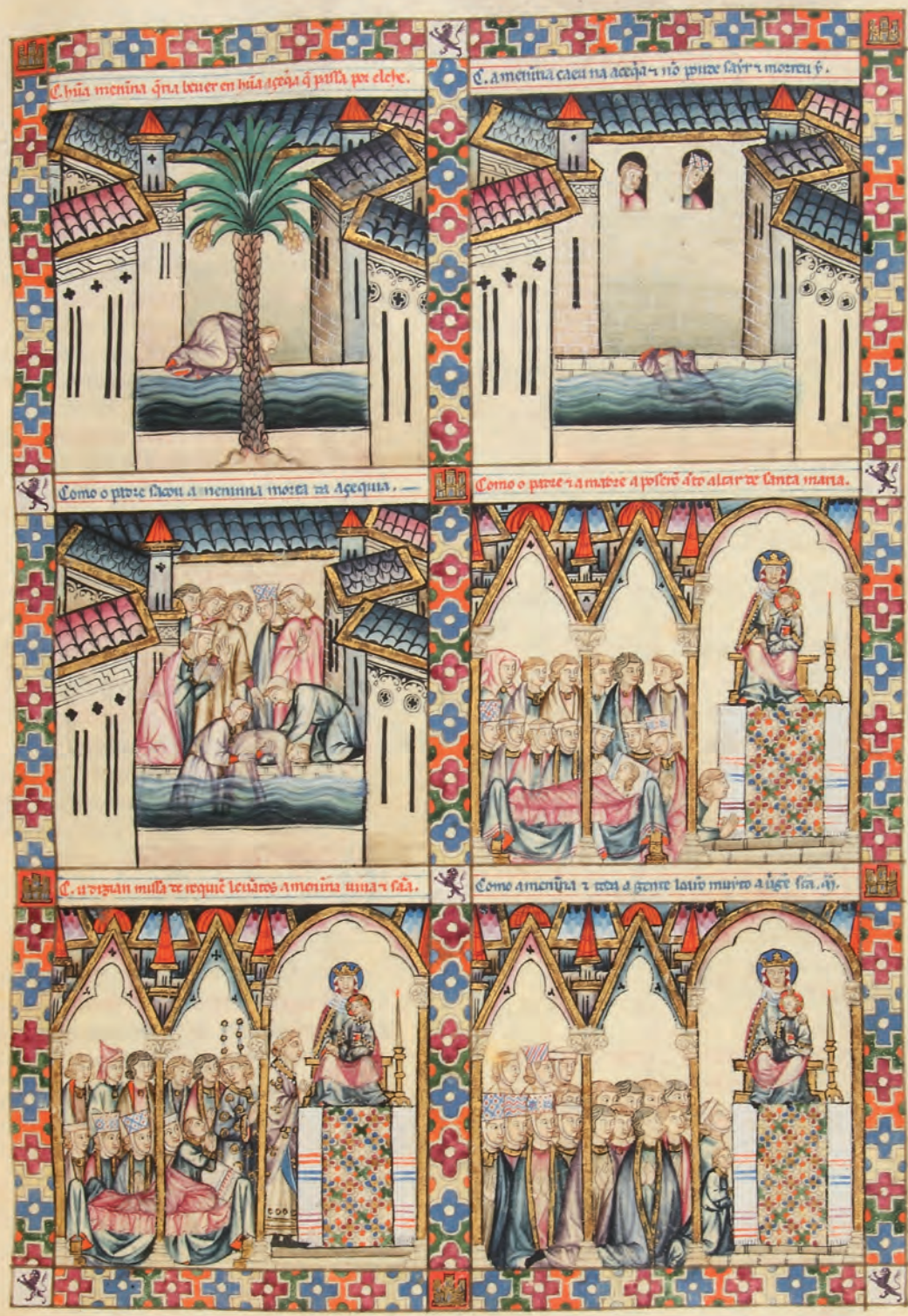
Dest un miragre mu-
grande mostrou. en Elch
a marie to que nos con-
prou. pelo seu sangue 7
que lle leiron. matar na-
cuz per mãos de judeus.

Resurgir pode 7 fazelos

seus. unucla uirgen de
que naceu deus. . . .

Hũa menynna moçaua ali.
que padre marie com eu aprou-
aua. 7 que viuian assi. e
come en se hãos. mĩ nũ com eçco
Resurgir pode 7 fazelos seus
unucla uirgen de q naceu deus.
Aquesta menynna foi a tenez-
ena e equia 7 dentro caer-
foi. por que ouue logo d morrer
7 con seipuz multos rajuc.
Resurgir pode 7 fazelos seus.
Qunucla uirge de que naceu deus
ueo seu pad: enton por ela fez
7 ant o altar da sennei de ps
a foi deitar. 7 loar outa ues
a chungui disendo of peccad ma-
Resurgir pode 7 fazelos seus.
Uunucla uirgen de que naceu deus.
Hozon estes. a logo fez e cantar
missa. de requiem pola soterrat
7 uui foi a Pistola rezar
tos meitos que fez uadis mabe
Resurgir pode 7 fazelos seus
Uunucla uirgen de que naceu deus.
Marie nunca de chorar quecou
7 polo prest a sagia comepou
a menynna tan toste se leuou
uuia. disendo estes son toste
Resurgir pode 7 fazelos seus
Uunucla uirgen de que naceu deus
Miragres uirgen marie to senor
to munto ihesu cristo saluato:
aquele que foi morrer p nos. am
segundo contan. maty 7 apares.
Resurgir pode 7 fazelos seus.
unucla uirgen de que naceu deus.

Cantiga 133 del código de El Escorial T-I-1, folio 187v, *Esta é cómo Sancta María ressucitou hũa moça que morrera en hũa acequia en Elche*. Fotografía © Patrimonio Nacional, Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.



Miniaturas de la cantiga 133 del código de El Escorial T-I-1, folio 188r, *Esta é cómo Santa María resuscitou hũa moça que morrera en hũa açoquia en Elche*⁴⁷. Fotografía © Patrimonio Nacional, Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

Cantiga 133

[E]sta é de cómo Sancta María ressucitou hũa minynna que levaron morta ant' o seu altar

Códice b-I-2, folio 130r

Transcr. José María VIVES RAMIRO

R e surgir *Re-sur-gir* po- de et fa- ze- los
seus vi- ve- la Vir- gen de que na- céu Deus.
D'est' un mi- ra- gre muy gran- de mos- tróu
en Elch' á Ma- dre do que nós com- próu
pol- o seu san- gue et que se lei-
xóu ma- tar na cruz per mã- os de ju- déus.

Notas a la transcripción

Edición de la partitura y tipografía digital a cargo de Vicente José Hervás Vila.

(1).- Compases 11 y 38. Ossia:

(2).- Compases 18 y 25. Ossia:

(3).- Compases 7 y 34. Ossia:

Cantiga 133.- Códice de El Escorial b-I-2, folio 135v

[E]sta é de cómo Sancta María ressucitou hũa minynna que levaron morta ant' o seu altar.

*Resurgir pode et faze-los seus*⁴⁸
vive-la Virgen de que nacéu Deus.

D' est' un miragre muy grande mostróu
en Elch' a Madre do que nos compróu
polo seu sangue et que se leixóu
matar na cruz per mãos de judéus.

*Resurgir pode [et faze-los seus
vive-la Virgen de que nacéu Deus.]*

Hũa menynna morava alí
que padr' e madre, com' eu aprendí,
avía, et que vivían assí
come crischãos, mais non com' encreús.

*Resurgir pode et faze-los seus
[vive-la Virgen de que nacéu Deus.]*

Aquesta menynna foi a beber
ena cequia, et dentro caer
foi, por que ouve logo de morrer.
Et con sospiros muitos et ay *eus* ...

*Resurgir pode et faze-los seus
[vive-la Virgen de que nacéu Deus.]*

... que o seu padr' entón por ela fez,
et ant' o altar da Sennor de prez

a foi deitar et loar, outra vez
a changíu, dizend': "Os pecados meus" ...

*Resurgir pode et faze-los seus
[vive-la Virgen de que nacéu Deus.]*

... "foron éstes." Et logo fez cantar
missa de réquiem pola soterrar,
et ùu foi a pístola rezar
dos mortos que fez Iudas Macabéus.

*Resurgir pode et faze-los seus
[vive-la Virgen de que nacéu Deus.]*

A madre nunca de chorar quedóu
et poi-lo prest' a sagra començóu,
a menynna tan toste [se]⁴⁹ levóu
viva, dizendo: "Estes son dos teus"...

*Resurgir pode et faze-los seus
[vive-la Virgen de que nacéu Deus.]*

... "miragres, Virgen, Madre do Sennor
do mundo, Ihesu Cristo, Salvador,
aquele que foi morrer por noss' amor,
segund que contan Marcos et Matéus."

*[Resurgir pode et faze-los seus
vive-la Virgen de que nacéu Deus.]*

47 Rótulos de las viñetas de la cantiga 133:

Cómo *hũa menynna quería beber en hũa açequia que passa por Elche.*

Cómo *a menynna caéu na açequia et non poudé saír et morréu y.*

Cómo *o padre sacóu a menynna morta da açequia.*

Cómo *o padre et a madre a posearon ant' o altar de Santa María.*

Cómo *ú dízían missa de réquiem levantó-s a menynna viva et sãa.*

Cómo *a menynna et toda a gente loaron muyto a Virgen Sancta María.*

La cantiga 133 del códice de El Escorial b-I-2, folio 135v [*Esta é de cómo Sancta María resuscitóũa minynna que levaron morta ant' o seu altar*, relata cómo se ahogó una niña que quería beber “en una acequia que pasa por Elche”, tras lo que su padre la llevó ante el altar de Santa María a quien alabó y pidió perdón por sus pecados; después hizo cantar misa de réquiem para celebrar el entierro; la madre nunca dejó de llorar y, en el momento de la consagración, la niña se levantó viva y sana; por ello, todos loaron mucho a Santa María.

Aunque las leyendas pías de la Edad Media puedan transmitirnos con relativa frecuencia milagros similares de niños ahogados y redivivos en diferentes lugares⁵⁰, tanto el texto de la cantiga, como sus miniaturas denotan un conocimiento cierto del Elche medieval, no solo por la palmera datilera que figura en el centro de la primera viñeta sobreponiéndose a la imagen principal de la *menynna* que está a punto de caer al agua, sino también por la acequia —la acequia mayor— que, todavía hoy, se puede ver cómo transcurre por el denominado Parque Municipal y, soterrada actualmente, prosigue su recorrido intramuros por la ciudad de Elche; ambas son señas identificativas del paisaje ancestral ilicitano que describen perfectamente el escenario donde se desarrolla la acción. En las tres viñetas iniciales, el miniaturista conduce con pericia la mirada del lector hacia la escena central por medio de las líneas oblicuas de los tejados, sin más elementos decorativos ajenos al relato que el atributo local de la típica palmera destacada en primer término; en las tres restantes explica gráficamente lo acontecido en el interior del templo.

La melodía de esta cantiga está en el códice b-I-2, folio 135v, en modo *protus* plagal en *re* para voz de tenor, mientras que en el códice T-I-1, folio 187v, se halla transportada a *sol*, a la quinta justa inferior, en un registro más apropiado para la voz de barítono; evidentemente, estas alturas son relativas y no se deben tomar con el patrón del diapason estandarizado moderno —mucho más, tratándose de música vocal—, puesto que el sistema gráfico musical del Medievo no representa alturas absolutas de sonido, sino que es un método que se justifica en el seno de los condicionantes que tiene la música modal y lo que quiere significar es la relación entre los intervalos dentro del ámbito sonoro guidoniano, sin referencia a un diapason tipo. Su estructura es de *virelai*, la forma preferida en las *Cantigas de Alfonso X*, de larga tradición culta y raigambre popular hispana.

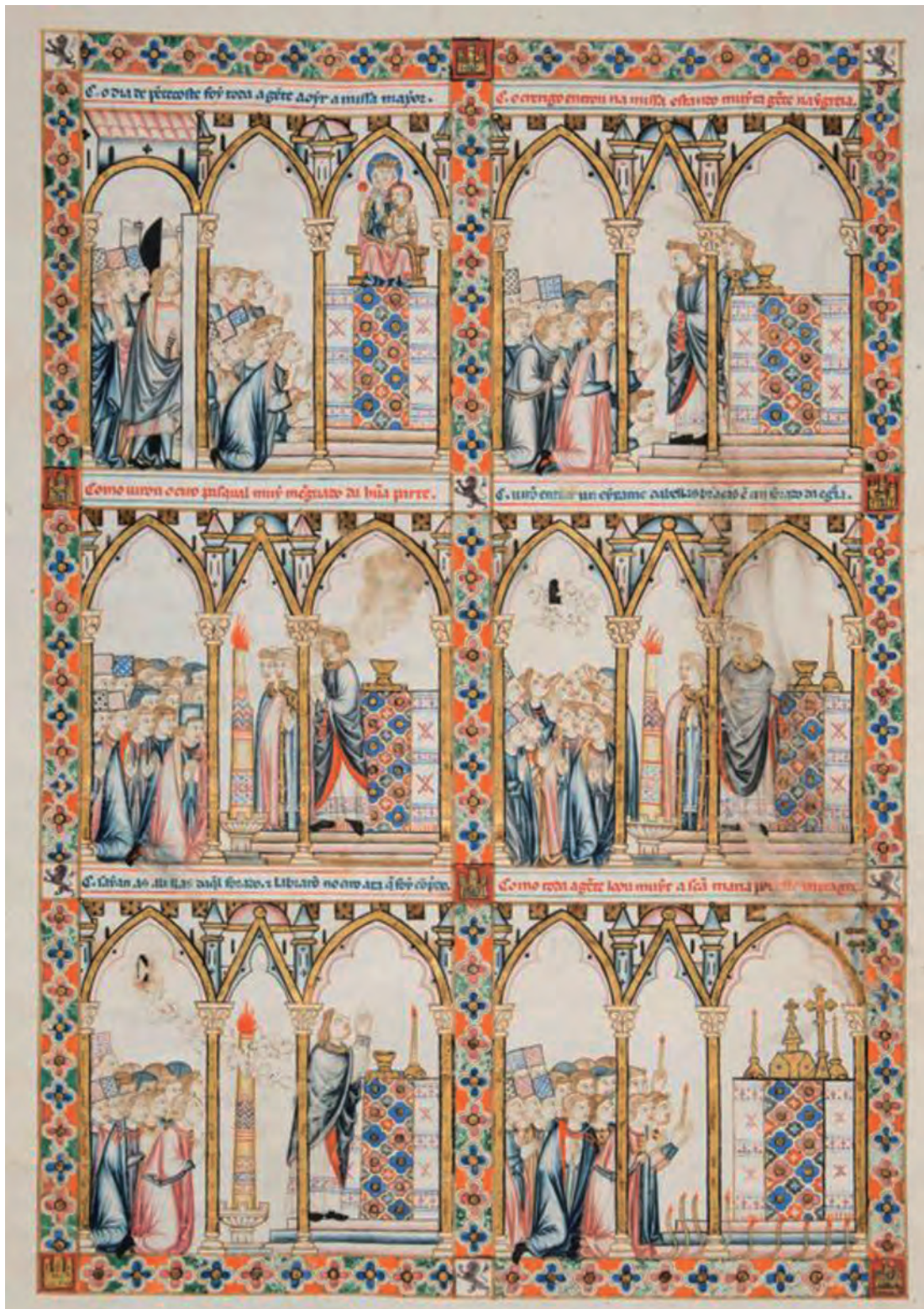
48 En el códice b-I-2 repetido dos veces *us*: la primera, de forma abreviada, como una enmienda de mano posterior, debajo de la ligadura a la que le corresponde la sílaba “*seus*” a final de pentagrama y fuera del margen de escritura; la segunda, escrita con las dos letras “*us*” debajo del pentagrama siguiente sin que se le asigne nota musical alguna. El copista de la melodía debió hacer la rectificación e introducir la abreviatura al darse cuenta del error.

49 En el códice b-I-2, folio 135v, falta la sílaba *se* para completar la escansión del verso y aplicarlo a la música tal y como está el tercer verso de la primera copla. En el códice T-I-1, folio 187v, sí consta la sílaba *se*.

50 FILGUEIRA VALVERDE, José: “Cantigas de Santa María del rey Alfonso X el Sabio – Ms. escurialense T-I-1 – El texto – Introducción histórico-crítica, transcripción, versión castellana y comentarios” en *Alfonso X el Sabio – Cantigas de Santa María – Edición facsímil del códice T-I-1 de la Biblioteca de San Lorenzo el Real de El Escorial – Siglo XIII*, Madrid, Edilán, 2 volúmenes, 1979; volumen 2º – *El “Códice Rico” de las Cantigas de Alfonso X el Sabio – Volumen complementario de la edición facsímil del ms. T-I-1 de la Biblioteca de El Escorial*, pp. 35 a 264, p. 208.



Cantiga 211 del código de El Escorial b-I-2, folio 194r, *Cómo Sancta María fez aas abellas que comprissen de cera un ciro pasqual que sse queimara da uã parte [et esto foi en Elche]*. Fotografía © Patrimonio Nacional, Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.



Miniaturas de la cantiga 97 del código de la Biblioteca Nazionale Centrale de Florencia, Banco Rari 20, folio 121v, título en el folio 121r [Cómo Santa [María] fez aas abellas que comprissen de cera un ciro pasqual que sse queimara todo da hũa parte, et esto foi en Elche⁵¹. Fotografía © <https://archive.org/details/b.-r.-20/page/4/mode/rup>.

Cantiga 211

Cómo *Sancta* María fez aas abellas que comprissen de cera un
ciro pasqual *que sse queimara da ùa parte* [et esto foi en Elche]

Códice b-I-2, folio 194r

Transcr. José María VIVES RAMIRO

A postos A- pos- tos mi- ra- gres faz to- da- ví- a
 por nós, et fre- mo- sos, San- ta Ma- ri- a. FIN

Faz- los muit' a- pos- tos, por- que a- ia- mos
 Por- end' a Re- ñn- na de Pi- a- da- de

sa- bor de sa- bel- os et os cre- a- mos;
 fez un gran mi- ra- gr' en u- na ci- da- de

et faz- los fre- mo- sos, por- que que- ra- mos
 a que di- zen El- che, com' en ver- da- de

co- bii- çar d'a- ver a ssa com- pa- ný- a.
 a- chei de gran gen- te que ý a- ví- a.

Notas a la transcripción

Edición de la partitura y tipografía digital a cargo de Vicente José Hervás Vila.

(1).- Compás 26 y ss. Ossia:

cre- ci- a- da- mos; de

Ossia:

cre- ci- a- da- mos; de

Cantiga 211.- Códice de El Escorial b-I-2, folio 194r

Cómo *Sancta María* fez aas abellas que comprissen de cera un ciro pasqual *que sse queimara da ùa parte* [et esto foi en Elche]⁵².

*Apostos miragres faz todavía
por nós, et fremosos, Santa María.*

Faz-los muit' apostos, porque aiamos
sabor de sabe-los et os creamos;
et faz-los fremosos, porque queremos
cobiiçar d' aver a ssa compañía.

*Apostos miragres faz todavía
por nós, e fremosos, Santa María.*

Porend' a Reyñna de Piadade
fez un gran miragr' en ùa cidade
a que dizen Elche, com' en verdade
achei de gran gente que y avía.

*Apostos miragres faz todavía
por nós, e fremosos, Santa María.*

Esto foi un día de Pentecoste
que a ssa eigreia vëeron toste
d' omes et mollerres, come grand' oste,
por oír a missa que ss' y dizía.

*Apostos miragres faz todavía
por nós, e fremosos, Santa María.*

Mui cantada, come en atal festa,
et durou até nena mui gran sesta;

entón viron cousa mui mãefesta,
ond' aa gente muito desprazía.

*Apostos miragres faz todavía
por nós, e fremosos, Santa María.*

Ca viron o ciro pasqual *queimado*
muito dña parte et mui menguado;
et desto o poblo foi tan coitado
que cada un deles entrestecía.

*Apostos miragres faz todavía
por nós, e fremosos, Santa María.*

Eles, en aquesto assí cuidando,
viron un eixame vñr voando,
d' abellas mui brancas, *que entrou quando*
o crerig' a sagra dizer quería.

*Apostos miragres faz todavía
por nós, e fremosos, Santa María.*

E tanto que as abellas chegaron,
en un furado da paret entraron
et ben dalí o ciro lavraron
daquella cera que en falecía.

*Apostos miragres faz todavía
por nós, e fremosos, Santa María.*

51 Rótulos de las viñetas de la cantiga 97 del códice de Florencia correspondiente a la cantiga 211 del b-I-2:

[Cómo] o día de Pentecoste foy toda a oír a missa mayor.

[Cómo] o crerigo entrou na missa estando muyta gente na ygreia.

Cómo viron o ciro pasqual muy menguado da hña parte.

[Cómo] viron entrar un eyxame d' abellas brancas en un forado da egreia.

[Cómo] saían as ab[e]llas daquel forado et labraron no ciro ata que foy comprido.

Cómo toda a gente loóu muyt' a *Sancta María* por este miragre.

52 Códice de Toledo, folio 152v: Esta VII é cómo *Sancta María* fez aas abellas *que comprissen* un cirio pasqual *que se queimara* todo da hña parte, et esto foi en Elche. Códice de Florencia, folio 121r: [Cómo] Santa [*María*] fez aas abellas que comprissen de cera un ciro pasqual que sse queimara todo da hña parte, et esto foi en Elche.

Quand' aquesto viron toda-las gentes
et eno miragre meteron mentes,
loaron a Virgen, et mais creentes
quis cada un foi que ante creyá.

*Apostos miragres faz todavía
por nós, e fremosos, Santa María.*

E aquel eixam' estar y leixaron,
que *per* ren tanger sol *non* o ousaron,
et as abellas log' alý criaron
et fezeron mel a mui *gran* perfia.⁵³

*Apostos miragres faz todavía
por nós, e fremosos, Santa María.*

La cantiga 211 del código de El Escorial b-I-2, folio 194r, *Cómo Sancta María fez aas abellas que comprissen de cera un ciro pasqual que sse queimara da una parte [...] fez un gran miragr' en una cidade a que dizen Elche*, relata que durante la multitudinaria misa solemne cantada el día Pentecostés en la iglesia de Elche, apareció un enjambre de abejas blancas para reponer la cera a un cirio pascual que ardía mal y se fundía sólo por un lado. Al ver esto, los fieles percibieron que era un milagro, por lo que alabaron a la Virgen. Las abejas permanecieron durante largo tiempo en un hueco de la pared del interior del templo produciendo mucha miel y cera.

En relación con este milagro, es anecdótica la recurrente querencia de las abejas hacia el templo ilicitano de Santa María de la Asunción que continúa en nuestros días, aunque con abejas negras y efectos menos beneficiosos, según ha reflejado la prensa: “A quince días del inicio de las representaciones del Misteri, los que se encargan de preparar la Basílica de Santa María” se encontraron con que “varios balcones de las fachadas estaban ocupados por grandes enjambres de abejas”⁵⁴... “una inmensa colmena que llevaba allí al menos cuatro años”⁵⁵... “alarmante situación, que pone en peligro a las miles de personas que se congregarán fuera y dentro del templo durante las representaciones del Misteri”⁵⁶.

El texto y la música de esta cantiga se halla de manera similar en el código de Toledo, cantiga VII, folios 152v y 153r, así como en el código de Florencia, cantiga número 97, con el texto y los pentagramas sin música en el folio 121r, aunque con miniaturas explicativas del milagro en el folio 121v.

El poema se ensambla de forma prácticamente silábica a una línea melódica del modo *tritus* plagal, correspondiendo a cada uno de sus versos de arte mayor una frase musical que invariablemente cuenta con siete compases, lo que proporciona a este *virelai* una uniformidad estructural nada frecuente en la música de la *Cantigas*.

En las mencionadas miniaturas del código de Florencia que ilustran esta cantiga, sólo se atisba algún intento de lograr un poco de profundidad en la parte izquierda de la primera viñeta,

⁵³ Esta última estrofa aparece en el código de Florencia, folio 121r, del siguiente modo: “E as abella irss' en non quisieron / mas un gran tempo alí estiveron / e mel muit e cera depois ar fezeron / que non quedavan a mui *gran* perfia”. En el de Toledo, folio 153r, consta el mismo texto, pero con diferentes abreviaturas: “E as abella irss' en non quisieron / mas un gran tempo alí estiveron / e mel muit e cera depois ar fezeron / que non quedavan a mui *gran* perfia”.

⁵⁴ MARTÍN, G.: “Las abejas se apoderan de la basílica en vísperas del Misteri” en *La Verdad*, Elche, 25 julio de 2007, https://www.laverdad.es/alicante/prensa/20070725/elche/abejas-apoderan-basilica-visperas_20070725.html. Última consulta: 14 de febrero de 2021, 11:11 h.

⁵⁵ J. P.: “La basílica de Elche, invadida por las abejas” en *Información*, Elche, 25 de julio de 2007, <https://www.informacion.es/alcoy/2007/07/25/basilica-elche-invadida-abejas-7629203.html>. Última consulta: 14 de febrero de 2021, 12:21 h.

⁵⁶ A. T.: “Las abejas siguen en los balcones de Santa María pese a los intentos para retirarlas” en *La Verdad*, Elche, 26 de julio de 2007, https://www.laverdad.es/alicante/prensa/20070726/elche/abejas-siguen-balcones-santa_20070726.html. Última consulta: 14 de febrero de 2021, 11:41 h. Véase igualmente LÓPEZ DELTELL, V.: “Los Bomberos crean un protocolo para neutralizar los riesgos de las abejas” en *Información*, Elche, 24 de mayo de 2009, <https://www.informacion.es/elche/2009/05/24/bomberos-crean-protocolo-neutralizar-riesgos-7335970.html>. Última consulta: 28 de abril de 2021, 11:58 h.

si nos fijamos en la puerta ojival de herradura esbozada detrás de los fieles, bajo el único arco de medio punto dibujado en la página. Esta coincidencia de elementos arquitectónicos, ya vista, nos reitera la coexistencia de las culturas cristiana e islámica en Elche, además del origen del templo ilicitano como mezquita consagrada posteriormente a María de la Asunción. Sobre dicho arco de medio punto, también proporciona cierta perspectiva el edificio que se encuentra al fondo en vista lateral, aunque sin alcanzar la intensidad de los trazos de fuga que advertimos en las miniaturas del códice de El Escorial T-I-I. En cualquier caso, la ilustración de un argumento con abejas blancas que rellenan un cirio pascual no deja de tener dificultades, que los iluminadores supieron resolver con perspicacia en el resto de viñetas, aunque sin alardes de exquisitez.

CONCLUSIÓN

Con frecuencia descubrimos entre las *Cantigas de Santa María* historias que aluden a milagros acaecidos en territorios recién incorporados a la Corona de Castilla. En este sentido, Elche no solo no es una excepción, sino que la vinculación de Elche con las *Cantigas* viene dada en tres de los casos —cantigas números 126, 133 y 211— porque hacen referencia a prodigios de la Virgen llevados a cabo en su templo de Elche, es decir, aquella mezquita que, tras la conquista de la ciudad a los moros, don Jaime I de Aragón dedicó a la Asunción de María, hecho que la tradición local y la historiografía ancestral dan como germen de las primeras teatralizaciones de lo que se convertiría en el drama sacro-lírico conocido hoy por los nombres de *Festa*, *Misteri* o *Misterio de Elche*, cuya puesta en escena anual evolucionó con el paso de los siglos hasta su estado presente. Por otro lado, resulta evidente el parentesco melódico de una de las tonadas que canta san Juan en el drama asuncionista de Elche con la cantiga número 41.

El elenco de músicos, poetas, miniaturistas, escribanos, científicos y artistas que formaba parte de la corte de Alfonso X no pudo ser ajeno a los avances que en materia de escritura musical eran ya usados en Occidente, por lo que la notación franconiana, practicada desde mediados del siglo XIII en los emporios culturales del mundo cristiano de la época para la anotación *cuiuslibet cantus mensurabilis*, tuvo que ser la empleada para la fijación de las melodías en los pentagramas de los códices escurialenses conservados, como muestra su esmerada y congruente caligrafía musical, así como su lógica transcripción a notación moderna. Sin embargo, el códice de Toledo no tuvo la misma fortuna por lo que afecta a su música, pues no parece copiada en la época esplendorosa del *scriptorium* regio, al habernos llegado con una notación impropia de las sutilezas que posee el canto medido de la *Cantigas*.

Los pormenores descriptivos que brindan los relatos mariales alfonsíes, tanto en su texto literario, como en sus miniaturas, dejan constancia testimonial de la configuración ambiental y urbana del Elche de la segunda mitad del siglo XIII —que el Rey Sabio debió conocer bien desde que se posesionó de la villa en 1243, así como por sus estancias en Murcia⁵⁷— con rasgos identitarios que han perdurado hasta nuestros días.

Los indelebles vínculos sacros, históricos, literarios, pictóricos y musicales entre las *Cantigas de Santa María* y la Virgen de la Asunción en su medieval y cristianizada mezquita ilicitana son una buena muestra de la interculturalidad de los territorios peninsulares durante el reinado de Alfonso X; esa Virgen de “una cidade a que dizen Elche” que —según podemos contemplar en las representaciones anuales de su célebre *Misterio*— asciende a los cielos en cuerpo y alma desde tiempo inmemorial hasta hoy en el mismo lugar sagrado que Jaime I, el Conquistador, dedicó a la Asunción en 1265 y que, asimismo, acogió milagros narrados por las *Cantigas* del Rey Sabio.

57 GONZÁLEZ JIMÉNEZ, Manuel y CARMONA RUIZ, María Antonia. *Documentación e itinerario de Alfonso X el Sabio*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2012.