

# **LAS CANTIGAS DE SANTA MARÍA Y SU CONTEXTO MUSICAL EN LA CORTE DE ALFONSO X EL SABIO**

**BREVE ESTUDIO DE LOS DOS CÓDIGES ESCURIALENSIS (J. B. 2. Y T. J. 1.) Y DE  
LOS INSTRUMENTOS DEL CÓDICE PRINCEPS (J. B. 2.)**

**CARLOS BONETE VIZCAÍNO**  
**UNIVERSIDAD SAN PABLO CEU**



**CEU**  
*Universidad  
San Pablo*

## Índice

Resumen.....	3
Introducción.....	3
1. Contexto histórico-musical.....	4
2. Alfonso X el Sabio.....	7
3. La monodía cortesana.....	10
4. Los códices escorialenses: el Códice Princeps o de los Músicos (j. b. 2.) y el Códice Rico (T. j. 1.).....	11
5. Los instrumentos musicales del Códice Princeps.....	13
Bibliografía.....	17
Anexo de figuras.....	20

## RESUMEN

En el presente trabajo hacemos una breve presentación de los códices existentes de las *Cantigas de Santa María*, pero sobre todo las contextualizamos en el panorama músico-literario de Alfonso X el Sabio, un rey que hizo de baluarte de su *scriptorium* y elaboró un corpus que llega a la excelencia dentro de Occidente, llevando, entre otras cosas, la miniatura gótica a otro nivel. Esta última adquiere gran importancia —es renovadora y no continuadora de la miniatura medieval— por supuesto dentro del todo que supone su relación con la poesía y la notación, gracias a la presencia de un abanico de personalidades, arquitecturas, vestimentas, armas y, sobre todo, de música —instrumentos importantísimos para la organología del siglo XIII— que recorre todo tipo de condición sin miramientos. Por ello, la colección de poemas marianos ha sido y es una de las principales fuentes arqueológicas que nos permiten acceder al conocimiento de la vida castellana del siglo XIII. En este breve estudio la biografía de Alfonso, por límites de espacio, se va a limitar aquí sólo a aspectos musicales y, junto con su contexto musical, abordaremos los dos códices escurialenses así como los instrumentos que nos ofrece el Códice Princeps o de los Músicos, acompañándonos de imágenes. En efecto, J. Amador de los Ríos no se equivocaba cuando afirmaba que *las cantigas son para el siglo XIII lo que los Beatos para los siglos X y XI*.

**Palabras clave:** Cantigas, Alfonso X el Sabio, Santa María, miniatura gótica, organología, música.

## INTRODUCCIÓN

Una de las grandes dificultades a la que se enfrenta el estudio de la música en nuestro tiempo tiene que ver con el desconocimiento del pasado de la misma. La música, a diferencia de las demás artes, no está ligada a la materialidad. Sí hay una capacidad colectiva de distinguir los órdenes arquitectónicos clásicos, de diferenciar entre una u otra época pictórica a raíz de la experiencia visual y crítica que mantiene el espectador. Lo mismo pasa en la escultura. Sin embargo, la música, aun cuando disponemos de un objeto material —la notación—, no ha sido capaz de sobrevivir en el tiempo como lo ha podido hacer un templo prehistórico. La razón de esto —como bien reflexiona J. Ribera— se encuentra en que el espectador no ha podido ser partícipe de la construcción de la obra musical como sí lo pudo ser un ciudadano francés de su catedral gótica. Para perdurar, la música tiene que escucharse de forma repetida y para ello deber ser interpretada continuamente. Si no, una

obra que no puede contemplarse en su totalidad en un solo momento, sino que nos sorprende siguiendo cada acorde, uno tras otro, será olvidada.

Sin embargo, F. Pedrell advirtió bien en su *Cancionero popular español* que es el pueblo el que, prestando un gran servicio al arte, es verdaderamente artista por la música. Él es el que, siendo crítico, olvida una pieza y selecciona otra. Su contemporáneo C. Bellaigue continúa este apunte recordando que *el pueblo no es arquitecto, ni pintor, ni escultor; pero es músico; un millar de albañiles no han logrado construir una catedral; pero ha bastado un campesino, un pastorcillo, para inventar una canción.*

Las *Cantigas* han logrado sobrevivir, en su materialidad, al tiempo. Gracias a esto, y a los facsímiles reproducidos durante el siglo XX, la música de las *Cantigas* y, con ella, los estudios de la misma, ha sido recuperada. El estudio organológico medieval también está dando sus frutos, por lo que poco a poco podemos ir recuperando las piezas musicales del pasado. Ahora ya podemos escuchar las *Cantigas* en directo y hay una ingente cantidad de discografía al respecto. Sigamos pues.

## CONTEXTO HISTÓRICO-MUSICAL

A partir del siglo VIII la liturgia romana se introduce a través de Cataluña (San Miguel de Cuixá, Santa María de Ripoll, San Cugat del Vallés) y se expande por toda la Tarraconensis según avanza la reconquista. Esta *Lex Romana* es importantísima para el florecimiento de la cultura musical en los siglos posteriores pues permitió el desarrollo de las formas populares gregorianas. Aunque no tanto como en otros países, se ha conservado una cantidad suficiente de códices musicales como para afirmar —según apunta H. Anglés— que España ocuparía en el siglo XIII el tercer puesto de Europa, después de Francia e Inglaterra, en cuanto a cultura y riqueza musical sagrada<sup>1</sup>.

La relación que España mantuvo con Francia sería determinante para la música. Advertimos ya desde el siglo XI, gracias a las vías de peregrinación del Camino de Santiago, una influencia directa de la polifonía de Notre Dame que transformó la monodía del *Codex Calixtinus* así como un influjo

---

<sup>1</sup> ANGLÉS, HIGINIO. *La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*. Barcelona: Biblioteca Central, 1958, tomo III, pág. 89.

artístico que se plasmó de forma monumental en el Pórtico de la Gloria<sup>2</sup>. En el caso de Cataluña, tenemos el ejemplo claro del abad cluniacense Guérin quien en 997 consagró San Miguel de Cuixà siendo uno de los principales introductores de las formas románicas que naturalmente había observado en el monasterio de Cluny. La relación de los monjes franceses se estrecha en Navarra en tiempos de Sancho el Grande (990-1035); en Aragón con Sancho Ramiro (1063-1094); en Castilla con Alfonso VI, el rey más cluniacense de la historia de España<sup>3</sup>, y con Fernando III el Santo, muy aficionado a la música y primo del gran mecenas San Luis IX de Francia. Fernando III de Castilla, padre del sabio, contraería la marcada cultura musical de su padre, Alfonso IX, del cual Lucas de Tuy afirma estar próximo a la música desde un punto de vista religioso. De hecho, los Ancianos músicos del Pórtico compostelano podrían estar esculpidos bajo su reinado.

*Adefonsus rex Legionis cum esset catholicus habebat secum clericos, qui modulatis vocibus quotidie coram ipso divinum officium peragebant, quos ipse nimio venerabatur affectu<sup>4</sup>*

Según el *Septenario* escrito por Alfonso X su padre tenía un verdadero juicio musical por el cual sabía distinguir la buena de la mala música.

*Era mañoso en todas buenas maneras que buen cavallero debiesse usar, (...) et pagándose de omes cantadores et sabiéndoloél fazer. Et otrosí pagándose de omes de corte que sabien bien de trobar et cantar, et de joglares que sopiesen bien tocar estrumentos, ca desto se pagaba mucho, et entendia quien lo facia bien, et quien no<sup>5</sup>*

---

<sup>2</sup> LÓPEZ-CALO, J. *La música medieval en Galicia*. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1982, pág. 81; LÓPEZ-CALO, J. «La música en la catedral de Santiago, A. D. 1188». En VILLANUEVA ABELAIRAS, C. (coord.), *El Pórtico de la Gloria: música, arte y pensamiento*. In *Memoriam Serafín Moralejo*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1988, pp. 44-54.

<sup>3</sup> REGLERO DE LA FUENTE, C. M. «Cluny en España. Los prioratos de la provincia y sus redes sociales (1073-ca.1270)». *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre (Bucema)* [en línea]. 2009, pp. 1-5 [citado 2016-02-13]. Disponible en: <http://cem.revues.org/11145>; MARTIN, GEORGES. «Hilando un reinado. Alfonso VI y las mujeres». *E-Spania: Revue électronique d'études hispaniques médiévales* [en línea]. 2010, n° 10 [citado 2016-02-12]. Disponible en: <http://e-spania.revues.org/20134>; MONTENEGRO VALENTÍN, J. «La alianza de Alfonso VI con Cluny y la abolición del rito mozárabe en los reinos de León y Castilla: una nueva valoración». *Iacobus: revista de estudios jacobeos y medievales*. 2009, n° 25-26, pp. 47-62.

<sup>4</sup> LUCAS DE TUY. *Crónica de España*. Madrid: Real Academia de la Historia, 1926, pág. 409. Preparada y prologada por Julio Puyol y Alonso.

<sup>5</sup> MARCOS BURRIEL, A. *Memorias para la vida del santo rey don Fernando III*. Madrid: Imprenta de la viuda de don Joaquín Ibarra, 1800, pág. 220; GÓMEZ MUNTANÉ, M. C. *La música medieval en España*. Kassel: Reichenberger, 2001, pp. 171-172.

En tiempos de Alfonso X la Catedral de Toledo mantenía un contacto fundamental con Notre Dame aunque su relación con Francia se remontaba a Bernardo de Sédillac —nombrado arzobispo de Toledo en 1088<sup>6</sup>—. El Códice de las Huelgas, dado a conocer por H. Anglés en sus tres volúmenes que componen *El Códex musical de las Huelgas (Música a veus dels segles XIII-XIV)*, contiene el primer Credo polifónico —a tres voces— de Europa y junto con el Llibre Vermell de Montserrat basta para afirmar el preeminente lugar que ocupaba la música en España, si bien podemos citar otros ejemplos manuscritos como el 19421, 6528, 1361 y 289 de la Biblioteca Nacional (procedentes algunos de la biblioteca de Felipe V y del siglo XIII-XIV), el códice *Troparium-Prosarium* del siglo XIII de la Catedral de Tortosa y sus compañeros de sala (c. 133 y c. 97), el códice t. j. 12. de El Escorial (procedente de la biblioteca del Conde-Duque de Olivares) o, en Cataluña, el códice Ripoll 139 del Archivo General de la Corona de Aragón, el códice 12 del Archivo Episcopal de Tarragona y el Códice del Orfeo Catalá (finales del siglo XIII-comienzos del siglo XIV)<sup>7</sup>.

A continuación, atenderemos a algunas fuentes en las cuales se hace latente la actividad musical del siglo XII y XIII. El primer ejemplo literario contundente del siglo XIII es los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo<sup>8</sup> (c. 1198-a. 1264) que, aunque a priori no lo asociemos a la música, la aparición de algunas de sus 911 estrofas en las *Cantigas de Santa María* evidencia su posible recitación melódica y que numerosos poemas marianos incluidos en la lírica religiosa se acompañasen con música. Además, si Berceo evidencia en sus estrofas el conocimiento de la música cantada de su tiempo, el *Libro de Apolonio* remite más a la música instrumental. Ambos son ejemplos de que la música que se creaba en España era claramente conocida en aquellos tiempos.

Con relación a la música en la educación, según leemos en la *Estoria de España* —o como la denominó Menéndez Pidal, en la *Primera Crónica General*— Alfonso VIII mandó llamar a sabios

---

<sup>6</sup> ANGLÉS, HIGINIO. *El Códex musical de las Huelgas (Música a veus dels segles XIII-XIV)*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1931, pp. 48 y ss.

<sup>7</sup> *Ibidem*, pp. 58-95.

<sup>8</sup> Los 25 milagros milagros presentes en la obra de Berceo, al igual que los *Miracles* de Gautier de Coinci, encuentran fundamento en la *Legenda aurea*, el *Speculum historiale* y, sólo en el caso de Berceo, en un códice de la Biblioteca de Copenhague. Sobre la última fuente, más fidedigna: CARRERA DE LA RED, A. y CARRERA DE LA RED, F. *Miracula Beate Marie Virginis (Ms. Thott 128 de Copenhague)*. Una fuente paralela a los «Milagros de Nuestra Señora de Gonzalo de Berceo». Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2000. Alfonso X tuvo en sus manos, además de los *Milagros* de Berceo, los de Gautier.

de todas las disciplinas para que impartieran lecciones en la Universidad de Palencia. La música constituía una ciencia del *quadrivium* y Lombardía y Francia eran los países punteros en polifonía<sup>9</sup>.

*Envío por sabios a Francia e Lombardía (...) et tomo maestros de todas las ciencias e ayuntolos en Palencia (...) e dioles grandes soldadas*<sup>10</sup>

Precisamente es la polifonía la que está presente en la definición que Alfonso X da de la "música" —además de la importancia de los instrumentos— en su *General Estoria*:

*Et esta es ell art que enseña todas que enseña todas las maneras de cantar, tan bien delos estrumentos como de las voces et de cualquier manera que sean de son*<sup>11</sup>

## ALFONSO X EL SABIO

Alfonso X nace en Toledo el 23 de noviembre de 1223 y Fernando el Santo designa a García Fernández de Villamayor<sup>12</sup>, mayordomo real, como responsable de su crianza. Fue en Celada del Camino y Villaldemiro donde este ayo, junto a su esposa, crió al futuro rey quien guardaría un buen recuerdo de este momento<sup>13</sup>.

En 1252 fue jurado rey de Castilla y León. El mismo año Jiménez de Rada terminó *De Rebus Hispaniae* —obra conocida como *Historia Gothica* por la identidad visigodo-hispana que los reyes difundían<sup>14</sup>—. Por ello, y también por la conocida admiración del rey sabio por lo árabe y lo judío,

---

<sup>9</sup> RUCQUOI, ADELINE. «La double vie de l'université de Palencia (c.1180 - c.1250)». *Studia Gratiana*. 1998, XXIX, pp. 723-724; KLEINE, MARINA. «El rey que es fermosurade espanna: Imagens do poder real na obra de Alfonso X, o sábio (1221-1284)». Director: J. Rivair Macedo. Dissertação de Mestrado em História. Puerto Alegre: Universidad Federal de Río Grande del Sur, 2005, pág. 223.

<sup>10</sup> MENÉNDEZ PIDAL, R. *Primera Crónica General de España*. Madrid: Gredos, 1977, tomo II, pág. 686.

<sup>11</sup> En V.V.A.A. *Estudios en homenaje al doctor Héctor Fix-Zamudio en sus treinta años como investigador de las ciencias jurídicas: Derecho constitucional*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1994, vol. I, pág. 274.

<sup>12</sup> ÁLVAREZ BORGE, I. «Los dominios de un noble en la corte castellana en la primera mitad del siglo XIII. García Fernández de Villamayor». *Hispania. Revista Española de Historia*. 2008, nº 230, vol. LXVIII, pág. 649.

<sup>13</sup> Así lo atestigua la exención a Celada del Camino debido a que *don García Ferrandez e su muger donna Mayor Arias me criaron e me fizieron muchos seruicios e sennaladamiente porque me criaron en Villaldemiro e en Celada*. En MARTÍNEZ DÍEZ, G. Y GONZÁLEZ SÁNCHEZ, V. *Monasterio cisterciense de Santa María la Real, Villamayor de los Montes: colección diplomática*. Burgos: Monasterio de Santa María la Real de Villamayor de los Montes, 2000, documento 65.

<sup>14</sup> FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ, I. *Las «estorias» de Alfonso el Sabio*. Madrid: Itsmo (Biblioteca Española de Lingüística y Filología), 1992, pág. 20.

Toledo y Sevilla fueron las sedes en las que se gestaron las *Cantigas de Santa María*, sin olvidar un tercer centro en Murcia, ciudad que aparece, por ejemplo, en la cantiga 169, dedicada a Santa María de la Arrixaca, en la que el mismo rey es protagonista<sup>15</sup> de los hechos narrados desde el mismo día que se tomó Murcia<sup>16</sup>. En cuanto a la diversidad, esta fue un motivo por el cual se llegó a tanta riqueza y floración en la música. Aunque no disponemos de información respecto a la corte y, por tanto, tampoco de los pagos que se hacían a sus componentes en época de Alfonso, durante el reinado de Sancho IV sí que podemos hacer referencia a estos. Menéndez Pidal incluye en su *Poesía juglaresca y juglares*<sup>17</sup> un apéndice donde aparecen los juglares de Sancho IV dando cuenta de los folios concretos en que aparecen. Señalamos aquí algunos ejemplos:

*Al moro saltador doze varas de paño tinto (...)*

*A Fate trompero e a sus compañeros (...)*

*A quinze moros tenderos e atamboreros a xxx maravedis cada uno*

*A maestre Martin de los organos*

*A Johanet, goglar del tanboret (...)*

*A los dos moros saltadores e la mugier de uno*

De su educación musical no se conoce mucho, aunque es fácil intuir que el joven infante estaría en contacto con los trovadores —poetas, músicos y compositores— y juglares —ejecutantes— de la corte y se empaparía de toda esta música. Siglos más tarde, el gran organista y humanista F. Salinas ensalzó a Alfonso X con algunas palabras del prefacio de su *De Musica libri septem*:

*Intellexit enim Alphonsus Castellae Rex huius nominis Decimus congnoimento Sapies, qui vel primus eam instituit, vel in meliore formam redegit, non minus musicae disciplinam, quam caeterarum mathematicarum, in quibus ille maxime excelluit (...)*<sup>18</sup>

---

<sup>15</sup> SCARBOROUGH, CONNIE L. «La voz personal de Alfonso X en una *Cantiga* murciana». *Alcanate: Revista de estudios Alfonsíes*. 2008-2009, nº 6, pp. 297 - 308.

<sup>16</sup> DÍEZ DE REVENGA, F. J. «Tres cantigas de la Arrixaca. (De Alfonso X a Gerardo Diego)». *Revista Murgetana*. 1975, nº 40, pág. 75.

<sup>17</sup> MENÉNDEZ PIDAL, R. *Poesía juglaresca y juglares: aspectos de la historia literaria y cultural de España*. Madrid: Centro de Estudios Históricos, Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, 1924, pp. 457-461.

<sup>18</sup> DE SALINAS, FRANCISCO. *De Musica libri septem*. Salamanca: Mathias Gastius, 1577, pág. 4 [del prefacio].

Pero las pruebas contemporáneas que nos llevan a afirmar que este rey tendría un conocimiento musical no sólo se encuentran en las *Cantigas* sino también en diversos pasajes de su *Partidas*, su *Thesoro*, su *Crónica*<sup>19</sup> o en las miniaturas del *Libro de los juegos* [fig.1,2] (único manuscrito fechado —1283, Sevilla<sup>20</sup>—).

Como hemos dicho, la corte musical de Alfonso X no puede estudiarse individualmente porque carecemos de la información de la cancillería real de Castilla en aquella época<sup>21</sup>. Sin embargo, los músicos y poetas eran cristianos, árabes y judíos y Alfonso X se reuniría con ellos para componer y cantar música. Así lo demuestran diversas miniaturas de distintos códices, que presentan al rey sabio como un auténtico rey trovador —*porque trobar e cousa en que iaz entendimiento*<sup>22</sup>— o como un *músico de las esferas*<sup>23</sup> que dicta a los clérigos para que escriban en sus pergaminos, recibiendo también ayuda de los mismos a través de su erudición o del canto mientras algunos músicos interpretan. Es Alfonso el que aparece en las primeras miniaturas caracterizándose como el primero de muchos músicos que le siguen. Algunos ejemplos de esta faceta lírico-musical los encontramos en las miniaturas del folio 4.º [fig.3], 5.º [fig.4] y 170.º [fig.5] del Códice Rico (Biblioteca del Monasterio de El Escorial) o en el folio 29.º [fig.6] del Códice Princeps (misma ubicación que el anterior).

Además, existió una capilla dedicada a la música, de la cual no sabemos mucho, pero que se destinaría a lo únicamente sagrado, combinándose con la música, danza y juegos que se desarrollaban fuera de ella. En la época era común celebrar una misa cantada al día y los juglares y trovadores podían acudir para admirar el ejemplo musical<sup>24</sup>.

En definitiva, el rey sabio mostró un deseo —inimitable por otros monarcas europeos— de participar en su monodía mariana. Se preocupó de que sus compositores conocieran la música

---

<sup>19</sup> Para atender a los diversos ejemplos concretos: ANGLÉS, HIGINIO. *La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*. Ed. cit., pp. 116-119.

<sup>20</sup> Para la cronología de cada manuscrito: CHICO PICAZA, M<sup>a</sup>. V. «Cronología de la miniatura alfonsí: estado de la cuestión». *Anales de la Historia del Arte*. 1994, n<sup>o</sup>4, pp. 569-576.

<sup>21</sup> *Ibidem*, pág. 119.

<sup>22</sup> Códice Rico, Escorial T.j.1, f. 4v.

<sup>23</sup> CHICO PICAZA, M<sup>a</sup>. V. «La teoría medieval de la música y la miniatura de las Cantigas». *Anales de Historia del Arte*. 2003, 13, pág. 83.

<sup>24</sup> ANGLÉS, HIGINIO. *Las Cantigas del Rey Alfonso el Sabio, fiel reflejo de la música cortesana y popular de la España del siglo XIII*. Murcia: Academia Alfonso X el Sabio, 1952, pp. 15-18.

nacional y europea, de supervisar sus obras —no sólo musicales— y de incluir en su testamento qué se haría con los manuscritos marianos tan preciados por él. La labor de este monarca como músico-poeta no ha sido aún bien estudiada y cuando lo sea nuestra sorpresa por tan magna empresa será notable.

## LA MONODÍA CORTESANA

Las *Cantigas de Santa María* son un conjunto de poemas, acompañados de música instrumental<sup>25</sup>, que están dedicados a la Virgen, bien a milagros o a una reflexión sobre su persona, y sus bases son leyendas y hechos de la familia del rey<sup>26</sup>, cuentos locales y milagros piadosos de la Virgen. 423 cantigas se conocen de esta monodía lírica de la que el rey Alfonso X estaba muy orgulloso de haber compuesto. En la actualidad las *Cantigas* se encuentran repartidas en cuatro manuscritos: Códice Toledano (desde 1869 se encuentra en la BNE), Códice Rico (RBME), Códice Princeps o de los Músicos (RBME) y Códice de Florencia (BNCF).

La música notada, a grandes rasgos, podía pertenecer a la temática cortesana trovadoresca o al canto litúrgico. Dentro del primer grupo destacamos la monodía trovadoresca, nacida en el siglo XI, que alcanza su apogeo en el siglo XII y desaparece en el siglo XIV. Exalta el amor cortés e idealiza las cualidades femeninas. Algunos autores destacados son Bernard de Ventadorn o Bertran de Born, este último acompañaba a Alfonso VIII de Castilla (1158-1214), uno de los primeros "reyes trovador" —tipo de noble o rey que ya hemos tratado en la persona de Alfonso X— que fundaría el Monasterio de las Huelgas, gran centro de producción musical. Las *Cantigas*, monodía lírica cortesana, encuentra su precedente en la liturgia latina que miró, en algunos aspectos, a la oriental. No debemos olvidar que el culto mariano empieza a expandirse a partir del Concilio de Éfeso (431) de donde sale la expresión «Madre de Dios» y llegará a la liturgia de Roma —concretamente a Santa María la Mayor— desde el siglo VI.

---

<sup>25</sup> La relación entre música y poesía, ambas fundadas en los números y en la armonía (la música es una ciencia; no olvidemos que estaba incluida en el *quadrivium*), ha sido recordada a lo largo de la historia: Hugo de Saint Victor, San Buenaventura, Santo Tomás...

<sup>26</sup> Por ejemplo, le dedicó una cantiga (n. 256) a la reina doña Beatriz aludiendo a que los milagros de la Virgen se llevaban a cabo a través de su padre Fernando III y su madre Beatriz de Suabia: *Muytos miragres o fillo da santa Emperatriz mostrou por el sempre justo, e ssa moller Beatriz*. En FLÓREZ, HENRIQUE. *Memoria de las Reinas Católicas*. Madrid: Antonio Marín, 1761, tomo I, pág. 449.

Durante el reinado de Alfonso X se produjo la inclinación al arte occitano por encima de lo gallego. Algunos de los trovadores provenzales que tuvieron contacto con el monarca fueron el ya mencionado Bertran de Born, Guillem Ademar, Guirault Riquier, Nat de Mons, Paulet de Marsella o Peire Vidal. Sin embargo, en las *Cantigas* no se aprecia una influencia fuerte de lo provenzal ya que —como apunta H. Anglés— un poeta provenzal no podría haberse adaptado a unas cantigas en gallegoportugués, si bien podrían aportar algunas tonadas que satisficieran al sabio monarca. De la parte galaicoportuguesa los segreles fueron fundamentales para la composición textual de las *Cantigas*. En general, las *Cantigas* reúnen un repertorio variadísimo dentro de la música medieval por lo que la participación se extiende a juglares, trovadores y músicos de la corte que conocerían a la perfección la música de Francia.

## **LOS CÓDICES ESCURIALENSES: EL CÓDICE PRINCEPS O DE LOS MÚSICOS (J. B. 2.) Y EL CÓDICE RICO (T. J. 1.)**

Ambos códices llegan a El Escorial desde Sevilla por iniciativa del rey Felipe II. El código que vamos a analizar en mayor medida, desde el punto de vista organológico —Código de los Músicos— es el más completo, con 413 melodías (de las cuales se repiten nueve), 400 cantigas (de las que se repiten siete), la *pitiçon*<sup>27</sup> y las fiestas de la Virgen (de las cuales dos son repeticiones de las cantigas de loor)<sup>28</sup>. Por este motivo —ser el cenit de la recopilación mariana— y debido a la gran calidad de la notación, de lo literario y del contenido organológico, el código j. b. 2. está considerado como el "príncipe" de sus compañeros<sup>29</sup>. De este modo —en palabras de M<sup>a</sup>. Chico Picaza— el Código Princeps da un *tratamiento idéntico en cantidad y en calidad a las artes literaria, musical y pictórica*<sup>30</sup>. Su datación oscila entre 1272-78 y 1283 (esta última fecha como finalización de las *Cantigas*).

Por cada decena de cantigas se introduce una de loor precedida por una miniatura dedicada a músicos con instrumentos —esta es la diferencia, unida a la decoración de las iluminaciones,

---

<sup>27</sup> GREGORIO, DANIEL. «La Pitiçon, el otro testamento de Alfonso X el Sabio». En CIVIL, P. Y CRÉMOUX, F. (coord.), *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (AIH): Nuevos caminos del hispanismo*. Madrid: Iberoamericana, 2010.

<sup>28</sup> FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, L. «Los manuscritos de las Cantigas de Santa María: definición material de un proyecto regio». *Alcanate: Revista de estudios Alfonsíes*. 2012-2013, nº 8, pp. 105-106.

<sup>29</sup> MENÉNDEZ PIDAL, G. «Los manuscritos de las Cantigas. Cómo se elaboró la miniatura alfonsí». *Boletín de la Real Academia de la Historia*. 1962, nº 150, pág. 30.

<sup>30</sup> CHICO PICAZA, M<sup>a</sup>. V. Art. cit. 2003, pág. 84.

respecto al otro códice escurialense— que hacen de este manuscrito una fuente fundamental para la organología española medieval.

En efecto, aunque el manuscrito T. j. 1 esté inacabado —fechado a partir de 1272 y hasta 1278— tiene un aporte más útil para el estudio de otros ámbitos de la vida del siglo XIII castellano —armas, muebles, vestuario, costumbres, etc.<sup>31</sup>— a través de sus 1264 pinturas distribuidas en cajas rectangulares enmarcadas por rosetas, cruces equiláteras u otros motivos acompañados de escudos de Castilla y León en sus ángulos. Cada una de las cantigas y sus correspondientes imágenes vienen precedidas de una cartela que indica con un número romano la cantiga que viene a continuación. Esta forma de organización favorece la lectura narrativa y encuentra analogías con las vidrieras, si bien mantiene una relación aún más estrecha con los dípticos franceses de marfil de la época —como el díptico gótico "de rosas" escurialense procedente de un taller francés del siglo XIV<sup>32</sup>—. Tal y como apunta J. Domínguez Bordona, las miniaturas castellanas estaban elaboradas por artistas que, como la mayoría del arte gótico, fueron formados en Francia. Estos imprimieron en sus obras un fuerte acento hispano, aunque conservando las formas de quienes les inspiraron<sup>33</sup> ya que la miniatura que florecerá hasta los Trastámara, al igual que la música, tenía fuerte influencia francesa. Por otro lado, desde el punto de vista formal de las figuras protagonistas de las miniaturas, estas se encuentran en un plano abierto —casi siempre en posición de medio perfil o tres cuartos— si se trata de episodios narrativos protagonizados por seres humanos mientras que, si lo que se exalta es a la Virgen de por sí y lo narrativo no tiene cabida, las escenas son simétricas y apenas se desarrollan, en un plano cerrado<sup>34</sup>.

Las miniaturas constituyen por tanto una obra maestra en el medievo hispano. No es raro que la acción de sumergirse en ella haya sido considerada como una tarea arqueológica. A este respecto se refiere Amador de los Ríos, quien considera que la *arquitectura, música, pintura, indumentaria, tienen allí inagotable copia de edificios y ornamentos, armas é instrumentos, muebles y trajes, cuya*

---

<sup>31</sup> HERNÁNDEZ SERNA, J. «La orden de la estrella, o de Santa María de España, en la cantiga 78 del Códice de la Biblioteca Nacional de Florencia». *Miscelánea Medieval Murciana*. 1980, nº 6, pág. 163.

<sup>32</sup> PORTELA SANDOVAL, F. J. «Varia sculptorica escurialensia». En CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F. J. (coord.), *La escultura en el Monasterio del Escorial: actas del Simposium*. San Lorenzo de El Escorial: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 1994, pp. 240-241.

<sup>33</sup> LÓPEZ SERRANO, M. *Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio, rey de Castilla*. Madrid: Patrimonio Nacional, 1980, pág. 40.

<sup>34</sup> Véase CHICO PICAZA, M<sup>a</sup>. V. «Composición, estilo y texto en la miniatura del Códice Rico de las CSM». *Alcanate: Revista de estudios Alfonsíes*. 2012-2013, nº 7, pp. 161 - 189.

*variedad y riqueza se aumenta por extremo, pues que se ven alternativamente representados reyes y magnates, caballeros, ciudadanos y gente menuda, clérigos y prelados, monjes y monjas, doncellas y matronas, apareciendo al par cristianos, sarracenos y judíos, caracterizados todos perfectamente, según su origen y costumbres*<sup>35</sup>. Será J. Guerrero Lovillo el que lleve a cabo un detalladísimo estudio de todos estos elementos que componen la fotografía pictórica de las *Cantigas*.

## LOS INSTRUMENTOS MUSICALES DEL CÓDICE PRINCEPS

Las miniaturas del Códice de los Músicos se insertan en el ángulo superior izquierdo del folio cada cantiga en posición decenal, desde la presentación de las *Cantigas*, donde aparece como *magister* y liderando el compendio el primer músico de todos, Alfonso X el Sabio, hasta la número 400. Este ritmo ha sido visto como un intento exitoso de los miniaturistas por configurar entre el todo y las partes una relación que motivara la armonía de la obra mariana.

*Armonía, ritmo, secuencias compositivas determinadas, relación entre el todo y las partes que lo conforman.....todo ello aplicado a una obra cuyo leit-motiv es la música, y creada en un entorno erudito como el del monarca castellano entre los años 1270 y el final de su vida en 1284.*<sup>36</sup>

La temática es afin en todas ellas pues siempre muestran uno o dos músicos tocando o afinando — como los Ancianos del Pórtico de la Gloria— instrumentos. Ya hemos señalado la relevancia del Códice Rico en cuanto al conocimiento de la vida del siglo XIII. D. Bordona insiste en la concepción de Amador de los Ríos considerando este códice como un todo —*expresión gráfica completa de la vida contemporánea en la paz y en la guerra, en las ciudades y en el agro, en la tierra y en el mar, en las relaciones públicas y en la intimidad de la familia*<sup>37</sup>—. Sin embargo, atendiendo al Códice Rico, sobre la cuestión de si los instrumentos que aparecen en cada miniatura acompañan rigurosamente la melodía de la misma podemos decir con seguridad que no hay un criterio objetivo por el cual el artista haya decidido dibujar un instrumento u otro. Por tanto, no es posible averiguar el carácter de la cantiga. Además, habría que tener en cuenta que los instrumentos

---

<sup>35</sup> AMADOR DE LOS RÍOS, J. *Historia crítica de la literatura española*. Madrid: Imprenta de José Rodríguez, 1863, tomo III, nota 2, pp. 503-504.

<sup>36</sup> CHICO PICAZA, M<sup>a</sup>. V. Art. cit. 2003, pág. 90.

<sup>37</sup> DOMÍNGUEZ BORDONA, J. *El arte de la miniatura española*. Madrid: Editorial Plutarco, 1932, pág. 15.

de aquella época no suenan igual que las reconstrucciones actuales. Si bien en el Pórtico de la Gloria podemos establecer un consenso en torno a la idea de que el maestro Mateo conocía indudablemente los instrumentos que imprimió en su Pórtico, en este caso y habida cuenta de que el artista no sigue ninguna lógica para situar a los músicos, tampoco podemos saber hasta qué punto el miniaturista conocía los instrumentos de la época. Algunos son conocidos mientras que otros, muchos de estos de procedencia oriental, se desconocen y posiblemente no se ejecutarían en el corte alfonsí. Sin embargo la importancia organológica de estas miniaturas es innegable para construir una imagen instrumentística del siglo XIII —los instrumentos son de esta época al igual que las *Cantigas*—.

El orden en que tratamos los instrumentos que reconocemos en las miniaturas del códice j. b. 2. comienza por los de cuerda —frotados y punteados—, sigue con los de viento, de percusión y termina con los desconocidos.

\*En cuanto a la cuerda, ampliamente conocida es la fídula o vihuela de arco —tan repetida en el Pórtico de la Gloria—, instrumento que, siguiendo la clasificación de Hornbostel-Sachs, pertenece a los cordófonos y se hace valer de un arco para producir el sonido. Se trata en ambas cantigas, 10 [fig.7] y 20 [fig.8], de fídulas ovales con tres cuerdas las cuales son ejecutadas con una misma postura.

\*El rabel, también llamado rabé o, del nombre árabe que deriva, *rabeb* pudo venir de Asia Central y aparecer en Europa por influencia árabe. La cantiga 110 [fig.9] muestra a dos músicos tocando respectivos rabeles.

\*El organistrum —también llamado cinfonía— es conocido por uno de los primeros ejemplos de representación en la Península: los dos Ancianos centrales del Pórtico de la Gloria. Sin embargo aquí no posee tanta riqueza decorativa. No tiene forma de "ocho" sino cuadrada. Es un instrumento de cuerda frotada por una rueda accionada a partir de una manivela. Una pareja de músicos lo tocan en la cantiga 160 [fig.10].

Dentro de los cordófonos pulsados —sin frotamiento— destacamos:

- \*La cítola, cedra o guitarra latina. Su origen va como mucho hasta el siglo XIII y es un híbrido entre la cítara y el laúd. De ahí que su parecido con la guitarra morisca sea evidente. Podemos destacar dos formas similares y características en las cantigas 10 y 150 [fig.11] —la caja de resonancia tiene un lado oval y otro prismático—.
- \*En cuando a la mandola o guitarra morisca, se trata de una mezcla entre la guitarra actual y el laud. En muchos casos es denominado laúd, aunque hay una innegable evolución. Respecto a este último instrumento, el laúd, hay que decir que supuso la entrada de la música árabe en España<sup>38</sup> y, por consiguiente, a toda la Península ya que —como indica J. Ribera<sup>39</sup>— un músico que adquiere un instrumento comienza a practicar el mismo con obras de su repertorio, esto es, árabes. La mandola o guitarra morisca varía su número de cuerdas y puede ser tocada con los dedos o con un plectro. Está presente en las cantigas 20 [fig.8] y 150 [fig.11], con tres y cinco cuerdas respectivamente y una clavijero de perfil semicircular que remata en la cabeza de una especie de león. Respecto a su posible simbolismo no hay nada cierto pero podemos aludir a la dimensión cristológica del león, conocida en el texto alejandrino del *Fisiólogo* y en la Biblia, así como a la relación con la Maiestas por ser integrante del Tetramorfos en calidad de San Marcos<sup>40</sup>.
- \*La vihuela o fidula de péñola hace referencia —como su propio nombre indica— a un instrumento similar a la vihuela de arco pero tocado con plectros o varillas. Así, vemos en las cantigas 130 [fig.12] y 140 [fig.13] músicos tocando sin arco las vihuelas —de mástil más largo y estrecho—. En ambas miniaturas la actitud de los intérpretes apunta claramente a la afinación ya que tanto los gestos —miradas de entendimiento y asentimiento— como la posición de las manos lo evidencian; en cada pareja el músico de la derecha le da el tono al de la izquierda y este afina su instrumento con la clavija (algo parecido pasa en el ya mencionado Pórtico compostelano).
- \*La mandurria es llamada en la edición de Higinio Anglés *rabel (modificado)*, siendo este último el equivalente al rabé morisco y no a la mandurria. Por tanto, llamaremos mandurria al instrumento de la cantiga 90 [fig.14].

<sup>38</sup> PEDRO FERREIRA, M. «Andalusian Music and the *Cantigas de Santa María*». En PARKINSON, S. (ed.), *Papers on the Text, Music and Manuscripts of the «Cantigas de Santa María»*. Oxford: Modern Humanities Research Association, 2000, pp. 7-19.

<sup>39</sup> RIBERA, JULIÁN. *La música de las Cantigas*. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, 1922, pág. 82.

<sup>40</sup> GARCÍA GARCÍA, F. DE ASÍS. «El león». *Revista Digital de Iconografía Medieval*. 2009, nº 2, vol. I, pp. 33-46.

\*El salterio, el arpa y la cítara. Frente a los anteriores estos instrumentos no tienen mástil aunque siguen siendo punteados, con los dedos o con un plectro. Hay varios tipos de salterios: forma de ala, rectangular, trapezoidal y triangular, ilustrados en las cantigas 70 [fig.15], 80 [fig.16], 50 [fig. 17] y 40 [fig.18] respectivamente. La cítara y el arpa se encuentran en las cantigas 290 [fig.19] y 380 [fig.20], respectivamente.

En cuanto al viento, la mayoría eran instrumentos árabes. El albogue —doble chirimía— (presente en la cantiga 220 [fig.21]) y el añafil (cantiga 320 [fig.22]) han conservado sus nombres árabes y otros han sido modificados, como la dulzaina (*surmay*) y la chirimía (*zolami*). Estos dos últimos se identifican en las cantigas 310 [fig.23] y 300 [fig.24] (chirimía gigante), respectivamente. También podemos destacar el órgano portativo, inventado por los griegos y cuyo sonido se produce por el aire que sale de un fuelle. Puede verse en el obelisco de Teodosio el Grande en Bizancio y, por supuesto, en la cantiga 200 [fig.25].

Por último, dividiremos los instrumentos de percusión en relación a si son de membranas o autófonos:

\*Membrana. Tamborino (cantiga 370 [fig.26]) y tambor cónico doble (cantiga 300 [fig.24]).

\*Autófonos. Campanas (cantigas 180 y 400 [fig.27]), címbalos (cantiga 190 [fig.28]) y tablillas (cantiga 330 [fig.29])

## BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ BORGE, I. «Los dominios de un noble en la corte castellana en la primera mitad del siglo XIII. García Fernández de Villamayor». *Hispania. Revista Española de Historia*. 2008, nº 230, vol. LXVIII, pp. 647-706.

ÁLVAREZ, ROSARIO, «Los instrumentos musicales en los códices alfonsinos: su tipología, su origen, su uso. Algunos problemas iconográficos». *Revista de Musicología*. 1987, vol. X, pp. 67-95.

AMADOR DE LOS RÍOS, J. *Historia crítica de la literatura española*. Madrid: Imprenta de José Rodríguez, 1863, tomo III.

ANGLÉS, HIGINIO. *El Códex musical de las Huelgas (Música a veus dels segles XIII-XIV)*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1931.

- *Las Cantigas del Rey Alfonso el Sabio, fiel reflejo de la música cortesana y popular de la España del siglo XIII*. Murcia: Academia Alfonso X el Sabio, 1952.

- *La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*. Barcelona: Biblioteca Central, 1958.

CARRERA DE LA RED, A. y CARRERA DE LA RED, F. *Miracula Beate Marie Virginis (Ms. Thott 128 de Copenhague). Una fuente paralela a los «Milagros de Nuestra Señora de Gonzalo de Berceo»*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2000.

CHICO PICAZA, M<sup>a</sup>. V. «Cronología de la miniatura alfonsí: estado de la cuestión». *Anales de la Historia del Arte*. 1994, nº4, pp. 569-576.

- «La teoría medieval de la música y la miniatura de las Cantigas». *Anales de Historia del Arte*. 2003, 13, pp. 83-95.

DÍEZ DE REVENGA, F. J. «Tres cantigas de la Arrixaca. (De Alfonso X a Gerardo Diego)». *Revista Murgetana*. 1975, nº 40, pp. 75-88.

DOMÍNGUEZ BORDONA, J. *El arte de la miniatura española*. Madrid: Editorial Plutarco, 1932.

DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A. y MONTOYA MARTÍNEZ, J. *El Scriptorium Alfonsí: de los Libros de Astrología a las Cantigas de Santa María*. Madrid: Editorial Complutense, 1999.

DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A. y TREVIÑO GAJARDO, P. «Tradicón del texto y tradición de la imagen en las *Cantigas de Santa María*». *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*. 2005, nº 164, pp. 2-17.

FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, L. «Los manuscritos de las Cantigas de Santa María: definición material de un proyecto regio». *Alcanate: Revista de estudios Alfonsíes*. 2012-2013, nº 8, pp. 79 - 115.

FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ, I. *Las «estorias» de Alfonso el Sabio*. Madrid: Itsmo (Biblioteca Española de Lingüística y Filología), 1992.

FERREIRA, M. PEDRO «Andalusian Music and the *Cantigas de Santa María*». En PARKINSON, S. (ed.), *Papers on the Text, Music and Manuscripts of the «Cantigas de Santa María»*. Oxford: Modern Humanities Research Association, 2000, pp. 7-19.

- «A propósito de una nueva lectura de la música de las Cantigas de Santa María». *Alcanate: revista de estudios alfonsíes*. 2006-2007, vol. V, pp. 307-15.

FLÓREZ, HENRIQUE. *Memoria de las Reinas Católicas*. Madrid: Antonio Marín, 1761.

GARCÍA GARCÍA, F. DE ASÍS. «El león». *Revista Digital de Iconografía Medieval*. 2009, nº 2, vol. I, pp. 33-46.

GÓMEZ MUNTANÉ, M. C. *La música medieval en España*. Kassel: Reichenberger, 2001.

GREGORIO, DANIEL. «La Pitiçon, el otro testamento de Alfonso X el Sabio». En CIVIL, P. Y CRÉMOUX, F. (coord.), *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (AIH): Nuevos caminos del hispanismo*. Madrid: Iberoamericana, 2010.

HERNÁNDEZ SERNA, J. «La orden de la estrella, o de Santa María de España, en la cantiga 78 del Códice de la Biblioteca Nacional de Florencia». *Miscelánea Medieval Murciana*. 1980, nº 6, pp. 147-168.

KLEINE, MARINA. «El rey que es fermosurade espanna: Imagens do poder real na obra de Alfonso X, o sábio (1221-1284)». Director: J. Rivair Macedo. Dissertação de Mestrado em História. Puerto Alegre: Universidad Federal de Río Grande del Sur, 2005.

LÓPEZ-CALO, J. *La música medieval en Galicia*. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1982.

LÓPEZ SERRANO, M. *Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio, rey de Castilla*. Madrid: Patrimonio Nacional, 1980.

LUCAS DE TUY. *Crónica de España*. Madrid: Real Academia de la Historia, 1926. Preparada y prologada por Julio Puyol y Alonso.

MARCOS BURRIEL, A. *Memorias para la vida del santo rey don Fernando III*. Madrid: Imprenta de la viuda de don Joaquin Ibarra, 1800.

MARTIN, GEORGES. «Hilando un reinado. Alfonso VI y las mujeres». *E-Spania: Revue électronique d'études hispaniques médiévales* [en línea]. 2010, nº 10 [citado 2016-02-12]. Disponible en: <http://e-spania.revues.org/20134>

MARTÍNEZ DíEZ, G. Y GONZÁLEZ SÁNCHEZ, V. *Monasterio cisterciense de Santa María la Real, Villamayor de los Montes: colección diplomática*. Burgos: Monasterio de Santa María la Real de Villamayor de los Montes, 2000.

MENÉNDEZ PIDAL, G. *Poesía juglaresca y juglares: aspectos de la historia literaria y cultural de España*. Madrid: Centro de Estudios Históricos, Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, 1924.

- «Los manuscritos de las Cantigas. Cómo se elaboró la miniatura alfonsí». *Boletín de la Real Academia de la Historia*. 1962, nº 150, pp. 25-51.

- *Primera Crónica General de España*. Madrid: Gredos, 1977.

MONTENEGRO VALENTÍN, J. «La alianza de Alfonso VI con Cluny y la abolición del rito mozárabe en los reinos de León y Castilla: una nueva valoración». *Iacobus: revista de estudios jacobeos y medievales*. 2009, nº 25-26, pp. 47-62.

PORTELA SANDOVAL, F. J. «Varia sculptorica escurialensia». En CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F. J. (coord.), *La escultura en el Monasterio del Escorial: actas del Simposium*. San Lorenzo de El Escorial: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 1994.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Cantigas de Santa María*. Madrid: Establecimiento tipográfico de don Luis Aguado, 1889.

REGLERO DE LA FUENTE, C. M. «Cluny en España. Los prioratos de la provincia y sus redes sociales (1073- ca. 1270)». *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre (Bucema)* [en línea]. 2009, nº 13, pp. 1-5 [citado 2012-03-29]. Disponible en: <http://cem.revues.org/11145>

RIBERA, JULIÁN. *La música de las Cantigas*. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, 1922.

RUCQUOI, ADELINÉ. «La double vie de l'université de Palencia (c.1180 - c.1250)». *Studia Gratiana*. 1998, XXIX, pp. 723-748.

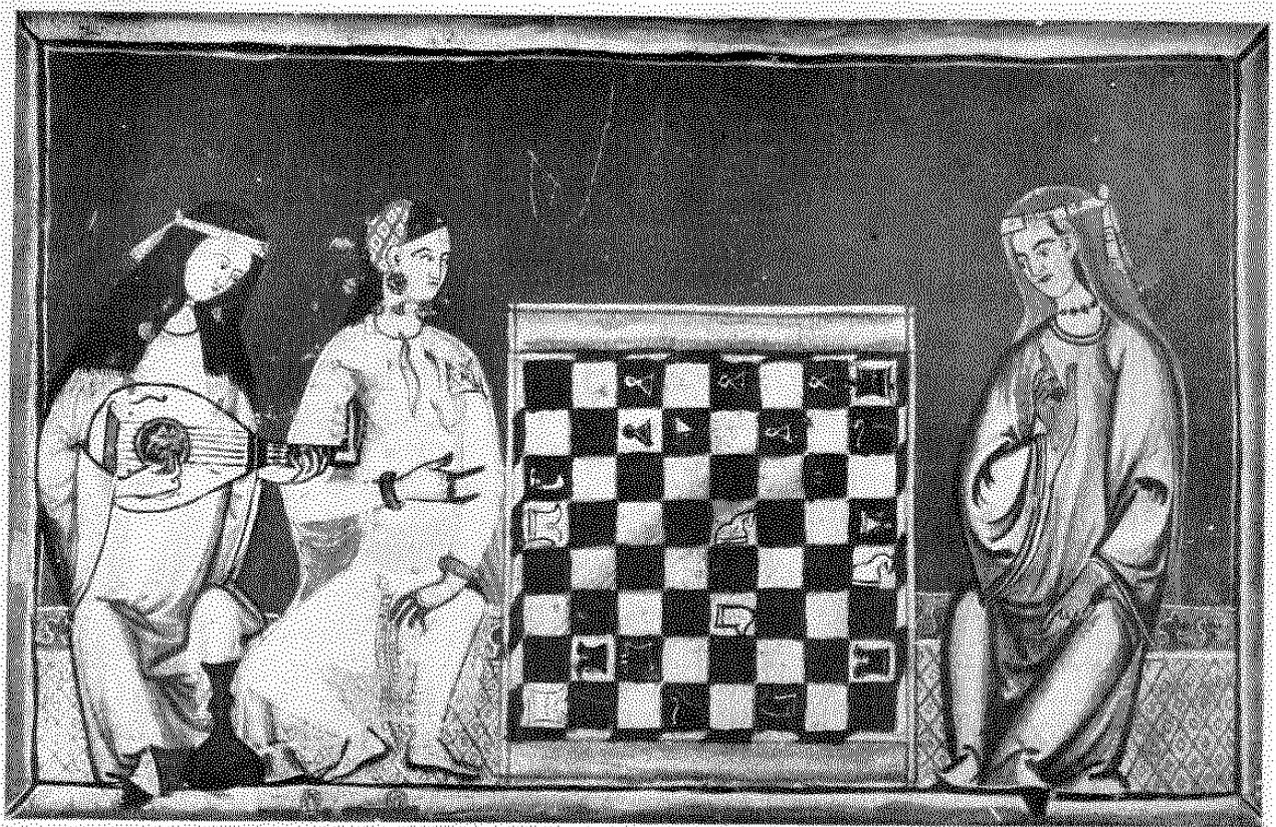
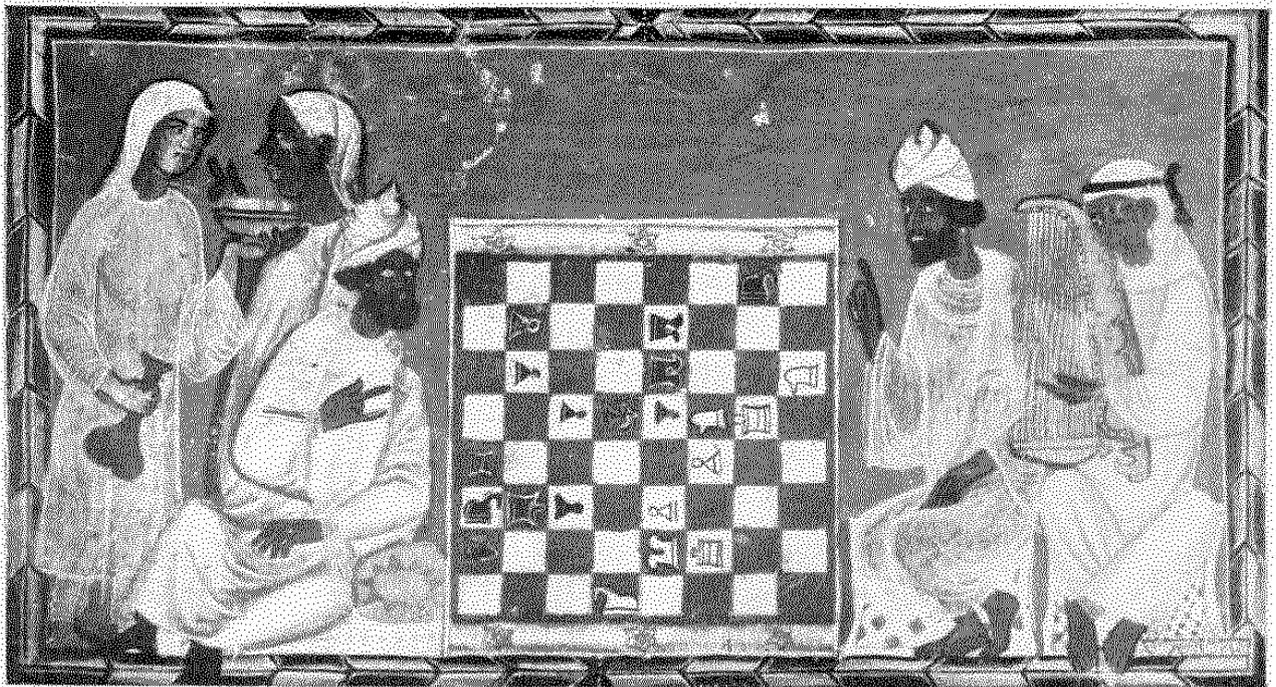
DE SALINAS, FRANCISCO. *De Musica libri septem*. Salamanca: Mathias Gastius, 1577.

SCARBOROUGH, CONNIE L. «La voz personal de Alfonso X en una *Cantiga* murciana». *Alcanate: Revista de estudios Alfonsíes*. 2008-2009, nº 6, pp. 297 - 308.

V.V.A.A. *Estudios en homenaje al doctor Héctor Fix-Zamudio en sus treinta años como investigador de las ciencias jurídicas: Derecho constitucional*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.

VILLANUEVA ABELAIRAS, C. *El Pórtico de la Gloria: música, arte y pensamiento. In Memoriam Serafín Moralejo*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1988.

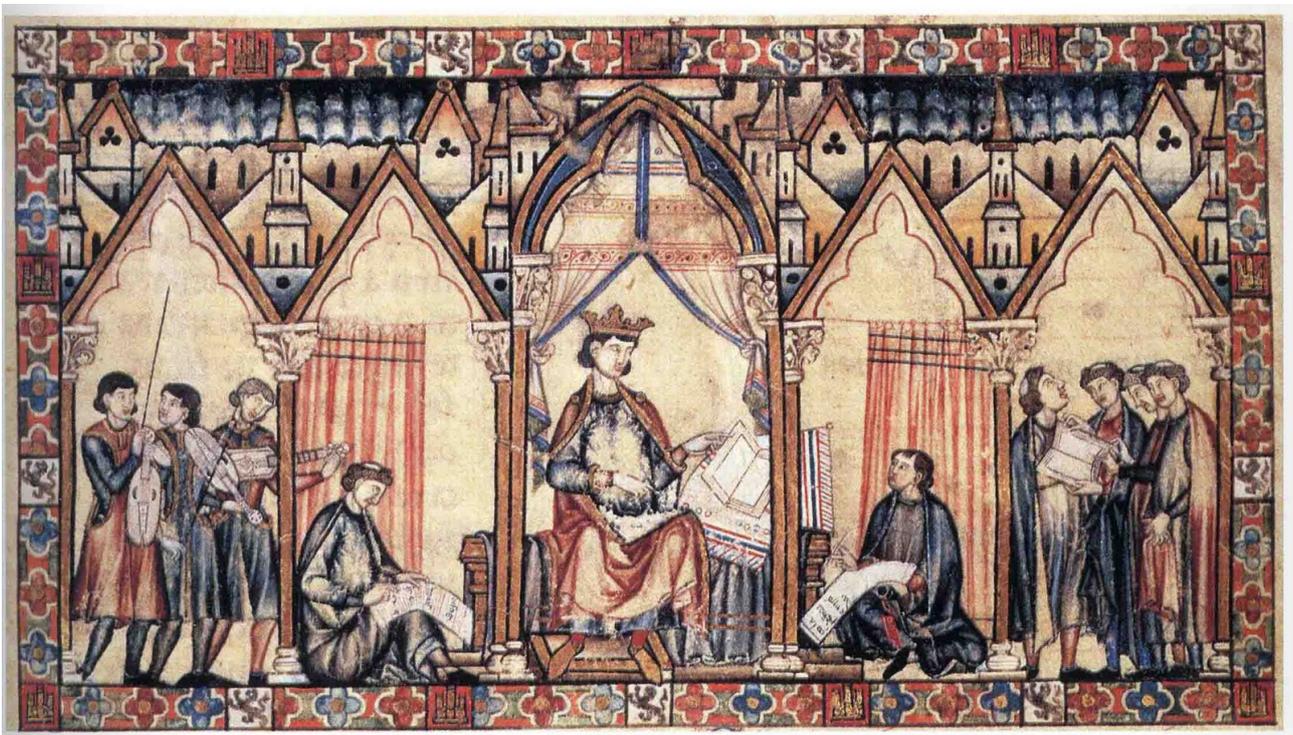
ANEXO DE FIGURAS



**Figs. 1 y 2**  
Dos escenas musicales del *Libro de los juegos* o del *Libro de los Juegos diversos de Axedrez, dados, y tablas con sus explicaciones*, ordenados por mandato del Rey don Alfonso el sabio



**Fig. 3**  
T.j.1, f. 4v.



**Fig. 4**  
T.j.1., f. 5r.



**Fig. 5**  
T.j.1., cantiga 120. viñeta 1, f. 170v.



**Fig. 6**  
J. b. 2., prólogo, f. 29.



Fig. 7



Fig. 11



Fig. 8



Fig. 12



Fig. 9



Fig. 13



Fig. 10



Fig. 14

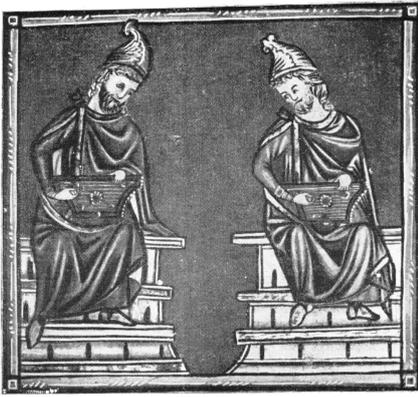


Fig. 15



Fig. 20



Fig. 16



Fig. 21



Fig. 17

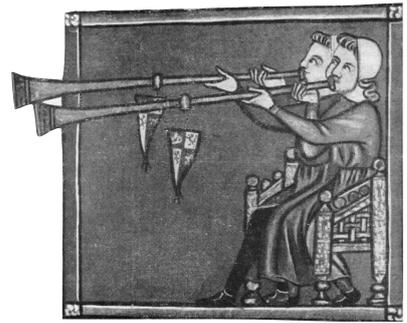


Fig. 22

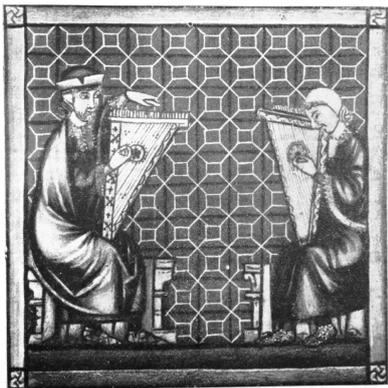


Fig. 18



Fig. 23



Fig. 19



Fig. 24



Fig. 25



Fig. 28



Fig. 26



Fig. 29

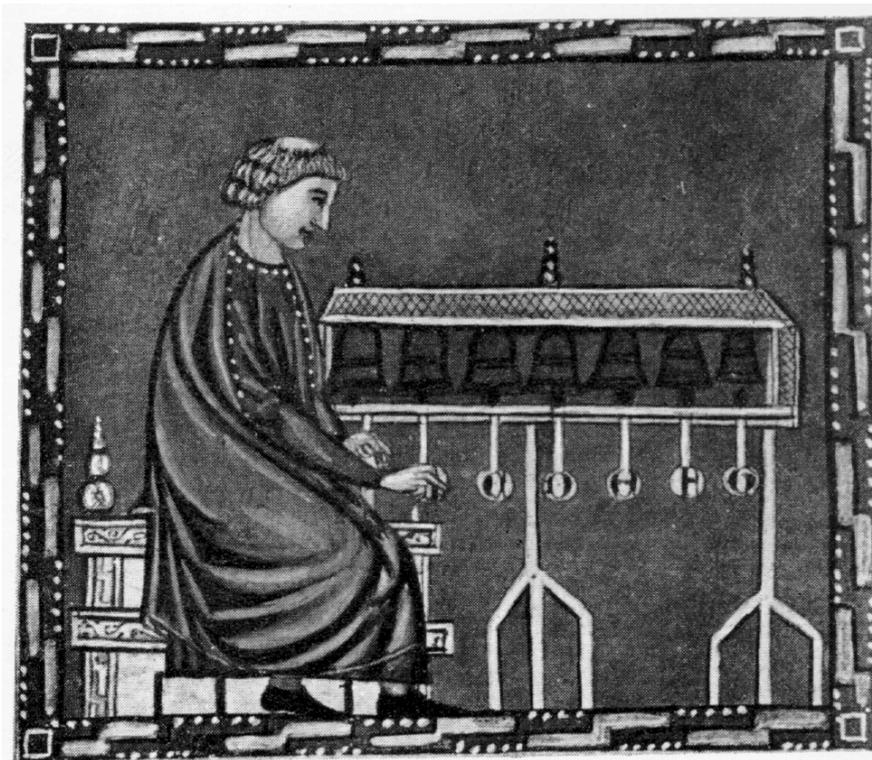


Fig. 27

**E**sta e como santa maria guardou  
a alma dun ome lvo que esse non per-  
tesse. ca o auian escabeyado ladiões. fez  
q̄sse uirtassen o corpo 7 a testa 7 se meen  
festase

**E**sta sennoz. e tva q̄ faz sal

ualo peccator. **A** questo dig eu por

santa maria. a que muito pesa de

quen folia. faz. 7 q̄ maneira busca 7

uia. q̄ non ena ome dun erre peyor.

**E**sta sennoz. e tva q̄ faz salualo peccat.