

**Actas de las XVI Jornadas Internacionales de
Estudios Medievales y
XXVI Curso de Actualización en
Historia Medieval**

LIDIA AMOR
ANA BASARTE
DOLORES CASTRO
(EDITORAS)



**Actas de las XVI Jornadas Internacionales de
Estudios Medievales y
XXVI Curso de Actualización en Historia
Medieval**

Septiembre 3 – 5, 2018

Buenos Aires, Septiembre de 2019

Actas de las XVI Jornadas Internacionales de Estudios Medievales y XXVI Curso de Actualización en Historia Medieval / editado por Lidia Amor ; Ana Basarte ; Dolores Castro. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : SAEMED-Asociación Civil de Estudios Medievales de la República Argentina , 2019.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-47434-0-4

1. Historia Medieval. 2. Arte Medieval. 3. Filosofía Medieval. I. Amor, Lidia, ed. II. Basarte, Ana, ed. III. Castro, Dolores, ed. IV. Título

CDD 940.14

EDITORAS

LIDIA AMOR

ANA BASARTE

DOLORES CASTRO

COMISIÓN DE PUBLICACIONES

LIDIA AMOR

ANA BASARTE

CAROLINA FERNÁNDEZ

MARÍA LAURA MONTEMURRO

ALEJANDRO MORIN

COMISIÓN DIRECTIVA SAEMED

MARÍA CRISTINA BALESTRINI

JULIO CASTELLO DUBRA

DOLORES CASTRO

MARÍA LUJÁN DUCKWEN

HÉCTOR FRANCISCO

MARIEL PÉREZ

RODRIGO LAHAM COHEN

MÁS ALLÁ DE LAS *CANTIGAS DE SANTA MARÍA*. LA LÍRICA MARIANA EN LA PENÍNSULA IBÉRICA DESPUÉS DE ALFONSO X

GIMENA DEL RIO RIANDE

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES BIBLIOGRÁFICAS Y CRÍTICA TEXTUAL, CONSEJO NACIONAL DE
INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS Y TÉCNICAS (CONICET)
ARGENTINA

Resumen

A diferencia del corpus lírico profano en gallego-portugués, las *Cantigas de Santa María* (CSM) son parte del proyecto cultural alfonsí y, tal y como el resto de la producción de ese *scriptorium*, resultan un material que pasa por varias etapas redaccionales y que conforma distintas unidades codicológicas. No obstante, las CSM son, como todo lo que hace a lo medieval, una paradoja. Por un lado, aunque el mismo Alfonso X hace explícito en su testamento que “Otro si mandamos que todos los libros de los cantares de loor de Santa María sean todos en aquella iglesia donde nuestro cuerpo se enterrare, que lo fagan cantar en las fiestas de Santa María”, y que de este corpus se conservan más melodías que de toda la lírica trovadoresca occitana, ninguna de estas sobrevive como base melódica de una canción posterior. Lo que hallamos son reelaboraciones de la materia mariana que no se detienen con la muerte del Rey Sabio (1284) y un interés por mantener vivo este corpus a través de referencias y copias de cantigas en obras de eruditos hispánicos. El trabajo pondrá en evidencia los diferentes modos en lo que posiblemente circuló el material mariano alfonsí entre los siglos XIV y XVIII en la Península Ibérica.

Palabras clave: Cantigas de Santa María - Cancionero - Circulación - Texto - Melodía

Abstract

Unlike the Galician-Portuguese profane lyrical corpus, the *Cantigas de Santa María* (CSM) are part of the Alfonsí cultural project and, just like the rest of the production from that *scriptorium*, they go through several editorial stages and form different codicological units. However, the CSM are, like everything related to the Middle Ages, a paradox. On the one hand, although it is Alfonso X who makes explicit in his testament that “Also we order that all the books of the songs of praise to Santa Maria should be kept in that church where our body is buried, and that they should be sung in the celebrations of Santa María”, and that, although none of them outlive as the melodic base of a later song, more melodies of the CSM survive than for all the Occitan troubadour lyrical poetry. What we find are reworks of the Marian corpus after the death of the Wise King (1284) and an interest in keeping alive this corpus through references and copies of *cantigas* in the works of different Hispanic scholars. This work will highlight the different ways in which the Alfonsí Marian corpus possibly circulated between the 14th and 18th centuries in the Iberian Peninsula.

Keywords: Cantigas de Santa María - Circulation - Songbook - Text - Melody

I. Un objeto complejo

Las *Cantigas de Santa María* (en adelante, CSM) resultan un objeto de investigación complejo. Si bien suelen incluirse como parte de la producción lírica en gallego-portugués que se compone en la Península Ibérica entre fines del siglo XII y mediados del XIV, solo una, *Deus te salve, gloriosa*, se encuentra copiada en el *Cancionero de la Biblioteca Nacional de Lisboa* (B), uno de los dos

apógrafos colectivos copiados en Italia en el siglo XVI por orden de Angelo Colocci.¹ Así, es gracias al humanista iesino Aneglo Colocci, quien hacia 1525 ordena la copia de un “libro di portughesi” (Gonçalves, 1984), que conocemos con cierta exhaustividad el texto (pero no la melodía) de la mayor parte de la lírica amorosa y satírica medieval compuesta en gallego-portugués.²

Aun en su carácter tardío, los apógrafos coloccianos dan cuenta del modo aluvional en el que debió llegar la lírica profana a los distintos *scriptoria* peninsulares (regios, señoriales, monásticos) y en materiales de diverso tipo (rótulos, hojas exentas, cancioneros individuales, colectivos, etc.) que nada tienen en común con la belleza de los códices marianos alfonsíes, con su perfecto sistema de organización del contenido textual, y con sus riquísimas miniaturas y su precisa notación melódica. La diferencia fundamental entre uno y otro corpus estriba en el hecho de que, como parte del proyecto político cultural de Alfonso X, las CSM se ponen por escrito en los *scriptoria* alfonsíes en momentos específicos del reinado del rey castellano,³ y en cuatro cuidados cancioneros, el *Códice de Toledo*, hoy perteneciente a la Biblioteca Nacional de España (Mss 10069; To); el *Códice del Escorial* o *Códice Rico* (Ms. T.I.1; T) y el *Códice de los músicos* (Ms. b.I.2; E), ambos custodiados en la Biblioteca del Real Monasterio; y el *Códice de Florencia*, hoy conservado en la Biblioteca Nazionale Centrale (Ms. B.R.20; F).

Estas divergencias del orden de lo compilatorio afectan también al de lo performativo. Así, si en el corpus profano es evidente que las piezas fueron parte de una oralidad previa situada en la *performance* trovadoresca cortesana, no podría afirmarse lo mismo para el cancionero mariano, paradójicamente, repleto de notación melódica. La relación entre la escritura y el elemento performativo es allí compleja, y a pesar de que hay una constante

¹ La numeración de la cantiga es B467. En los cancioneros marianos que se describen más adelante es E40 y To30. El apógrafo *hermano* de B es el *Cancionero de la Biblioteca Vaticana* (V). Ninguno de estos conserva la notación melódica de las cantigas. A excepción del modesto, parcial e inconcluso *Cancionero de la Biblioteca de Ajuda* (A), de época medieval, solo conservamos dos testimonios exentos o fragmentario con piezas gallego-portuguesas: el *Pergamino Vindel* (N), una hoja de pergamino que contiene las cantigas de amigo de Martín Codax copiadas con notación melódica, y el *Pergamino de Torre do Tombo* (T), con fragmentos de siete cantigas de amor musicadas del rey Don Denis. El valor de estos testimonios no radica en la cantidad de piezas que transmiten sino en el hecho de que ambos conservan gran parte de la notación melódica de sus piezas y nos hablan también del tipo de letra, escritura textual y melódica, y de la *mise en page* de la lírica medieval (del Río-Fernández Guiadanes, 2012; del Río Riande, 2011: 225-282).

² Solo los mencionados N y T nos permiten vislumbrar algo de la unidad texto-música en la lírica gallego-portuguesa.

³ Según Fernández Ordóñez (2011: 7-16), pueden delimitarse dos momentos redaccionales para las CSM. El primero, entre 1265 y 1275, para la redacción de una colección de 100 cantigas, y el segundo, entre 1277 y la muerte del monarca, cuando la colección aumenta hasta las 400 cantigas. Véase también Fidalgo (2012-2013: 17-42).

referencia en las piezas a libros, cancioneros, y a momentos de *performance*, es el mismo Alfonso quien, desde la primera persona, torsiona aún más este juego entre la oralidad de las cantigas y la escritura desde el Prólogo A. En esta introducción a su libro de cantigas apela al discurso legal –íntimamente ligado a la *letra dura*–, y al deíctico *y (aquí)* para subrayar en la escritura dos operaciones complejas: la de su figura autoral (esto es, la del rey que compone con sus trovadores y escribas pero es *el* autor; Snow, 1999: 159-172)⁴ y la relacionada con la composición de canciones y melodías para ser cantados:

Don Affonso de Castela,
de Toledo, de León
Rey e ben des Conpostela
ta o reyno d' Aragon,
(...)

*Feço cantares e sões,
saborosos de cantar,
todos de sennas razões,
com' y podedes achar.*

Mettman (1986: 53-54). El énfasis es mío.⁵

Ni siquiera la lengua gallego-portuguesa resulta un elemento aglutinador entre uno y otro corpus. Las CSM se alejan de las coordenadas lingüísticas de los testimonios profanos en cuanto a sus variantes, mucho más homogéneas, y en cuanto a la relación entre vocales en contacto entre final y principio de palabra basado sistemáticamente en la elisión de la vocal anterior. A ello se suma el elemento narrativo, el altísimo uso de formas estróficas, como el zéjel,⁶ o los versos de más de diez sílabas, prácticamente desconocidos en la lírica profana (del Rio Riande, 2016a: 53-64), y una deliberada inversión de temas y tópicos que hace, por ejemplo, que figuras denostadas como el juglar, se transformen en héroes o agentes de producción competentes en su labor gracias a la intervención mariana.⁷

⁴ La bibliografía de Snow sobre el tema es extensísima. Por cuestiones de espacio no podemos reproducirla aquí.

⁵ Sigo, para todas las CSM, la numeración de Mettman (1986).

⁶ En el corpus profano gallego-portugués es una forma usada muy esporádicamente. De las más de 1.500 cantigas conservadas solo lo encontramos en 7 composiciones: *Penboremos o daian* (B459), de Alfonso X; *Par Deus, ai dona Leonor* (A198, B349) y *Un ricomaz, un ricomaz* (B1437, V1047) de Roi Paez de Ribela; *Ai amor, amore de Pero Cantone* (B1553), *Lop' Anaia non se vaia* (B1555) y *Rei Judeorum, Jesu Nazareno* (B1557), de Fernan Soarez de Quinhones; y *Pois min amor non quer leixar* (B885bis, V469), de Airas Nunes. A excepción de rey de Castilla y de Airas Nunes, trovador de época alfonsí, el resto de los autores casi no superan la mitad del siglo XIII. Además, únicamente otras 3 cantigas de Pai Soarez de Taveirós, Alfonso X, y Afonso Soarez Sarraça trabajan con refrán inicial, tal y como lo hacen las CSM, aunque sin mantener la forma zejelesca.

⁷ Más sobre las diferencias y semejanzas de las CSM con el corpus alfonsí en Fernández Ordóñez (2011: 7-16).

Las dificultades para definir a las CSM no parecen detenerse en el simple contraste con la lírica profana, sino que se también se insertan en los avatares de la empresa alfonsí después de 1284 y en la sospecha sobre el incumplimiento de la voluntad póstuma del rey, quien en su testamento indica literalmente que luego de su muerte las CSM sigan cantándose en las fiestas marianas: “Otro si mandamos que todos los libros de los cantares de loor de Santa María sean todos en aquella iglesia donde nuestro cuerpo se enterrare, que lo fagan cantar en las fiestas de Santa María” (Martínez 2003: 618). Así, siguiendo el calendario litúrgico, al menos en cinco momentos del año podrían haberse cantado las piezas alfonsíes, esto es, en la celebración del Nacimiento de María (8 de septiembre), la Anunciación (25 de marzo), la Virginitad (18 de diciembre), la Purificación (2 de febrero), y la Asunción (15 de agosto).⁸ No obstante, ninguna de las canciones de las CSM, en texto o música, se incorporó en estas festividades. Tampoco, aunque de ellas conservemos más melodías que para toda la lírica trovadoresca del sur de Francia (417 versus 250), las volvemos a encontrar por completo en una canción posterior (Ferreira, 2013: 29).

La escasa lectura ideológica del corpus mariano, sumada a interpretaciones anacrónicas de la lírica medieval, hizo que muchos estudiosos de la poesía gallego-portuguesa entendieran que la empresa alfonsí había muerto con rey. Filgueira Valverde (1985: lviii-lix), daba por mínima la repercusión del cancionero en épocas posteriores, dado que no volvía a encontrarse con esas melodías. Marta Schaffer (1999) lo sostenía desde lo material: los códices alfonsíes no daban cuenta de una manipulación excesiva, y apenas habían sido anotados en algún caso.⁹ El mismo Manuel Pedro Ferreira (2013: 295-296), en uno de los artículos más rigurosos y exhaustivos sobre la vida material de las CSM, las condenaba al fracaso después del *fecho del imperio*, y porque las cantigas usaban el gallego-portugués, lengua de la poesía a la que el castellano se le impondría desde mediados del siglo XIV.

⁸ Cabe destacar que en el ciclo de las *Cinco Festas da Virgen Maria* hallamos cantigas dedicadas a cada una de estas celebraciones (en orden, las CSM 411, 413, 414, 415, 419). Las cantigas *das festas* solo se copian en los códices marianos To y E, Esc. B.I.2, a pesar de que no todas las composiciones se testimonian en los dos. Este corpus está compuesto por un prólogo (CSM 41), 10 piezas dedicadas a la Virgen (CSM 411-CSM 420) y otras 5 a Cristo (CSM 421-CSM 425). La importancia de las fiestas de Santa María puede verse no solo en el ciclo de piezas expresamente dedicadas a ellas sino también en la temática de la CSM 199: “Como un peliteiro, que non guardava as festas de Santa Maria, começou a lavar no seu dia de Março, e travesou-sse-lle a agulla na garganta que non a podia deitar; e foi a Santa Maria de Terena e foi logo guarido” (Mettman, 1986: 240).

⁹ Una aproximación más justa en Fernández (2009: 23-48).

El objetivo de este trabajo es el de arrojar luz sobre los avatares de las CSM entre fines del siglo XIII y el siglo XVIII,¹⁰ entendiendo, a través de distintos ejemplos,¹¹ que no existe tal silencio tras la muerte del rey castellano. Las hipótesis sobre la circulación material de sus códices o de sus textos en materiales exentos, y sobre los refugios textuales, intertextuales e intermelódicos, buscarán asimismo colaborar con una reflexión sobre la naturaleza de los textos líricos medievales en tanto fenómeno cortesano.

II. Cinco siglos de CSM

Si bien la devoción mariana se instala desde la Edad Media en la Península Ibérica (López Picher, 2012: 517-528; Hernández González, 2012: 107-120), y la poesía dedicada a la Virgen no es exclusiva del rey Alfonso X, ciertas composiciones que llegan al siglo XV y en las que el gallego o el portugués son su base lingüística no podrían explicar su forma o contenido sin ellas.

Un claro ejemplo es la apenas estudiada cantiga de Valcavado, una poesía mariana escrita de bastante mala manera en un gallego-portugués algo castellanizado en el folio 3r del *Beato de Valcavado*, entre un listado de bienes de la reina Urraca, unos versos marianos en latín y una jaculatoria para el dolor de muelas. Por el tipo de letra que allí se utiliza podríamos situar a la pieza en época de Fernando IV, esto es, entre 1285 y 1312 (Couceiro, 2004: 101-110; Fidalgo, 2009: I, 663-672; Fidalgo-Varela, 2009: 145-154):

Virgen madre gloriosa
do Rei que todos manten,
manse, saje, piadosa,
ad ti servir don nos e[s],
danos parte en tan gran ben,
noble, rica, poderosa,
segur'é que a ti vén,
de Deus, madre, filia, esposa,
q[ui] sin ti es non val ren.
Fidalgo-Varela (2009: 147).

¹⁰ Por razones relacionadas con la devoción mariana pero también con otros fenómenos como la desamortización de Mendizábal, de 1836, que redistribuyó los códices en diferentes bibliotecas, y también con cuestiones que hacen a la circulación de libros impresos, o el abandono de las prácticas manuscritas en la copia de cancionero, este trabajo se detiene en el siglo XVIII, con excepción de algún ejemplo que ilumina desde el siglo XIX alguna de las justificaciones que aquí se aluden para sostener la hipótesis en cuestión. Se suma a ello que, si nos centramos en una región como Galicia, la etapa del *Rexurdimento*, a mediados del siglo XIX, abre nuevas lecturas del pasado literario de la lengua gallega y promueve estudios y ediciones particulares.

¹¹ La mayor parte de estos ejemplos son parte de mi trabajo de investigación en la sala Cervantes de la Biblioteca Nacional de España en los últimos siete años.

Algo posterior es una composición escrita en un castellano galleguizado, en una estrofa zejelesca, perteneciente al género de amor, *En un tempo cogi flores* (B607, V209), atribuida al rey Alfonso XI (1311-1350). La pieza se copia en los códices profanos gallego-portugueses, específicamente en B, y es un diálogo entre el trovador y la virgen donde el legado de las CSM queda en evidencia en el uso de tópicos como el de la mujer como la rosa o flor de las flores:

¡Ay, senhora, *nobre rossa!*
mercede uos uengo pedir:
auede de mi dolor
en no me dexedes morir.

Yo cum cuidado d' amores
uolo uengo ia dizer:
¿Que he d' aquesta mi senhora
que mucho deseio auer?
MedDB (2012). El énfasis es mío.

Y podríamos traer aquí una gran cantidad de piezas marianas del *Cancionero de Baena*, de la pluma de Alfonso Álvarez de Villansandino, Pero Vélez de Guevara o Ferrán Manuel de Lando (Dorelle Iglesias, 2009: 41-51). En la compilación baenenese se destaca la gallegizada *Generosa, muy fermosa*, de Villansandino, que además es métricamente idéntica a otra cantiga de Afonso XI, *Senhor Genta* (B244, B246bis), y a los primeros versos de los *Gozos de la Virgen* del *Libro de buen amor* del Arcipreste de Hita:

Generosa
Muy fermosa
Sin mansilla, virgen santa
Virtuosa
Poderosa
De quien Lucifer se espanta.
Michel (1860: 13)

Casi contemporáneo a estos versos es un fragmentario texto mariano¹² que se copia junto con otros en gallego-portugués¹³ en un diccionario manuscrito bilingüe latino-portugués

¹² La brevedad del fragmento no permite saber si se trata de una cantiga de amor o una cantiga dedicada a la Virgen. El fragmento mariano es el siguiente: “Pero tiro em Deus bem / que sem duvida esto sia / o (?) nom d’ outros (?) ende rem / de min o compiria (*sic*) // Santa Maria averei desamada (?) / por esto mim aja de negar / se (?) dela tenho de seer guardada / pero [...] eu (?) aver (?) de louvar (?) // Non sei omem no mundo /que tal vegada aja/que sempre non seja ajudado / de tam gran (?) dona”. La transcripción es mía y no es definitiva, dado que el folio está bastante dañado y la copia del texto, a modo de borrador, posee muchos pasos ilegibles. A pesar

conservado en el monasterio de Alcobaça, Portugal.¹⁴ Y, finalmente, podríamos mencionar el algo posterior cancionero del fraile benedictino André Dias, quien hacia 1435 (años por los que Baena recopila su cancionero), en la ciudad de Florencia, traduce del italiano al portugués un abultado conjunto de piezas espirituales que, si bien pueden relacionarse con la forma de las *landas* italianas y el primitivo villancico, también lo hacen desde su lengua y artificios (como el *leixa pren*) con las cantigas marianas gallego-portuguesas (Calderón Calderón, 1993: 373-385 y 2000: 109-120):

Salve, virgo preciosa,
e madre muyto piedosa
e plena de toda humyldança.

E vos outros boas gentes
ouvy de huum doorido canto
que fez aquel sam Bernardo
da virgem sancta María
e do seu muito grande planto
como chama a nossa muyto doçe asperança.
Calderón Calderón (2000: 117).

Pero desde, al menos, mediados o fines del siglo XIII y hasta el siglo XVIII, no solo encontramos esta herencia temática y formal, sino que las *CSM* se copian por fuera de sus códices y también se anotan y se glosan en sus propios manuscritos, completando, desde la materialidad de sus textos, este panorama de la lírica mariana en la Península.

Por un lado, como fue antes mencionado, entre mediados y fines del siglo XIII se transcribe, en folio el 103r de B, la *CSM* 40, *Deus te salve, groriosa* (B467), que se encuentra en los códices E y To, allí con notación melódica. A pesar de que esta pieza pudo haberse copiado en vida del rey, el dato resulta de interés, ya que hablaría de una primera circulación del material mariano más allá de sus códices. No obstante, muerto ya Alfonso X y en algún momento del siglo XIV, se glosan y prosifican, en lengua castellana, 24 cantigas en los espacios en blanco de manuscrito T. Y a pesar de que de un siglo tan mariano como el XV no tenemos más que

de no buscar aquí una presentación crítica del texto, sigo algunas de las pautas editoriales que señalo en del Río Riande (2010: I, 441-474).

¹³ “Que plazer me oje mostrou Deus / quando eu fui destes olhos meus / a tan louvada senhor ver / por que ja non quero viver”. La transcripción es mía. Sigo asimismo las normas descritas en sigo algunas de las pautas editoriales que señalo en del Río Riande (2010: I, 441-474).

¹⁴ Según Carter (1952-53: 71-105), las particularidades paleográficas de este manuscrito lo sitúan entre mediados o fines del siglo XIV. El ejemplar se distingue por transmitir, en sus últimos folios, una breve *Poética* para componer versos en latín que se copia en los folios 37r-38v.

ciertas referencias a cancioneros perdidos, como la de la lista de bienes del rey don Duarte de Portugal, donde se explicita que el rey poseía “O livro das trovas del Rey Dom Denis”, “Livro das trovas del Rey Dom Afonso, e[n]cadernado de couro o qual co[m]pilou F. de Montemor-o-Novo” y el “Lyvro das trovas del Rey” (Deyermond, 1986: 1-12; 2003: 29-49), y que estos dos últimos podrían relacionarse con copias de los códices de las CSM, o que las hallamos listadas en el inventario los bienes de la reina Isabel de Castilla en el Alcázar de Segovia, las CSM reaparecen como texto en el siglo XVI, justamente en Sevilla, la ciudad elegida por Alfonso X para su sepulcro y donde se suceden una gran cantidad de milagros. Resulta un momento ideal para un regreso con todas las luces, ya que, por ese entonces, en Sevilla florece la devoción mariana gracias a la expansión conventual de las órdenes religiosas mendicantes y la buena situación económica de la región (Hernández González, 2012: 107-120). Así, por ejemplo, en su *Nobleza de Andalucía* (1588) el humanista sevillano Gonzalo Argote de Molina re-escribe el milagro de la Virgen en la defensa del castillo de Chincoya basándose en la CSM 185, a partir del texto de T. Casi un siglo más tarde, otro sevillano, Diego Ortiz de Zúñiga, transcribe y comenta en sus *Annales eclesiasticos y seculares* (1677) seis cantigas que hacen referencia a su ciudad y a la muerte y el sepulcro del rey (las CSM 221, 256, 257, 323, 292 y 324). Las particularidades de su texto llevaron a Anglés a sostener que, en este caso, Ortiz de Zúñiga se basaba en el código F (Ferreira, 2013: 299). Es de destacar que, en ambos casos, el interés de los eruditos pasa por lo textual, no lo melódico, y se centra en el valor histórico que aporta el texto mariano alfonsí.

El siglo XVIII, por su parte, no le da la espalda a las CSM, sino todo lo contrario. El gallego Padre Sarmiento se manifiesta como lector de uno de sus códices (Alonso Montero, 1997: 72). El Padre Juan Andrés, en su *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura* (1784) las señala como ejemplo de la herencia árabe en la Península. De un modo más preciso, José Rodríguez de Castro en su *Biblioteca española* (1786) incluye los textos y fragmentos de siete cantigas, basándose en T y E (las CSM 2, 410, 411, los Prólogos A y B, la CSM 401 y la 402). En 1755, el Padre Burriel ordena al paleógrafo Francisco Javier de Palomares una copia manuscrita (con notación melódica) de To (BNE, Ms. 13055), como regalo (nunca enviado) para la reina María Bárbara de Portugal en ocasión de su boda (del Rio Riande, 2013: 209-228). El mismo Palomares incluiría además una cantiga con notación melódica en las ediciones de 1755 y 1758 de su *Paleografía española*. Además, ha de señalarse que el ejemplar de Burriel vuelve a ser utilizado en el siglo XIX por Pascual de Gayangos, quien, para el momento en el que

traducía la *Historia de la Literatura Española* de Ticknor (1864), copia la *CSM* 115 junto con un pasaje del *Libro de los exenplos por ABC* en L2, un cancionero manuscrito del *Triunfo de amor* de Petrarca (BNE, Ms. 18161).

Casi contemporáneo a la copia de Burriel es un cancionero manuscrito, hoy también custodiado en la Biblioteca Nacional de España (Ms. 3881-8), donde se trasladan, en el siguiente orden, ocho *CSM* (las *CSM* 221, 256, 2, 10, 17, 6, 67, 289). El orden de estas piezas es casi idéntico al de las que encontramos casi medio siglo más tarde en un impreso del siglo XIX, la *Historia de la música española: desde la venida de los Fenicios hasta el año de 1850*, de Soriano Fuertes (1855).¹⁵ Este estudioso de la música indica que toma las piezas de un perdido o apócrifo *Cancioneiro do Conde de Marialva*, que habría pertenecido al cuarto duque de Marialva, Francisco Coutinho (1532). Sus palabras suenan algo oscuras, pero el hecho de que las dos primeras piezas del Ms. 3281-8 tengan una melodía algo diferente a la de los códices medievales de las *CSM*, nos hablaría de una posible copia tardía que podría sumarse a los códices perdidos del siglo XV en Portugal.

Finalmente, esta recepción más que favorable de las *CSM* en el siglo XVIII se encuentra subrayada por la supuesta presencia de parte del material melódico de la *CSM* 42 que habría llegado a la *Marcha Real*, el himno nacional de España compuesto en 1761 (Villatoro, 2015).

III. Conclusiones

A la luz de estos testimonios, ¿podemos seguir pensando que, porque no contemos con casos de *contrafacta* o reúso pleno de las *CSM* en tanto texto y melodía, estas *murieron* con Alfonso X o jamás fueron cantadas? De lo expuesto hasta aquí se desprende que todos los códices marianos circularon después de la muerte del rey por la Península Ibérica. Algunos códices se copiaron por completo (To), otros se anotaron y tradujeron (I). En varios casos, se trasladaron cantigas con el objetivo ilustrar la memoria histórica (Argote de Molina y Ortiz de Zúñiga), cuestiones paleográficas (Palomares), relaciones literarias (Gayangos) o ejemplos musicales (Ms. 3281-8, Soriano Robles). Además, hasta el siglo XVIII las *CSM* siguen teniendo un alto valor simbólico para la aristocracia (Burriel y su regalo a Bárbara de Braganza). El espaldarazo del siglo XIX bien puede relacionarse con los nacionalismos particulares españoles, más que con sus

¹⁵ Se trata de las *CSM* 221, 256, 2, 17, 6 y 28.

particularidades lingüísticas, si atendemos, por ejemplo, al hecho de que el inglés George Ticknor no se olvida de ellas en su *Historia de la Literatura Española* de 1864.

Es probable que para las CSM una interpretación anacrónica del fenómeno de la lírica medieval haya opacado su destino, olvidando, por un lado, que la lírica trovadoresca es un fenómeno cortesano, y que la circulación de la lírica siempre es doble, se escribe y se canta, y que el poema puede ser o no su unidad mínima. La poesía vive también en estrofas, en versos y en melodías fragmentarias. Que las CSM no se hayan cantado en las fiestas de Santa María, o que sus códices no descansen con el rey, bien puede obedecer a cientos de circunstancias políticas, lo que no podemos negar es que las CSM siempre estuvieron el horizonte de expectativa de la literatura de la Península Ibérica.

Bibliografía

- Alonso Montero, X. (1997), “O padre Sarmiento lector da poesía medieval galega daquela sen exhumar”, en *O Padre Sarmiento e o seu tempo: Actas do Congreso Internacional do tricentenario de Fr. Martín Sarmiento (1695-1995)*, Santiago de Compostela, 29 de maio-3 de xuño de 1995, vol. 2, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega-Universidade de Santiago de Compostela, 71-73.
- Andrés, J. (1784), *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura*, vol. 2, Madrid: Don Antonio de Sancha.
- Argote de Molina, G. (1588), *Nobleza de Andalucía: que dedicó al Rey Don Felipe II*, Jaén: Estab. Tip. de Francisco López Vizcaino.
- Brea, M. et al. (2017), *Base de Datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa*. Versión 3.4, Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades. Recuperado de <http://www.cirp.gal/meddb> el 22/06/2018. (=MedDB)
- Calderón Calderón, M. (1993), “Las Cantigas Espirituais de André Dias y la herencia trovadoresca”, en *O cantar dos trovadores*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela-Xunta de Galicia, 373-385.
- Calderón Calderón, M. (2000), “El laudario de André Dias: Entre las cantigas gallego-portuguesas y los villancicos de los siglos XV y XVI”, *Revista de Literatura Medieval* 12, 109-120.
- Carter, H. H. (1952-53), “A Fourteenth-Century Latin-Old Portuguese Verb Dictionary”, *Romance Philology* 6:2-3, 71-105.

- Couceiro, X. L. (2004), “A cantiga do Beato de Valcavado”, en *(Dis)cursos da escrita: Estudos de filoloxía galega ofrecidos en memoria de Fernando R. Tato Plaza*, A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 101-110.
- del Rio Riande, G. (2010), *Texto y contexto: El Cancionero del rey Don Denis de Portugal (Edición crítica y estudio filológico)*, 2 vols., Universidad Complutense de Madrid (inédita).
- del Rio Riande, G. (2011), “La transmisión material de la lírica profana gallego-portuguesa: contribución a la descripción codicológica y paleográfica del *Manuscrito o Fragmento de Torre do Tombo* o *Pergamino Sharrer (I)*”, en Salamanca López, M. J. (dir.), *La materialidad escrita: nuevos enfoques para su interpretación*, Oviedo: Instituto de Estudios para la Paz y la Cooperación, 225-282.
- del Rio Riande, G. (2013), “El libro como espacio transtextual: fragmentos de una *Cantiga de Santa María* y del *Libro de los exenplos por ABC* en un manuscrito de la biblioteca de Pascual de Gayangos”, *Revista de Literatura Medieval* 25, 209-228.
- del Rio Riande, G. (2016a), “Fablar curso rimado por la *cuaderna via*, ¿mester de trovadores?, en Funes, L. (coord.), *Hispanismos del mundo, diálogos y debates (y desde) el Sur*, Buenos Aires: Miño y Dávila, 53-64.
- del Rio Riande, G. (2016b), “Más allá del cancionero: la lírica gallego-portuguesa después de 1350”, en Chicote, G., Stedile Luna, V. y Masera, M. (eds.), *Lyra minima de la voz al papel: difusión oral y escrita de los géneros poéticos populares*, México: Universidad Autónoma de México, 88-104.
- del Rio Riande G. y Fernández Guiadanes, A. (2010-2012), “Función dos signos gráficos nos testemuños musicados contemporáneos á época de produción trobadoresca profana en galego-portugués”, *Ars métrica*. Recuperado de <http://ars-metrica.germ-ling.uni-bamberg.de/> el 12/07/2018.
- Deyermond, A. (1986), “Lost Literature in Medieval Portuguese”, en *Medieval and Renaissance Studies in honour of Robert Brian Tate*, Oxford: The Dolphin Book, 1-12.
- Deyermond, A. (2003), “¿Una docena de cancioneros perdidos?”, *Cancionero General* 1, 29-49.
- Dorelle Iglesias, J. L. (2009), “Presencia de la inmaculada en el Cancionero de Juan Alfonso de Baena”, *Revista Garoza* 9, 41-51.
- Fernández Fernández, L. (2008-2009), “Cantigas de Santa María: fortuna de sus manuscritos”, *Alcanate: Revista de estudios alfonsés* 6, 323-348.

- Fernández Ordoñez, I. (2011), “Prólogo. Las *Cantigas de Santa María* en el marco de las producciones alfonsíes: semejanzas y diferencias”, en *Alfonso X El Sabio, Cantigas de Santa María*, vol. II, Madrid: Scriptorium, 7-15.
- Ferreira, M. P. (2013), “The Medieval Fate of the Cantigas de Santa Maria: Iberian Politics Meets Song”, en Plesch, M. (ed.), *Analizar, interpretar, hacer música: de las Cantigas de Santa María a la organología. Escritos in memoriam Gerardo V. Huseby*, Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 127-152.
- Fidalgo, E. (2009), “Apuntes para una nueva edición crítica de la *cantiga de Valcavado*”, *Medievalismo en Extremadura. Estudios sobre Literatura y Cultura Hispánicas de la Edad Media*, vol. 1, Cáceres: Universidad de Extremadura, 663-672.
- Fidalgo, E. (2012-2013), “La gestación de las Cantigas de Santa María en el contexto de la escuela poética gallego-portuguesa”, *Alcanate: Revista de estudios alfonsíes* 8, 17-42.
- Fidalgo, E. y Varela, X. (2009), “Acheegas para a edición crítica da *cantiga de Valcavado*”, en “*Pola melhor dona de quantas fez nostro Senbor*”. *Homenaxe á Profesora Giulia Lanciani*, Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, 145-154.
- Filgueira Valverde, X. (1985), *Alfonso X, El Sabio-Cantigas de Santa María: Códice rico de El Escorial (Ms. escurialense T.I.1.): Introducción, versión castellana y comentarios*, Madrid: Castalia.
- Gonçalves. E. (1984), “Quel da Ribera”, *Cultura Neolatina* XLIV, 219-224.
- Hernández González, S. (2012), “Devociones marianas de gloria y órdenes religiosas en Andalucía”, en *Advocaciones Marianas de Gloria*, San Lorenzo del Escorial: Ed. San Lorenzo del Escorial, 107-120.
- López Picher, M. (2012), “La devoción mariana en el marco de la espiritualidad conventual: titularidad, onomástica y ejercicios piadosos en el convento de religiosas capuchinas de A Coruña (siglos XVII-XIX)”, en *Advocaciones Marianas de Gloria*, San Lorenzo del Escorial: Ed. San Lorenzo del Escorial, 517-528.
- Martínez, S. (2003), *Alfonso X, el Sabio: Una biografía*, Madrid: Ediciones Polifemo.
- Mettman, W. (1986), *Alfonso X, el Sabio. Cantigas de Santa María*, Madrid: Clásicos Castalia, 3 vols.
- Michel, F. (1860), *El Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Leipzig: F. A. Brockhaus.
- Ortiz de Zúñiga, D. (1677), *Annales eclesiasticos y seculares de la muy noble, y muy leal ciudad de Sevilla, metropoli de la Andaluzia, que contienen sus mas principales memorias, desde el año de 1246 hasta el de 1671*, Madrid: Imprenta Real.

- Rodríguez de Castro, J. (1786), *Biblioteca española*, vol. 2, Madrid: Imprenta Real.
- Schaffer, M. (1999), “Los códices de las ‘Cantigas de Santa María’: su problemática”, en Domínguez Rodríguez, A. y Montoya Martínez, J. (eds.), *El scriptorium alfonsí: De los libros de astrología a las “Cantigas de Santa María”*, Madrid: Editorial Complutense, 127-148.
- Snow, J. T. (1999), “Alfonso X y las Cantigas: documento personal y poesía colectiva”, en Domínguez Rodríguez, A. y Montoya Martínez, J. (eds.), *El scriptorium alfonsí: de los libros de astrología a las “Cantigas de Santa María”*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 159-172.
- Soriano Fuertes, M. (1855), *Historia de la música española: Desde la venida de los Fenicios hasta el año de 1850*, vol. 1, Madrid: Martín y Salazar.
- Villatoro, M. P. (2015), “El Himno español, una marcha militar con un origen muy misterioso”, ABC Cultura, 17 de junio de 2015. Recuperado de <https://www.abc.es/cultura/20150617/abci-himno-espana-origen-concurso-201506111843.html> el 18/07/2018.