



Los manuscritos de las *Cantigas de Santa María*: definición material de un proyecto regio

Laura FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ
Dpto. de Historia del Arte I (Medieval), UCM

Resumen: El presente artículo examina las particularidades materiales de los diferentes manuscritos de las *Cantigas de Santa María*, sus elementos comunes, sus diferencias, así como su relación con otros libros ejecutados en el marco del escritorio regio con el objetivo de formular nuevos parámetros de análisis del cancionero alfonsí y perfilar su cronología.

Plabras clave: *Cantigas de Santa María*, Alfonso X, manuscritos, codicología.

Abstract: This paper analyses the making of the *Cantigas de Santa María* manuscripts, their commonalities, differences and their relationship to other books executed in the framework of the royal *scriptorium* in order to formulate new standards of analysis and to clarify its chronology.

Key words: *Cantigas de Santa María*, Alfonso X, manuscripts, codicology.

La especial significación que obtuvieron Las *Cantigas de Santa María* en el marco de la producción libraria del escritorio regio es un hecho sobradamente clarificado en el panorama de los estudios alfonsíes¹. Dicha relevancia se vio

¹ La bibliografía de este campo es muy extensa por lo que no tendría sentido referirla en una nota. No obstante quisiera citar al respecto la magnífica actualización bibliográfica recientemente publicada por Joseph SNOW. Joseph SNOW, *The poetry of Alfonso X. An annotated critical bibliography (1278-2010)*, Woodbridge, Tamesis, 2012. Igualmente quisiera destacar la selección bibliográfica proporcionada por la “The Oxford Cantigas de Santa María database” vinculada al *Center for the Study of the Cantigas de Santa María of Oxford University*, dirigido por el profesor Stephen Parkinson, una herramienta de máxima utilidad para todos los investigadores vinculados a la problemática de los manuscritos de las *Cantigas*. <http://csm.mml.ox.ac.uk>.



reflejada tanto en el complejo proceso de elaboración conceptual de la obra, así como en su materialización precisa a través de diferentes manuscritos. Es en esta fase de definición material del cancionero en la que quiero centrarme y presentar algunos problemas de estudio que han formado parte de los trabajos sobre el corpus alfonsí desde hace más de un siglo, así como algunas conclusiones fruto del trabajo directo con los manuscritos de las CSM². Soy consciente de la labor que aún queda por realizar en este sentido, pero espero haber dado respuesta en estos años a algunas de las cuestiones que Martha Schaffer puso sobre la mesa en su artículo sobre los códices de las *Cantigas de Santa María* en el año 1999³, un trabajo que me sirvió como estímulo para avanzar en el estudio de los manuscritos alfonsíes.

Estructura y desarrollo del cancionero alfonsí

El proceso intelectual de recopilación, reinterpretación y generación de nuevo material literario para la elaboración del cancionero regio tuvo diferentes fases directamente vinculadas a los registros materiales en los que fue proyectado. Como es sabido, en un primer momento fue concebido como una colección de 100 cantigas, para en una fase posterior ampliar su número y enriquecerse por la adición del programa icónico adquiriendo consecuentemente una

² Algunas de las cuestiones aquí presentes forman parte de trabajos anteriores ya publicados, fundamentalmente el capítulo asociado a la reciente edición del *Códice Rico*. Los datos relativos al estudio material de los manuscritos son producto del trabajo directo realizado con los mismos, información incorporada a los análisis codicológicos presentados en mi tesis doctoral. Véase Laura FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, “‘Este livro, com’ achei, fez á onr’ e á loor da virgen santa maria’. El proyecto de las *Cantigas de Santa María* en el marco del escritorio regio. Estado de la cuestión y nuevas reflexiones”, pp. 43-78, y “*Quasi liber et pictura*. Estudio codicológico del Ms. T-I-1, RBME”, pp. 109-143, (Coautoría con Elisa RUIZ), en Laura FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ y Juan Carlos RUIZ SOUZA (coord.), *Las Cantigas de Santa María, el Códice Rico, Ms. T-I-1, RBME*, Madrid, Testimonio Editorial-Patrimonio Nacional, 2011 (en adelante CSM 2011); *Los manuscritos científicos del scriptorium de Alfonso X el Sabio: estudio codicológico y artístico*, Tesis doctoral inédita, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2010a; el trabajo específico sobre los manuscritos científicos será publicado con el título *Arte y Ciencia en el scriptorium de Alfonso X el Sabio*, Puerto de Santa María, Cátedra Alfonso X, 2013 [en prensa]. Quisiera agradecer desde estas líneas a los responsables de las instituciones que custodian los manuscritos de las *Cantigas* quienes me permitieron trabajar con los originales (D^a. Paola Pirolo, BNCF, D. Julián Martín Abad, BNE, y D. Jose Luis del Valle Merino, RBME) ya que sin su ayuda y colaboración no hubiera podido llevar a cabo dichos trabajos.

³ Martha E. SCHAFER, “Los códices de las *Cantigas de Santa María*: su problemática”, en Jesús MONTROYA MARTÍNEZ y Ana DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ (coords.), *El Scriptorium Alfonsí: de los Libros de Astrología a las “Cantigas de Santa María”*, Madrid, Editorial Complutense, 1999, pp. 127-148.



Los manuscritos de las *Cantigas de Santa María*: definición...

mayor complejidad material, finalizando con un proyecto mucho más amplio basado en una colección de más de 400 cantigas a las que se incorporaron otras piezas. Más de 400 composiciones poéticas concebidas para ser cantadas, por lo que de forma paralela a la creación literaria se fueron perfilando las melodías que debían acompañar a los milagros narrados.

Su estructura fundamental se basó en la combinación de diferentes tipos de poemas, las llamadas cantigas narrativas y las cantigas de loor o de alabanza⁴. Esta estructura conceptual tomó forma en la disposición de las cantigas en los manuscritos, tanto en su distribución numérica a lo largo del cancionero, como en el lenguaje compositivo de sus imágenes en aquellos casos en los que el repertorio se vio enriquecido con la incorporación de programa icónico⁵. Como es bien conocido, dicha estructura quedó articulada a través de una secuencia fija de bloques de 10 poemas: cada 9 cantigas narrativas se incorporaba una de loor, de tal manera que todas las cantigas decenales se dedicaban a la alabanza de la Virgen.

Como he querido destacar, el cancionero mariano evolucionó y asimiló distintas funciones, y cada una de estas fases se materializó en diferentes soportes escritos y en manuscritos distintos. Lamentablemente hemos perdido gran parte del material de dicho proceso, como los borradores o los *rotuli* en los que posiblemente fuesen copiadas, revisadas y perfeccionadas las cantigas, y únicamente nos han quedado 4 manuscritos testigos de su definición material última⁶.

El *Códice de Toledo*⁷

El primer manuscrito que debemos mencionar es el *Códice de Toledo*. Este libro es el registro material que nos ha hecho llegar la primera compilación

⁴ 420 poemas en total, 357 con la estructura de milagros narrativos, y 63 dedicados a los loores de la Virgen.

⁵ En el caso del *Códice Rico* y el *Códice de Florencia* la composición pictórica experimenta variantes en función del contenido de la cantiga, si hace referencia a una cantiga narrativa o una de loor. Estas variantes compositivas han sido estudiadas por María Victoria Chico Pícaza en diversas publicaciones. Véase María Victoria CHICO PÍCAZA, *Composición pictórica en el Códice Rico de las Cantigas de Santa María*, Madrid, UCM, 1987; “La visión de “sones” y “trobas”. Composición pictórica y estilo en la miniatura del *Códice Rico*”, en *CSM* 2011, pp. 411-443.

⁶ Para poder avanzar en las diferentes relaciones entre los manuscritos de las *Cantigas* sería necesario publicar un estudio codicológico actualizado y exhaustivo de los cuatro manuscritos. Por el momento espero que este artículo pueda contribuir a una mayor comprensión de los parámetros relativos a la realización material del cancionero alfonsí.

⁷ To, Ms. 10.069, Biblioteca Nacional de España (BNE).

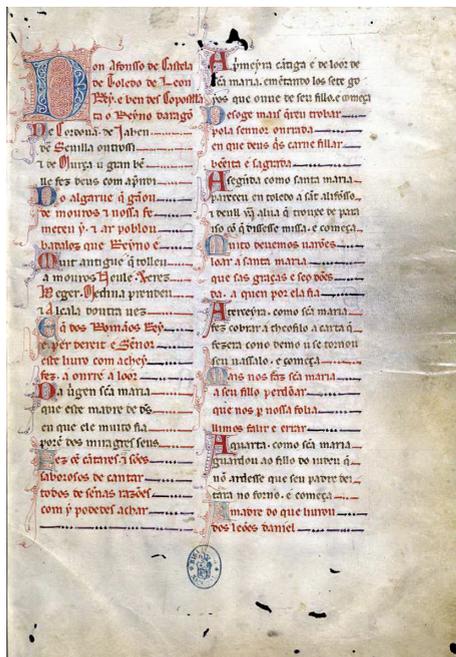


Figura 1. Códice de Toledo, To, Ms.10.069, BNE, f. 1r.

de 100 poemas del cancionero alfonsí. Están precedidos por la intitulación (f. 1r/a; fig. 1), donde figura la comitencia directa de don Alfonso así como la intención del libro, la de loar a la Virgen, y su contenido, los “cien cantares e sones” que definirían su estructura; le sigue el índice (ff. 1r/b-9r), y a continuación el prólogo (ff. 9v-10r/a), seguido de las 100 composiciones (ff. 10r/a-133v/a), cerrándose el contenido con una interesante oración personal del monarca, la *piticon*, (ff. 133v/a-136r), planteada a modo de colofón de la obra⁸. A continuación se añaden las 5 fiestas de Santa María (ff. 136r-144r), 5 cantigas dedicadas a Jesucristo (ff. 144r/b-148r/a), y 16 cantigas más de milagros y loor (ff. 148r/a-160v), que no figuran en el índice lo que dificulta su relación

con el resto del manuscrito. Este es el único de los ejemplares que ha conservado el índice completo y las dos piezas introductorias, intitulación y prólogo⁹, siguiendo esta disposición: intitulación-índice-prólogo¹⁰. En la estructura del

⁸ Walter METTMANN, “Algunas observaciones sobre la génesis de la colección de las Cantigas de Santa María y sobre el problema del autor”, en Israel J. KATZ y John E. KELLER (eds.), *Studies on the “Cantigas de Santa María”: Art, Music and Poetry: Proceedings of the International Symposium on the “Cantigas de Santa María” of Alfonso X, el Sabio (1221-1284) in Commemoration of its 700th Anniversary Year 1981 (New York, November 19-21)*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1987, pp. 355-366.

⁹ Mettmann se refirió a estas dos piezas como A, para la intitulación, y B, para el prólogo.

¹⁰ En los manuscritos realizados en el escritorio regio de los que hemos conservado elementos de análisis suficientes en este sentido, no existe una fórmula unitaria. Por ejemplo en el *Libro de las cruces* (1259) la intitulación todavía no tiene entidad como pieza independiente y aparece inserta en el prólogo del libro, seguido éste de la tabla de contenidos, lo mismo ocurre en el *Libro conplido* (ca. 1270), y en el *Lapidario* (ca. 1275). Sin embargo en el *Libro del saber de astrología* (1278) y el *Libro de las formas et las ymágenes* (1279), encontramos la intitulación como pieza destacada abriendo el manuscrito, seguida de un pequeño prólogo explicativo del contenido general y a continuación el índice. Sin embargo el *Libro de los juego* (1283), cuenta con un prólogo



Los manuscritos de las *Cantigas de Santa María*: definición...

manuscrito ya aparece la distinción entre cantigas narrativas y cantigas de loor desde un punto de vista de contenido, y dichas unidades de 10 cantigas aparecen diferenciadas en el índice a través de un sencillo recurso decorativo que marca la estructura narrativa utilizada (fig. 2). El bloque de 100 cantigas especificado en el índice tiene a su vez otro elemento estructural fundamentado en el contenido de las cantigas I, L y C, ya que utilizan como hilo conductor temática mariana específica: la primera los siete gozos de la Virgen, la 50 los siete dolores, y la número 100 es una letanía sobre ambos¹¹.

To ha sido uno de los códices alfonsíes más estudiados al pensarse que pudiera ser el manuscrito original de las *Cantigas*, y que incluso el propio rey hubiera realizado correcciones de su puño y letra en él, como mantenía poéticamente el Padre Burriel¹² cuando llevó a cabo su estudio en el siglo XVIII¹³. Posteriormente se ha contemplado como una copia tardía del ejemplar perdido en el que se recopilaban los 100 primeros poemas, pero en estos últimos años el interés por este códice ha retomado fuerza, tanto desde un punto de vista textual como musicológico, y estudios recientes plantean que sea una copia muy cercana al libro original, el códice más antiguo de

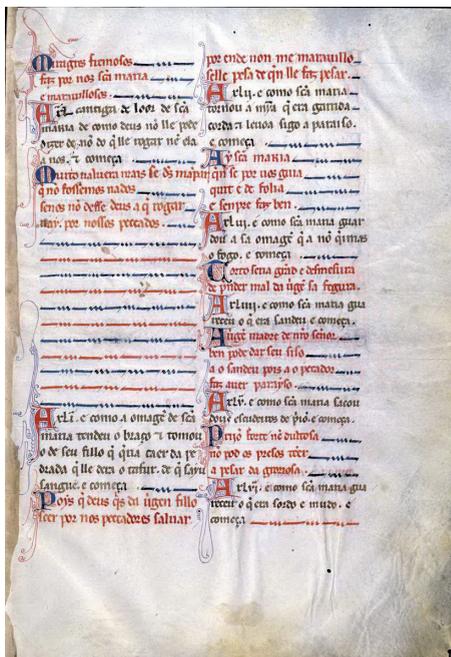


Figura 2. *Códice de Toledo*, To, Ms.10.069, BNE, f. 4r. Indicación de cantiga de loor en el índice del manuscrito.

introdutorio y a continuación la intitulación. Lo que si podemos establecer con los datos conservados es que la intitulación como pieza destacada e independiente no aparece en los manuscritos alfonsíes hasta el *Libro del saber de astrología*, 1278, por lo que su formulación en To aparentemente nos lleva a una cronología avanzada.

¹¹ Véase Stephen PARKINSON, "The First Reorganization of the *Cantigas de Santa María*", *Bulletin of the Cantigueiros de Santa María*, I, 2 (1988), pp. 91-97.

¹² Andrés Marcos BURRIEL, *Paleografía española*, Madrid, imprenta de Joachim Ibarra, 1758, 72.

¹³ Sobre las anotaciones presentes en To véase Martha E. SCHAFFER, "Marginal Notes in the Toledo Manuscript of Alfonso el Sabio's *Cantigas de Santa María*: Observations on Composition, Correction, Compilation, and Performance", *Bulletin of the Cantigueiros de Santa María*, VII (1995), pp. 65-84.



los conservados, estableciendo su cronología entre 1270-1280¹⁴. No obstante, a pesar de que los aspectos filológicos o musicológicos que se analizan puedan corresponderse con la cronología propuesta, el estudio material del libro presenta particulares codicológicas que hacen complicada su relación con el resto de los ejemplares del escritorio regio y despiertan algunas dudas sobre su cronología, tal y como expodré a continuación.

Por lo que respecta a su factura material, se trata de un ejemplar sencillo, carente de repertorio icónico, y únicamente enriquecido por sus iniciales con decoración de filigrana. Su encuadernación de piel de tono marrón rojizo sobre tabla está muy deteriorada, y ha perdido una de las manzuelas de cierre. En el lomo un tejuelo luce el título “D. Alonso el Sabio Poesías castellanas”. No tiene ningún elemento identificativo que pueda aportarnos información sobre su procedencia¹⁵, salvo el número 26 de su lomo que se corresponde con la información que nos proporciona el catálogo de Mecolaeta y Sarmiento de 1727, documento en el que, a falta de nueva documentación, aparece registrado por primera vez el manuscrito vinculado al antiguo fondo toledano de la capítular de Toledo¹⁶. En su interior cuenta con dos hojas de guarda de papel con filigrana, en la segunda una nueva anotación, *Cajon 103, num. 23*, se corresponde con los datos que proporciona el Padre Lorenzo Frías en el *Indice* de 1807¹⁷. Todo apunta a que el manuscrito fuera reencuadernado posteriormente, tal vez en relación a la reorganización del fondo encargada a Mecolaeta y Sarmiento, aunque aprovechando las tapas de una encuadernación antigua. Su pergamino es grueso, en ocasiones de tono amarillento, sin un tratamiento del lado del pelo tan cuidado como en otros ejemplares del taller regio, por lo que son muy visibles los poros en algunos de sus folios, mientras que otros presentan un acabado más pulido. Su estructura está formada por 18 cuadernos, y presenta dos fórmulas

¹⁴ Manuel Pedro FERREIRA, “The Stemma of the Marian Cantigas: Philological and Musical Evidence”, *Bulletin of Cantigueiros de Santa Maria*, 6, (1994), 58-98, 97: “We may then conclude that *TO* is a nearly contemporary copy of the first book of the *Cantigas de Santa Maria*, of c. 1270, expanded with three appendices. While representing the first stages of the Alfonsine collection both for the text and the music of the *Cantigas*, *TO* probably dates from the time of the first expansion of the collection, i. e. between 1270 and 1280 at the latest; it should therefore be considered its oldest surviving source”, p. 97.

¹⁵ Sobre la llegada de este libro al fondo toledano Ramón González Ruiz ha planteado que lo hiciera a través del fondo de Gonzalo Pérez Gudiel. Ramón GONZÁLEZ RUIZ, *Hombres y Libros de Toledo*, Madrid, Fundación Ramón Areces, 1997, pp. 571-578.

¹⁶ Sobre la fortuna del manuscrito véase FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, *op. cit.*, 2008-2009, pp. 328-332.

¹⁷ Lorenzo FRÍAS, *Biblioteca manuscrita e impresa de la Santa Iglesia de Toledo*, 1807-1808. Ejemplar manuscrito, MSS/13449, BNM, fol. 9r: *Cien cantigas que hizo en alabanza de Santa Maria en language Portugues o gallego segun quiere el P. Sarmiento. (marca) fol. (cajon) 103 (numero) 23*.



Los manuscritos de las *Cantigas de Santa María*: definición...

distintas, cuaterniones (6) y quiniones (11), siendo más numerosa la segunda. Tan sólo el cuarto cuaderno difiere al tratarse de un único bifolio (ff. 26 y 30), al que están asociados tres folios independientes con pestaña, (27, 28 y 29). El hecho de que utilice mayoritariamente el quinión es un elemento digno de mención ya que en los manuscritos alfonsíes conservados se utiliza el cuaternión de forma sistemática, salvo en aquellas ocasiones en las que las necesidades textuales y la optimización del material aconsejen utilizar un cuaderno con menos folios o unidades independientes, y sólo contamos con la presencia de un quinión en el *Códice de los músicos*¹⁸. Por otra parte el uso del quinión parece afianzarse en la producción libraria castellana a finales del XIII y sobre todo en el siglo XIV, un elemento más a tener en cuenta para determinar una cronología tardía.

El manuscrito fue refilado posteriormente, posiblemente fruto de una reencuadernación, como delatan las prolongaciones de algunas iniciales cortadas, o algunas notas marginales interrumpidas, como la que encontramos en el folio 17r, así como las hojas de cortesía en papel añadidas al inicio del manuscrito. El hecho de que no contemos con ningún signo de ordenación de cuadernos, reclamos o firmas, es otro elemento que corrobora el recorte de sus folios. No obstante el hecho de que sean visibles sin problemas las perforaciones indica que el tamaño original no debió diferir demasiado del que conserva en la actualidad (32 x 22 cm). A dicha reencuadernación probablemente le correspondan las dos anomalías más destacadas de su estructura: el primer folio del último cuaderno, equivalente al 154b del esquema, fue cortado perdiéndose la otra parte del bifolio que se encontraría en blanco, el que hubiera sido folio 163, y el folio cortado se incorporó al primer cuaderno a modo de folio inserto con pestaña ocupando el folio número 6, y por lo tanto interrumpiendo el índice¹⁹; el folio 162, sin texto, al igual que el anterior y el posterior ya desaparecido, se pegó a la contratapa de la encuadernación, quedando a modo de guarda. En estos dos folios finales encontramos algunos diseños realizados con tinta de color pardo, en el 161 se aprecia un bosquejo de una crucifixión, a medio hacer y tachada, y en el siguiente vemos anotadas unas palabras (*benedictus domino?*) junto a otros diseños. Uno de ellos, el más terminado, presenta una curiosa

¹⁸ El único manuscrito vinculado al escritorio regio que presenta una estructura de quiniones es la *Primera Partida*, Ms. Add. 20787, British Library. Un manuscrito por otra parte igualmente problemático en lo que se refiere a su cronología, por lo que considero prudente citarlo de forma independiente al resto del corpus alfonsí hasta no contar con nuevos elementos de análisis.

¹⁹ Este detalle ya fue detectado por el Marqués de Valmar en su edición de las *Cantigas*. Leopoldo de CUETO, Marqués de Valmar (ed.), *Cantigas de Santa María de Don Alfonso X el Sabio*, Madrid, Real Academia, Española, 1889, (en adelante *Cantigas* 1889).



figura con triple corona, con rasgos orientales, sentada, que parece sostener algo entre las manos, probablemente un libro.

Por otra parte la impaginación de este manuscrito, a pesar de ser más sencillo en cuanto a contenido y formato, resulta más burda que la de T/F, y E. El texto está copiado de forma ininterrumpida mayoritariamente a dos columnas²⁰, y el pautado ha sido trazado con lápiz de plomo estableciendo un modelo sencillo de plantilla, líneas maestras mayores que marcan la caja de justificación, 27 líneas rectrices continuas (en ocasiones encontramos hasta 29), e intercolumnio de 0,7 cm, al igual que la unidad de pautado. En este caso no se ha tenido en cuenta la igualación de los renglones de escritura existiendo diferencias notables de extensión entre unos y otros, y para rellenar el espacio de la caja de justificación se ha recurrido a un patrón decorativo muy elemental alejado de la sofisticación que vemos en T²¹, F, y E. Sin embargo es el mismo sistema decorativo que encontramos al principio y al final de E como veremos posteriormente. Por otro lado en T, F y E, aparecen de forma sistemática caracteres a modo de letras expansivas²² aplicados con un sentido estético pero sobre todo funcional, ya que son utilizados para cubrir la caja de escritura de tal manera que los renglones tengan la misma longitud. Sin embargo en To este tipo de caracteres no están presentes, salvo tímidamente en la intitulación, donde son utilizados en algunas mayúsculas de los territorios del reino de Castilla, y de forma muy anecdótica a lo largo del manuscrito, concretamente en la letra m, como podemos ver en el inicio del estribillo que abre el folio 88r. Esa misma excepcionalidad la encontramos en algunas partes del *Códice de los músicos*. Esta circunstancia que relaciona ambos ejemplares no es extraña ya que como hemos dicho en ambos manuscritos, To y los primeros cuadernos de E, no se presta atención a la regularidad de los renglones, por lo que no es necesario utilizar el recurso de las letras expansivas como regulador de la longitud de los renglones. No obstante es un elemento de análisis que merece ser mencionado ya que podría apuntar a una relación directa a través del equipo de trabajo que llevó a cabo dicho material, o acerca del modelo utilizado para su copia.

²⁰ 15 cantigas están escritas en una única columna en To. Es interesante destacar que la primera de ellas, la XIX, aparece con esta misma impaginación en los tres manuscritos en la que se ha conservado, To, T (cantiga XV) y E (cantiga V), lo que ha llevado a plantear su copia a partir de un mismo modelo. Sobre las variantes presentes en los diferentes manuscritos véase FERREIRA, *op. cit.*, 1994.

²¹ Para los recursos de igualación de renglones véase el trabajo de Elisa Ruiz de 2011 citado y el artículo del presente volumen.

²² Este tipo de escritura ha sido puesto en evidencia para el *Códice Rico* en el artículo que realiza Elisa Ruiz para la edición facsimilar de T.



Los manuscritos de las *Cantigas de Santa María*: definición...

Por lo que se refiere a la escritura de To, es de módulo algo mayor que en los otros manuscritos alfonsíes, la unidad de pautado es de 7 mm en lugar de 5 mm como es habitual en los otros ejemplares, y la caja de justificación incorpora menos líneas rectoras, tan sólo 27-29, frente a las 44/45 del *Lapidario*, el *Libro de las formas et las ymagenes*, y del *Codice Rico*, o las 50 de la IV parte de la *General Estoria*. Se trazan pocos caracteres por línea, quedando muy expandidos, y no se aprecia de forma tan evidente la compresión lateral característica de la escritura gótica libraria alfonsí, que provoca una letra más comprimida, fragmentada, estilizada²³. Sin embargo, a pesar de estas particularidades presentes en To, el tipo de escritura utilizada se encuadra dentro de la característica de este momento, por lo que hasta no hacer un estudio paleográfico exhaustivo de los 4 manuscritos y su relación con ejemplares datados de la segunda mitad del siglo XIII no podemos avanzar en una mayor definición cronológica de To en este sentido. Su tamaño es sensiblemente inferior a los otros tres manuscritos conservados, pero esta circunstancia tal vez tuviera que ver con el hecho de que su modelo, esa primera compilación de 100 cantares, respondiese fundamentalmente a un ejercicio de carácter poético y devocional, la materialización de un libro de cantares a la Virgen de uso personal del monarca, en el que expresa su fe de manera íntima y cercana, no un libro de aparato o con una funcionalidad más allá del estricto marco de la corte, como veremos en los otros ejemplares.

Por último quisiera hacer una breve referencia a las iniciales del código toledano, de tipología de cuerpo sencillo con decoración de filigrana, alternando rojo y azul, característica no sólo de los manuscritos alfonsíes sino de la producción libraria gótica en general, y en ocasiones puntuales enriquecidas con tinta verde. Llama en ese sentido especialmente la atención la R del folio 121v que da paso a la primera cantiga de loor, “Rosa das rosas”, que aparece con una decoración destacada en relación a las demás iniciales, signo distintivo que ya no volvería a producirse a lo largo del manuscrito. Aunque mantienen algunos de los elementos característicos de los códices alfonsíes, prolongaciones que terminan en tallos helicoidales, pequeñas cruces, dientes de sierra, plumado... éstos han sido trazados de forma más carnosa, sin la exquisitez del trazo característico del taller regio, salvo en los dos últimos cuadernos, incluyendo el último folio del cuaderno anterior, folio 144v, en los que el rubricador se muestra más cercano

²³ Para cuestiones específicas sobre la evolución escrituraria en este periodo véase: Elisa RUIZ GARCÍA, “Hacia una codicología de los manuscritos literarios en la lengua vernácula de la Corona de Castilla” en *Códices Literarios Espanoles (Edad Media)-VIII Centenario del Codice del Cantar del Cid (28 de noviembre al 1 de diciembre de 2007)*, 2009, 365-428; “Escribir para el rey. Estudio paleográfico del ms. T-I-1. de la Real Biblioteca de El Escorial”, en *CSM* 2011, 44-84.



a la sensibilidad gráfica presente en otros manuscritos alfonsíes. De hecho se puede determinar grosso modo la intervención de dos copistas diferenciados a los que se podrían sumar manos esporádicas²⁴, el primero estaría presente en la mayor parte del manuscrito, hasta el folio 144r, y a partir de ahí encontraríamos otra mano. El cambio de escritura coincide con el cambio de modelo de inicial lo que indica o bien el trabajo de equipos copista-rubricador fijos, o bien que el copista también fuera el responsable de la decoración de las iniciales.

Como podemos apreciar tenemos algunos elementos comunes a otros códices datados o datables del escritorio regio, aunque son más notables las diferencias, por lo que la problemática sobre este manuscrito aún continúa abierta, y hasta no contar con un sólido repertorio de manuscritos castellanos del siglo XIII resulta complicada una afirmación tajante. Esperemos que los trabajos en curso puedan aportar una mayor luz para determinar con firmeza su realización en el marco del escritorio regio o por el contrario una cronología tardía²⁵.

Independientemente de si aceptamos una cronología tardía, o si consideramos el manuscrito realizado en la década de 1270, el *Códice de Toledo* es el registro material que nos ha transmitido la primera fase compositiva del cancionero, esos cien primeros poemas, aunque no el primer libro realizado²⁶. La cronología de ese primer compendio no podemos establecerla con precisión, aunque se puede enmarcar en la horquilla cronológica establecida entre 1264 y 1276. La primera fecha vendría marcada por la adhesión definitiva al reino de algunas de las ciudades que vienen citadas en la intitulación, como Jerez o Medina²⁷, y la segunda fecha estaría marcada por el episodio que narra la

²⁴ Una posible distribución de copistas en To puede seguirse en FERREIRA, *op. cit.*, 1994.

²⁵ Cuando escribí el artículo sobre la fortuna de los manuscritos de las *Cantigas*, (2008-2009), así como las conclusiones del catálogo de códices alfonsíes de mi tesis doctoral, afirmaba, aunque con dudas, la cronología tardía de este manuscrito, finales del s. XIII-principios del XIV, siguiendo los pasos de otros estudios como el de Higinio Anglés. A día de hoy mis dudas son aún mayores y las anomalías de este manuscrito me siguen llamando la atención, no obstante continúo sin poder afirmar una cronología tardía para su ejecución más allá de formular las diferencias que lo separan de otros manuscritos del escritorio regio así como puntos en común que lo relacionan con la producción libraria alfonsí.

²⁶ Independientemente de la cronología aplicada los estudios del profesor Ferreira determinaron que este manuscrito necesariamente era una copia de un modelo anterior. Véase FERRERIA, *op. cit.*, 1994.

²⁷ Jesús MONTOYA MARTÍNEZ, "Algunas precisiones acerca de las Cantigas", en Israel J. KATZ y John E. KELLER (eds.), *Studies on the "Cantigas de Santa María": Art, Music and Poetry: Proceedings of the International Symposium on the "Cantigas de Santa María" of Alfonso X, el Sabio (1221-1284) in Commemoration of its 700th Anniversary Year 1981 (New York, November 19-21)*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1987, pp. 367-386; *Composición, estructura y contenido del cancionero marial de Alfonso X*, Murcia, Real Academia "Alfonso X el Sabio", 1999, pp. 26-27.



Los manuscritos de las *Cantigas de Santa María*: definición...

cantiga 209 en la que el rey enfermo en Vitoria en 1276, solicita que le lleven el “Libro dela” para sanar:

“Como el Rey Don Affonso de Castela adoeçe en Bitoria e ouv’hua door tan grande que coidaron que morresse ende, e poseron-lle de suso o livro das Cantigas de Santa Maria, e foi guarido”²⁸.

No puede haber duda sobre la identidad del libro con la del cancionero mariano ya que tanto en el texto del poema como en los *títuli* que acompañan las imágenes que lo ilustran, el manuscrito viene identificado como el libro de las *Cantigas de Santa María*, otorgándole ya en ese momento el título que lo ha acompañado hasta nuestros días. A estas dos referencias cronológicas que nos marcan las fechas *post* y *ante quem*, deberíamos incorporar el hecho de la difusión del cancionero alfonsí ya en 1269 dado el conocimiento que de este tema demuestra el trovador Cerverí de Girona, quien visitó la corte castellana en ese año²⁹. El propio Cerverí realiza una composición poética, *Canço de Madona Santa María*, en la que se refiere explícitamente a la labor del rey como trovador de la Virgen:

“Reys castelas, tota res mor e fina, mas non o fay la domn’on vos chantatz”³⁰.

Para algunos estudiosos este dato es suficiente para marcar que dicha difusión y reconocimiento de la faceta trovadoresca del rey es indicativa de que para entonces ya tenía que haberse realizado la primera compilación de cien poemas³¹. No obstante, este dato no nos sirve como argumento para la datación

²⁸ Transcripción de Mettmann utilizada en la edición facsímil de F. *El Códice de Florencia, de las Cantigas de Santa María*, Madrid, Edilán, 1991, p. 112.

²⁹ MONTROYA, *op. cit.*, 1999, pp. 26-29; Elvira FIDALGO, “Joculatores qui cantant gesta principum et vita sanctorum: as Cantigas de Santa María, entre a lírica e a épica”, en *Homenaxe ó profesor Camilo Flores*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1999, pp. 318-334. Al reconocimiento de Cerverí de Girona debemos añadir los elogios que unos años más tarde entonaría otro trovador, Guiraut Riquier, hacia la faceta poética del monarca. La profesora Fidalgo se refiere en estos términos a esta circunstancia: “Da satisfacción que debía sentir o monarca por ser reconocido como trobador da Virxen dan fe as cantigas marianas que dous trobadores provenzais, Cerveri de Girona e Guiraut Riquier, que visitaron a corte alfonsí no terceiro cuarto do s. XIII compuxeron a imitación –e seguramente por afago– do rei castelán”, p. 320, nota 4.

³⁰ “Rey castellano, todo muere y acaba, pero no la señora que vos cantáis”. Martín de RIQUER, *Obras completas del trovador Cerverí de Girona*, Barcelona, 1947, n° XLVII.

³¹ Sobre esta problemática véase Valeria BERTOLUCCI PIZZORUSSO, “Alfonso X el Sabio, poeta profano e mariano”, en Ana DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ y Jesús MONTROYA (coord.), *El Scriptorium Alfonsí: de los libros de astrología a las Cantigas de Santa María*, (en adelante *Scriptorium Alfonsí* 1999) Madrid, Publicaciones de la UCM, 1999, p. 149-158.



del primer manuscrito ya realizado, tan sólo para determinar que en esa fecha el trabajo estaba avanzado y circulaban las cantigas dedicadas a la Virgen en el entorno de la corte y fuera de ella.

El *Códice Rico*³²

Esas 100 primeras cantigas de To fueron reorganizadas³³ en una fase posterior en la que se decidió ampliar el número de poemas y materializar el proyecto en un manuscrito de cuidada factura y ricamente iluminado, dándole un gran protagonismo al programa icónico. Fruto de esta segunda fase del proyecto surge el conocido como *Códice Rico*, en el que se amplía la selección a 200 cantigas, incorporándose la narración visual a los poemas y a la música. Pasado el índice en el que se recogen las 200 cantigas, el texto se inicia con el prólogo, y la imprescindible intitulación que precede a la primera cantiga; en este caso el índice está dissociado de las dos piezas introductorias, índice-prólogo-intitulación³⁴. A continuación se suceden las 200 cantigas aunque lamentablemente el texto ha quedado interrumpido en la cantiga 195, por lo que además de la pérdida de las cantigas finales, desconocemos si el manuscrito pudo contar con un posible colofón que nos pudiera haber proporcionado información sobre la elaboración del libro.

Tradicionalmente se ha planteado que el proyecto experimentara un viraje que estimulara el salto de 100 a 400 poemas de forma directa. Sin embargo los estudios de Stephen Parkinson³⁵ y Martha Schaffer³⁶ han sugerido que hubiera

³² T, Ms. T-I-1, Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial (RBME).

³³ Stephen PARKINSON, "The First Reorganization of the *Cantigas de Santa María*", *Bulletin of the Cantigueiros de Santa María*, I, 2 (1988), pp. 91-97.

³⁴ Sobre la problemática en torno a las dos piezas introductorias y el índice véase Stephen PARKINSON, "Front matter and text: prologues and tables of contents in the compilations of the *Cantigas de Santa María*", en David PAOLINI, *De ninguna cosa es alegre posesión sin compañía. Estudios celestinescos y medievales en honor del profesor Joseph Thomas Snow. Estudios medievales*, vol. ext., t. II (2010) pp. 252-265.

³⁵ Stephen PARKINSON, "Layout in the Códices ricos of the *Cantigas de Santa María*", *Hispanic Research Journal*, 1/3 (2000), pp. 243-274; "The Evolution of Cantiga 113: Composition, Recomposition, and Emendation in the *Cantigas de Santa María*", *La Corónica*, 35/2 (2007), pp. 227-272; Stephen PARKINSON y Deirdre JACKSON, "Collection, Composition, and Compilation in the *Cantigas de Santa María*", *Portuguese Studies*, 22 (2006), pp. 159-172.

³⁶ Martha E. SCHAFFER, "The 'Evolution' of the *Cantigas de Santa María*: The Relationships between MSS T, F, and E", en Stephen PARKINSON, (ed.), Cobras e son. *Papers on the Text, Music and Manuscripts of the 'Cantigas de Santa María'*, Oxford, Legenda, 2000, pp. 186-213.



Los manuscritos de las *Cantigas de Santa María*: definición...

un eslabón intermedio marcado por la duplicación del contenido de To, planteándose el nuevo manuscrito con 200 poemas.

Llama la atención el hecho de que en la intitulación de T observamos una particularidad, y es que a diferencia de la concreción que veíamos en To donde se especificaba la cifra de 100 cantares, “Fez cēn cātares. & sōes”³⁷, en T no existe dicha precisión, sino que se habla de “fezo cantares e sōes”³⁸. Este dato podría sugerirnos que cuando se está realizando T aún no se ha establecido el número definitivo de poemas, y de hecho en E se mantendrá esta misma fórmula, por lo que desde esa primera compilación todo apunta a que el cancionero mariano fue creciendo de forma abierta sin establecer un número preciso de composiciones poéticas.

Cada cantiga, narrativa y de loor, tiene su contrapartida visual de la narración, ya que todos los poemas se vieron enriquecidos por un folio iluminado, dividido en 6 viñetas, en los que se desarrolla el contenido del poema en imágenes. Pero la reorganización de los poemas de To se realizaría en función de un nuevo elemento que iba a determinar la disposición texto-imagen del nuevo manuscrito: la incorporación de las cantigas quinales dentro de la secuencia de las narrativas. Estos poemas situados en los múltiplos de 5 tenían una mayor extensión, resultando un texto de mayores dimensiones que el resto de las cantigas narrativas, y duplicando su registro visual al disponer de 2 folios iluminados para narrar en imágenes el milagro³⁹. El hecho de establecer este nuevo criterio de ordenación no parece aleatorio ni carente de significado, ya que como han señalado Martha Schaffer y Elvira Fidalgo, los números 5 y 10 estaban directamente relacionados con el culto mariano⁴⁰.

³⁷ Martha E. SCHAFFER (ed.), *Cantigas de Santa María. Códice de Toledo*, Compostela, Consello da Cultura Galega, 2010, p. 39. Llama la atención que en el manuscrito toledano el *et* tenga sobreescrito para corregirlo un *cōn* aunque en los dos manuscritos supuestamente posteriores, T y E, en los que se ha conservado el prólogo este particular no haya sido corregido ni tenido en cuenta.

³⁸ Elvira FIDALGO, *Edición crítica de las Cantigas de Santa María, Códice Rico Ms. T-I-1, RBME*, vol. I de CSM 2011, p. 37.

³⁹ Sobre la selección de temas específicos para estas cantigas y su correspondiente iluminación véase el artículo de María Victoria Chico en el presente volumen.

⁴⁰ “[...] pon de manifesto a simboloxía do número cinco cando se refire á Virxe, número mariano por excelencia: cinco son as letras que trazan o nome de María; cinco as decenas do rosario; cinco as súas festas; cinco os misterios gozosos; cinco dolorosos, e cinco gloriosos”. Elvira FIDALGO FRANCISCO, *As Cantigas de Santa María*, Vigo, Edicións Xerais de Galicia, 2002, p. 132. Previamente los trabajos de Martha Schaffer habían insistido en las “rosary-like series” como fundamentales en la organización del manuscrito. Martha E. SCHAFFER, “Epigraphs as a Clue to the Conceptualization and Organization of the *Cantigas de Santa María*”, *La Corónica*, 19/2 (1990-1991), pp. 57-88, p. 80.



La incorporación de la narrativa visual condicionaba completamente la impaginación del manuscrito al tener que distribuir a lo largo de sus folios el texto, la música y las imágenes, de forma equilibrada y con un esquema compositivo fijo que tiene dos pautas fundamentales: nunca mezclar el texto de más de una cantiga, y distribuir las imágenes como página tapiz, ocupando todo el folio, salvo en los 2 ejemplos concretos del prólogo y la intitulación. De esta manera, el texto de cada cantiga y su música correspondiente se distribuyen por todo el folio para que la altura de la caja de justificación siempre sea la misma, y que no se generen espacios en blanco, o éstos sean del menor tamaño posible. Para lograrlo se utilizan múltiples modelos de organización de texto y música: 2 columnas es el más habitual, pero también tenemos ejemplos de 1 y de 3. Stephen Parkinson ha estudiado las variantes que puede tener un poema para adaptarse al espacio disponible, ya que en muchos casos se prescinde del estribillo para ahorrar líneas de texto, o por el contrario se desdoblan frases para cubrir 2 líneas de texto⁴¹.

Esta circunstancia nos hace reflexionar en primer lugar sobre una cuestión: el material que están utilizando como modelo para llevar a cabo la copia. Podemos apreciar que el texto que están copiando se encuentra definido, no se improvisa sino que se adapta a un esquema de organización adecuado que permita cumplir siempre el mismo principio de distribución visual, y dicho esquema está predeterminado por la inclusión del folio iluminado. Como ya he dicho la caja de justificación del texto y música tiene las mismas medidas que las determinadas por la orla que enmarca las viñetas, contribuyendo por lo tanto al equilibrio visual del libro abierto. Si el pautado para la orla es siempre el mismo, por el contrario para el texto encontramos una amplia variedad de pautados en función de su longitud y del espacio disponible, lo que de nuevo reafirma el trabajo con borradores preexistentes definidos, aunque con la suficiente flexibilidad para poder adaptar el texto a la *mise en page* del manuscrito.

Estos borradores no se encontraban plenamente definidos, siendo susceptibles de ser modificados y generar variantes en copias posteriores, tal y como ha sido demostrado con los textos asociados al taller historiográfico alfonsí a través de los estudios de Diego Catalán⁴² e Inés Fernández-

⁴¹ Stephen PARKINSON, "Phonology and metrics: aspects of rhyme in the Cantigas de Santa Maria", en Alan DEYERMOND, (ed.), *Proceedings of the Tenth Colloquium. Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar*, 30 (2000), pp. 131-144; y "The Evolution of Cantiga 113: Composition, Recomposition, and Emendation in the *Cantigas de Santa Maria*", *La Corónica*, 35/2 (2007), pp. 227-272.

⁴² Diego CATALÁN, "El taller historiográfico alfonsí: métodos y problemas en el trabajo compilatorio", *Romania*, LXXXIV (1963), pp. 354-375; *La Estoria de España de Alfonso X. Creación y evolución*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal-Universidad Autónoma de Madrid, 1992; y



Los manuscritos de las *Cantigas de Santa María*: definición...

Ordóñez⁴³. En el caso de las *Cantigas* podemos aplicar el mismo planteamiento, pero en este proceso, es posible que los borradores del texto y los de la música estuvieran separados, tal y como han sugerido los estudios de los profesores Ferreira y Parkinson. Esos borradores en el caso de las *Cantigas* en lugar de ser ejemplares en formato libro, podrían tratarse de pliegos de pergamino independientes, los llamados *rotuli*, como ya propuso Filgueira⁴⁴. Este planteamiento viene refrendado en términos visuales, ya que si acudimos a la imagen de apertura⁴⁵ del *Códice Rico*, en el folio 5r, observamos que dos personajes que podríamos interpretar como los copistas que aparecen flanqueando al rey están trabajando en sendos pliegos. El de nuestra derecha está anotando el texto del poema siguiendo las indicaciones del monarca, de hecho podemos leer el segundo verso de la cantiga, “pola sennor onrada”, y en su mano derecha luce el cálamo alzado en gesto de escribir, así como el tintero en su mano izquierda; asimismo podemos apreciar junto a sus piernas el soporte a modo de carpeta de piel roja, el mismo objeto escriturario que aparece en todas las representaciones de los copistas de las imágenes de apertura de los códices alfonsíes⁴⁶. Sin embargo su compañero está trabajando sobre un pliego en el que ya ha sido escrito el texto, igualmente es visible el primer verso de la cantiga, “Des ogemais quer’ eu trobar”, al que acompaña un pentagrama trazado con líneas rojas sobre el que

De la silva textual al taller historiográfico alfonsí. Códices, crónicas, versiones y cuadernos de trabajo, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal-Universidad Autónoma de Madrid, 1997.

⁴³ Inés FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ, *Las “Estorias” de Alfonso el Sabio*, Madrid, Istmo, 1992; y “El taller historiográfico alfonsí”, en Jesús MONTOYA MARTÍNEZ y Ana DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ (coords.), *El Scriptorium Alfonsí: De los libros de Astrología a las “Cantigas de Santa María”*, Madrid, Editorial Complutense, 1999, pp. 105-126.

⁴⁴ “Se escribieron en rótulos sueltos. Estos pergaminos se archivarían y serían luego transcritos en los códices”. José FILGUEIRA VALVERDE, “El texto. Introducción histórico-crítica, transcripción, versión castellana y comentarios”, en *El “Códice rico” de las Cantigas de Alfonso X el Sabio. Ms T.I. 1 de la Biblioteca de El Escorial*, Madrid, Edilán, 1979, pp. 33-264, p. 47.

⁴⁵ Habitualmente se habla de estas miniaturas como “imágenes de presentación”, (Ana DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, “Imágenes de presentación de la miniatura alfonsí”, *Goya*, 131 (1976), pp. 287-291), lo que puede dar lugar a una percepción equivocada de su contenido, ya que no se trata de imágenes en las que se hace entrega del libro terminado. Tampoco son retratos de autor en sentido estricto, por lo que he optado por utilizar la expresión “imagen de apertura” con carácter genérico, para todas las imágenes en las que aparece el monarca al inicio de sus manuscritos. Véase FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, *op. cit.*, 2010a; y “Transmisión del saber-transmisión del poder. La imagen de Alfonso X en la *Estoria de España*, ms. Y-I-2, RBME. Análisis y nuevas reflexiones sobre su significado”, en M^a Victoria CHICO PICAZA y Laura FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ (eds.), *II Jornadas complutenses de Arte Medieval. La creación de la imagen en la Edad Media: de la herencia a la renovación. Anales de Historia del Arte*, vol. ext. (sept. 2010b), pp. 187-210.

⁴⁶ Estos elementos podemos distinguirlos en la las imágenes de apertura del *Códice de los músicos*, en las del *Libro de los juegos*, y en la IV parte de la *General Estoria*.



serían anotados los neumas que marcarían la melodía de la cantiga. Esta sutil diferencia entre ambos personajes parece concluir que el trabajo de notación musical se llevaría a cabo una vez escrito el poema, tal y como se puede apreciar en la imagen, un elemento de análisis que ha sido puesto de manifiesto por el profesor Ferreira desde un punto de vista musicológico⁴⁷. Sin embargo sólo ahora he percibido una pequeña diferencia entre ambas figuras que puede aportarnos un nuevo elemento para la descripción analítica de esta imagen: dicho personaje no porta ninguna herramienta escrituraria, ni se encuentra en actitud de trazar ningún signo sobre el soporte escritorio, aunque tradicionalmente lo hemos calificado de copista. Más bien parece señalar, o guiar su mirada sobre el pentagrama con los dedos de su mano derecha.

Igualmente es destacable la representación del rey a modo de autor del prólogo en el folio 4v⁴⁸; en la imagen el monarca porta un pliego en su mano en el que está escrito el inicio del prólogo que comienza a continuación, estableciéndose una relación directa entre la acción literaria ejecutada por el rey representado en la imagen, y el texto que se inicia inmediatamente después.

Retomando la compleja cuestión de la impaginación de T, la estructura ideal del manuscrito sería la de reservar el verso de un folio para el poema con su correspondiente música, y el recto del siguiente para la narración visual del mismo⁴⁹. De esta manera con el libro abierto se podría complementar y enriquecer la lectura textual con la visual pudiéndose percibir todos los elementos del cancionero de forma conjunta. No obstante debido a la variable extensión de los poemas esta estructura ideal se ve alterada prácticamente desde el inicio de la obra, ya que en la cantiga IIII, al ocupar el poema 2 folios, queda la imagen desplazada y descontextualizada de su narración. En los 13 primeros cuadernos, hasta el folio 107, está disociación entre el texto y la imagen que lo acompaña es constante, y tan sólo en 25 casos de 72 se produce la relación necesaria⁵⁰. A partir de ese momento la proporción aumenta siendo minoría los casos en los que se altera la relación texto-imagen. Al observar el esquema del manuscrito la sensación que produce es la de un perfeccionamiento del método de trabajo en el que se precisa el encaje de las cantigas en función de los parámetros de comprensión lectora de conjunto, pero también en clave de equilibrio estético. No obstante los trabajos de Stephen Parkinson han hecho notar que en la segunda

⁴⁷ Véase el artículo del profesor Ferreira en el presente volumen.

⁴⁸ La problemática de la representación del rey como autor a través del material escritorio utilizado la he planteado en FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, *op. cit.*, 2010a; *op. cit.*, 2010b; y *op. cit.*, 2011, pp. 55-60.

⁴⁹ Esta problemática ha sido en parte tratada por SCHAFFER, *op. cit.*, 2000, esp. Pp. 194-200.

⁵⁰ Cantigas I, II, III, IX, X, XIII, XXVIII, XXIX, XXX, XXXIII, XXXVIII, XLIII, XLVIII, XLVII, XLVIII, LI, LII, LIII, LXIII, LXVIII, LXVI, LXVII, LXVIII, LXVIII, LXX.



Los manuscritos de las *Cantigas de Santa María*: definición...

mitad del manuscrito los poemas pueden ser fácilmente adaptables a la estructura de un único folio por su extensión⁵¹.

Tal vez podríamos preguntarnos si esta reducción consciente en el texto de los poemas, que se produce de forma aún más acusada en el *Códice de Florencia* tal y como veremos más adelante, no esté ya condicionada por la impaginación establecida. En una fase ya evolucionada del proyecto el marco espacial se convierte por lo tanto en un condicionante para la adaptación y redacción de los nuevos poemas, y nos permite, a mi modo de ver, reflexionar sobre la posibilidad de que se pudiera avanzar de forma contemporánea en la redacción de los nuevos poemas y su traslación al manuscrito definitivo.

Caso aparte en esta relación texto-imagen son las cantigas quinales, dado que su contenido es mayor, aumentándose por lo tanto el número de folios dedicados al texto, que oscilan entre 2 a 6⁵², pero en las que se mantiene la fórmula fija de 2 folios dedicados a las imágenes. Por lo tanto, independientemente de la extensión del texto, el iluminador dispone de un espacio fijo en el que trabajar, y debe elaborar la narración en función de dicho espacio. En este tipo de cantiga los dos folios iluminados están diseñados como si fueran un díptico, y siempre ocupan la secuencia verso-recto, independientemente de la extensión que tengan los poemas anteriores o posteriores. Este hecho indica que la estructura general del manuscrito se ha realizado en función de este elemento que se convierte en la pieza esencial para la distribución de las cantigas⁵³.

Por lo que respecta a la dimensión material de este manuscrito⁵⁴, luce actualmente una encuadernación moderna que reproduce la que debió recibir a su llegada al monasterio, según la descripción que de ella nos proporciona Paz y Meliá, siguiendo un modelo típicamente escurialense⁵⁵. Su estructura está formada por cuaterniones, siguiendo las pautas de trabajo habituales en el escritorio regio. Son un total de 33 unidades, y tal y como podemos observar en el esquema de cuadernos, el inicio del manuscrito, la tabla, se encuentra

⁵¹ PARKINSON, *op. cit.*, 2002; y *op. cit.*, 2007.

⁵² Cantigas LV, LXV, CV, CXXXV, CLX, CLXV, CLXXXV, 2 folios; Cantigas V, XV, XCV, CLXXV, 3 folios; Cantigas XXXV, XLV, CLXXXV, 4 folios; Cantiga CXXXV, 5 folios; Cantiga XV, 6 folios.

⁵³ Sobre algunos aspectos de la problemática específica de las cantigas quinales véase PARKINSON, *op. cit.*, 2000; y Stephen PARKINSON y Deirdre JACKSON, "Collection, Composition, and Compilation in the *Cantigas de Santa María*", *Portuguese Studies*, 22 (2006), pp. 159-172.

⁵⁴ El estudio codicológico completo de este manuscrito corresponde al trabajo publicado por Laura FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ y Elisa RUIZ GARCÍA, "Quasi liber et pictura. Estudio codicológico del Ms. T-I-1, RBME" en CSM 2011, pp. 109-143.

⁵⁵ La descripción de Paz y Meliá formaba parte de la edición de las *Cantigas* que llevó a cabo la Real Academia de la Lengua. *Cantigas* 1889, pp. 39-41.



mutilada, y tan sólo hemos conservado un cuaderno de 4 folios, en el que se han recogido las entradas del índice desde la cantiga CXLI a la CC. Analizando los registros recogidos en cada uno de los folios del índice, 20 en cada caso (contando con 10 en recto y 10 en verso), podemos estimar que tendríamos al menos 7 folios, que han desaparecido al principio. También han sido sustraídos los folios 58b, correspondiente al texto y la imagen de la cantiga XL; el 201b, actualmente sustituido por un folio en blanco fruto de la restauración de 1976, que en origen habría albergado el segundo folio iluminado de la cantiga CXLV y el inicio del texto de la cantiga CXLVI; el bifolio completo correspondiente a los folios 205b-206b que albergarían el texto e imagen de la cantiga CL y el texto de la cantiga CLI; y necesariamente tiene que faltar un cuaderno al final del manuscrito que albergara parte del texto y las imágenes que faltan de la cantiga CXCV, así como el texto y las imágenes de las últimas 5 cantigas que sí figuran en el índice, probablemente un cuaderno completo.

Estos cuadernos han sido organizados siguiendo el sistema de uso de signatura, en este caso signatura alfabética, que por los datos que hemos conservado aparecería al principio y al final de cada cuaderno. No obstante resulta interesante remarcar que en el caso concreto del escritorio alfonsí contamos con el uso sistemático de reclamos, normalmente situados en la parte inferior derecha del verso del último folio del cuaderno, o bien centrados en el margen inferior. Este sistema lo tenemos en los siguientes manuscritos: *Libro conplido en los iudizios de las estrellas*, *Lapidario*, *Libro del saber de astrología*, *Libro de las formas et las ymágenes*, *General Estoria*, I y IV parte, *Estoria de España*, *El manuscrito tabular del Arsenal* y el *Libro de astromagia*. Ninguno de estos manuscritos traspasaría la franja de 1281 en su ejecución. Por el contrario, a partir de 1280-1281 en la producción del escritorio regio se percibe un cambio, ya que se sustituye el uso del reclamo por el de la signatura, alfabética en el caso de los manuscritos de las *Cantigas*, y con numerales romanos en el *Libro de los juegos*⁵⁶; en ambos casos la signatura aparecería en el primer y último folio del cuaderno, aunque actualmente sólo se conserven parcialmente debido al guillotinado del ejemplar. No es extraño que en manuscritos con la complejidad icónica que tienen estos ejemplares se sustituya el reclamo por la signatura, mucho más efectiva en este sentido. Muchos de sus folios son exclusivamente de representación figurativa, desprovistos de texto, por lo que resulta lógico buscar otra referencia de ordenación más allá de la que nos proporciona la secuencia textual. Además en estos manuscritos debemos suponer que intervinieron un

⁵⁶ Laura FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, “El *Libro del axedrez, dados e tablas*, Ms. T-I-6, Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial. Estudio codicológico” en VV.AA, *El Libro del axedrez, dados e tablas de Alfonso X el Sabio*, Valencia, Scriptorium, 2010c, pp. 69-116.



Los manuscritos de las *Cantigas de Santa María*: definición...

número mayor de agentes en su definición final, por lo que este sistema proporcionaba un mayor control de los cuadernos, y por lo tanto del resultado.

Actualmente cuenta con 361 folios (48'5 x 32'6 cm), aunque como en el resto de los manuscritos alfonsíes ha sufrido el guillotinado de sus folios lo que necesariamente afectó a su tamaño original. El refilamiento ha eliminado la información que pudiera encontrarse en el margen exterior de los mismos, por lo que no hemos conservado posibles perforaciones en esa posición, quedando únicamente alguna muestra de perforaciones en el margen inferior. No obstante hemos conservado 3 perforaciones en el ángulo de la caja de pautado que sirven para definir el espacio destinado a la orla de los folios iluminados (33,4 x 23,4; listón de la orla 0,9 cm). Estas perforaciones son visibles incluso en los folios destinados únicamente a texto, lo que indica que su realización se llevaba a cabo de forma conjunta, bien por cuadernos o por bifolios plegados. Igualmente resultan visibles perforaciones coincidentes con la intersección de las viñetas, que siempre tienen la misma medida (10 x 10 cm), lo que invita a pensar en algún tipo de plantilla que se utilizara para llevar a cabo las marcas (estas mismas medidas las encontramos en F). En el caso del *Códice Rico* las perforaciones que definen el pautado del folio iluminado, han sido utilizadas también para definir la caja general del texto, sin disponer de perforaciones individualizadas para los diferentes diseños de pautado utilizados para encajar el texto y la música. Este hecho parece sugerir que el primer elemento a definir en la estructura fueron los folios iluminados.

Por lo que respecta a las iniciales y elementos decorativos podemos establecer 2 modelos plenamente diferenciados, las citadas iniciales con decoración de filigrana⁵⁷, y las iniciales de tipo vegetal, utilizadas como iniciales principales, cuyo cuerpo y decoración está compuesto por elementos vegetales como tallos carnosos y hojas de diferentes tipos, que en ocasiones presentan la tipología de inicial habitada.

La fase final: el *Códice de Florencia*⁵⁸ y el *Códice de los músicos*⁵⁹

En un momento dado, probablemente directamente vinculado con los resultados que se estaban obteniendo con la elaboración del *Códice Rico*, se

⁵⁷ Podemos distinguir al menos 2 manos diferenciadas y una tercera mano que actúa de forma puntual en el f. 4r. La primera actúa en los 3 primeros cuadernos (ff. 4v-20v) y la segunda, predominante, está presente en el resto del manuscrito.

⁵⁸ F, Ms. B.R. 20, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (BNCF).

⁵⁹ E, Ms. b-I-2, RBME.



decidió aumentar el proyecto duplicándolo de nuevo, e incorporando 200 cantigas, sumando un total de 400, que se verían ampliadas con otras composiciones. Dicha ampliación y 3ª fase del proyecto se vería reflejada en un doble registro material: la continuación del *Códice Rico* en un segundo volumen que perpetuara la misma estructura, el llamado *Códice de Florencia*; y por otro lado un manuscrito diferente que incorporase el conjunto de los poemas, el conocido como *Códice de los músicos*. Este doble registro material no debe ser entendido única y exclusivamente como un proceso evolutivo del cancionero alfonsí, sino desde un punto de vista funcional ya que como veremos ambos manuscritos se realizaron para atender diferentes necesidades.

El *Códice de Florencia* recogería dos centenares de nuevas cantigas, perpetuando la estructura del *Códice Rico*, convirtiéndose de esta manera en dos volúmenes de un mismo proyecto, el bautizado por Gonzalo Menéndez Pidal⁶⁰ como *Códice de las Historias*, aunque en un principio todo apunta a que el *Códice Rico* hubiese nacido como una unidad independiente. La muerte del rey impidió que este segundo volumen fuera terminado, por lo que muchos de sus poemas, su notación musical o algunas de sus imágenes no fueron finalizados. Esta circunstancia le ha otorgado un especial valor desde un punto de vista técnico ya que ha servido como modelo descriptivo de la técnica pictórica aplicada en el manuscrito, y por extensión a otros manuscritos elaborados en el escritorio regio⁶¹. A pesar de su estado fragmentario y la pérdida de múltiples folios que dificultan su estudio, es perceptible que en el *Códice de Florencia* se perpetúa la misma estructura fundamentada en la secuencia de cantigas narrativas y de loor con el protagonismo de las cantigas quinales⁶². Pero en este códice se aprecia

⁶⁰ Gonzalo MENÉNDEZ PIDAL, “Los manuscritos de las Cantigas. Cómo se elaboró la miniatura alfonsí”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CL (1962), pp. 25-51.

⁶¹ Sobre el *Códice de Florencia* resulta imprescindible remitir los artículos de Antonio García Solalinde y Nella Aita, así como a los trabajos de Gonzalo Menéndez Pidal, especialmente el del año 1962, en el que por primera vez se aborda el proceso pictórico del manuscrito. Antonio GARCÍA SOLALINDE, “El Códice florentino de las Cantigas y su relación con los demás manuscritos”, *Revista de Filología española*, V (1918), pp. 143-179; Nella AITA, “O códice florentino de cantigas de Affonso, o Sábio”, *Revista de Língua Portuguesa*, 13 (sept. 1921), pp. 187-200; 14 (nov. 1921), pp. 105-128 y 18 (nov. 1921), pp. 153-160; y *O Codice Florentino das Cantigas do Rey Affonso, o Sabio*, Rio de Janeiro, Litho-Typ. Fluminense, 1922; MENÉNDEZ PIDAL, *op. cit.*, 1962. Sobre cuestiones artísticas específicas de F véase: M^a Victoria CHICO PICAZA, “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*, Madrid, Edilán, 1991, pp. 125-143; Amparo GARCÍA CUADRADO, *Las Cantigas: el códice de Florencia*, Murcia, Universidad de Murcia, 1993.

⁶² Sobre la reconstrucción de F han trabajado fundamentalmente Nella Aita, en los trabajos ya citados, Santiago Sebastián Luque en el estudio del texto que acompaña la edición facsimilar de 1993, Stephen Parkinson y más recientemente Deirdre Jackson. Stephen PARKINSON, “Lay-out in the



Los manuscritos de las *Cantigas de Santa María*: definición...

una mayor síntesis y contracción de los poemas que se adecúan en un altísimo porcentaje a la impaginación idónea para la obra, la combinación de texto, música e imagen. En este manuscrito no sólo se adopta de forma ya evolucionada el diseño compositivo de la *mise en page* que condiciona la escritura de los poemas, sino que también se aprecia una depuración del lenguaje formal de las escenas, plenamente consolidado⁶³.

En lo que se refiere a la factura material de F, el hecho de que no fuera terminado, probablemente no fuese encuadernado hasta mucho tiempo después, le confieren un aspecto mucho menos destacado que su pareja. No obstante, si la muerte del monarca no hubiese interrumpido su elaboración, habríamos contado con otro manuscrito de factura impecable. Por otra parte el códice experimentó múltiples movimientos que lo hicieron cambiar de mano en mano⁶⁴, y su aspecto actual probablemente sea mucho más mermado que el que tuvo en origen. De hecho si atendemos a las palabras de Nicolás Antonio⁶⁵ al referirse a este manuscrito cuando se hallaba en poder de Juan Lucas Cortés

Códices Ricos of the *Cantigas de Santa Maria*”, *Hispanic Research Journal*, 1 (2000), 243-274. Deirdre JACKSON, “A Proposed Reconstruction of the Disordered Quires of Florence, Biblioteca Nazionale Centrale Banco Rari 20”, conferencia en *The City and the Book*, International Congress, Florence 4-6 September 2002, accessible on-line.

⁶³ Este elemento ya fue planteado por Nella Aita en sus primeros trabajos del *Códice de Florencia*.

⁶⁴ Desde el alcázar de Sevilla pasó al de Segovia, y la reina Isabel I se lo regaló a su fiel mayordomo Andrés Cabrera. Años más tarde pasó a la biblioteca de Alfonso de Silíceo y de ahí a la de Juan Lucas Cortés. A su muerte sería vendido en almoneda y viajaría a Florencia donde pasó a formar parte del fondo mediceo de la Biblioteca Palatina en el Palazzo Pitti, de donde pasaría a formar parte definitivamente de la Biblioteca Nazionale Centrale en 1861. Para la fortuna del manuscrito véase Laura FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, “Historia Florentina del Códice de las Cantigas de Santa María, Ms. B.R. 20. De la Biblioteca Palatina a la Nazionale Centrale”, *Reales Sitios*, 164, (2005), 18-29; *op. cit.*, 2008-2009.

⁶⁵ Nicolás ANTONIO, *Biblioteca Hispana Antigua*, Tomo II, Madrid, Fundación Universitaria, 1998. “195.- De los loores y milagros de nuestra Señora escrito también en verso. Esta obra es mencionada por Gonzalo Argote de Molina en su *Historiae* (Nobleza de la Andalucía en el Índice de los libros que manejó), en la que trata de las familias que se establecieron en Andalucía mediante sus conquistas militares contra los moros, y que titula *Cantares*. Según nos comunicó por carta el señor Juan Lucas Cortés el día XIX de septiembre de MDCLXXIV desde Madrid el códice mismo que perteneció al rey, escrito en pergamino y pulcramente ilustrado y con preciosa caligrafía estuvo hace pocos años en poder de don Alfonso de Silíceo, gran bibliógrafo de todo género de ciencias, y actualmente se encuentra en su poder. En él se narran más de doscientos milagros, la mayor parte acaecidos en su época e igualmente se reseñan por el rey otros sucesos extraordinarios. En una página se escriben los versos que contienen lo antes indicado y en la siguiente se diseñan en miniatura los hechos con las figuras correspondientes.

196.- El mismo Juan Lucas Cortés sospecha que al códice le faltan algunas narraciones, o acaso la mayor parte del original. Ciertamente falta el milagro llamado de nuestra señora del Castillo de Chíncoja que es citado por Argote en su *Nobleza*”.



contaba con más de 200 poemas, de los que han llegado a nosotros tan sólo 113, algunos fragmentados. A su llegada a Florencia fue reencuadernado como luce en la actualidad, tabla forrada de *marrocchino* en tono marrón oscuro de factura italiana característica de la Biblioteca Palatina durante el siglo XVIII, con decoración de hierros dorados en orla en los frentes así como en el lomo. Al abrirlo encontramos una guarda en papel en la que están escritas las diferentes signaturas que ha tenido el códice en diferentes momentos ya en Florencia, y a ella está adherido el primer folio en pergamino. Antes de este primer folio necesariamente tuvo que haber otros probablemente con la tabla del manuscrito, siguiendo las pautas de T. La estructura del libro es un absoluto caos debido a la sustracción de múltiples folios, unos 70, de los 131 que conserva en la actualidad. Dicha pérdida corresponde a diferentes momentos ya que el manuscrito debió quedar sin encuadernar durante un largo periodo, lo que debió motivar la pérdida de muchos de sus folios. Posteriormente los cuadernos se unificaron y para ello se numeraron todos sus folios con una numeración romana en el verso de cada uno, en la parte central inferior, visible en el original en la mayor parte de ellos⁶⁶ (fig. 3). Dicha numeración finaliza en el número CLXVI, lo que indica con seguridad que el manuscrito contó con 166 folios en algún momento indeterminado. La paleografía de estas cifras no es lo suficientemente clara para poder precisar en qué momento se llevó a cabo, aunque de lo que no hay duda alguna es que dicha numeración es totalmente ajena al proceso de elaboración original del manuscrito⁶⁷. Esta afirmación queda plenamente justificada al observar que la numeración no ha tenido en cuenta algunas de las múltiples lagunas de texto e imágenes existentes en el manuscrito, relacionando en ocasiones el texto de una cantiga con la imagen de otra, poniendo correlativos fragmentos de texto de diferentes cantigas, o construyendo “falsas quinales” como ocurre en los folios 59v y 60r; la numeración referida los sitúa de forma correlativa, números LXXVI y LXXVII. Sin embargo la imagen correspondiente al folio 59v se corresponde con el texto inmediatamente anterior, mientras que la del folio 60r es la imagen de una cantiga de loor cuyo texto ha desaparecido, y dada la secuencia de cantigas narrativas-loor aplicable, entre el 59 y el 60 hemos perdido al menos 4 folios más, los dos bifolios del interior del cuaderno. Por lo tanto antes de llevar a cabo dicha numeración ya fueron sustraídos algunos folios. En qué momento se numeró no queda claro,

⁶⁶ El facsímil del *Códice de Florencia* presenta varios errores tales como números cortados, invertidos, doble numeración en sus folios, incluso un sello de la BNCF que en el original no figura, por lo que es necesario un cotejo con el manuscrito para no caer en errores de interpretación.

⁶⁷ Este detalle ya fue intuido por Nella Aita en su primer estudio del manuscrito. AITA, *op. cit.*, 1922.

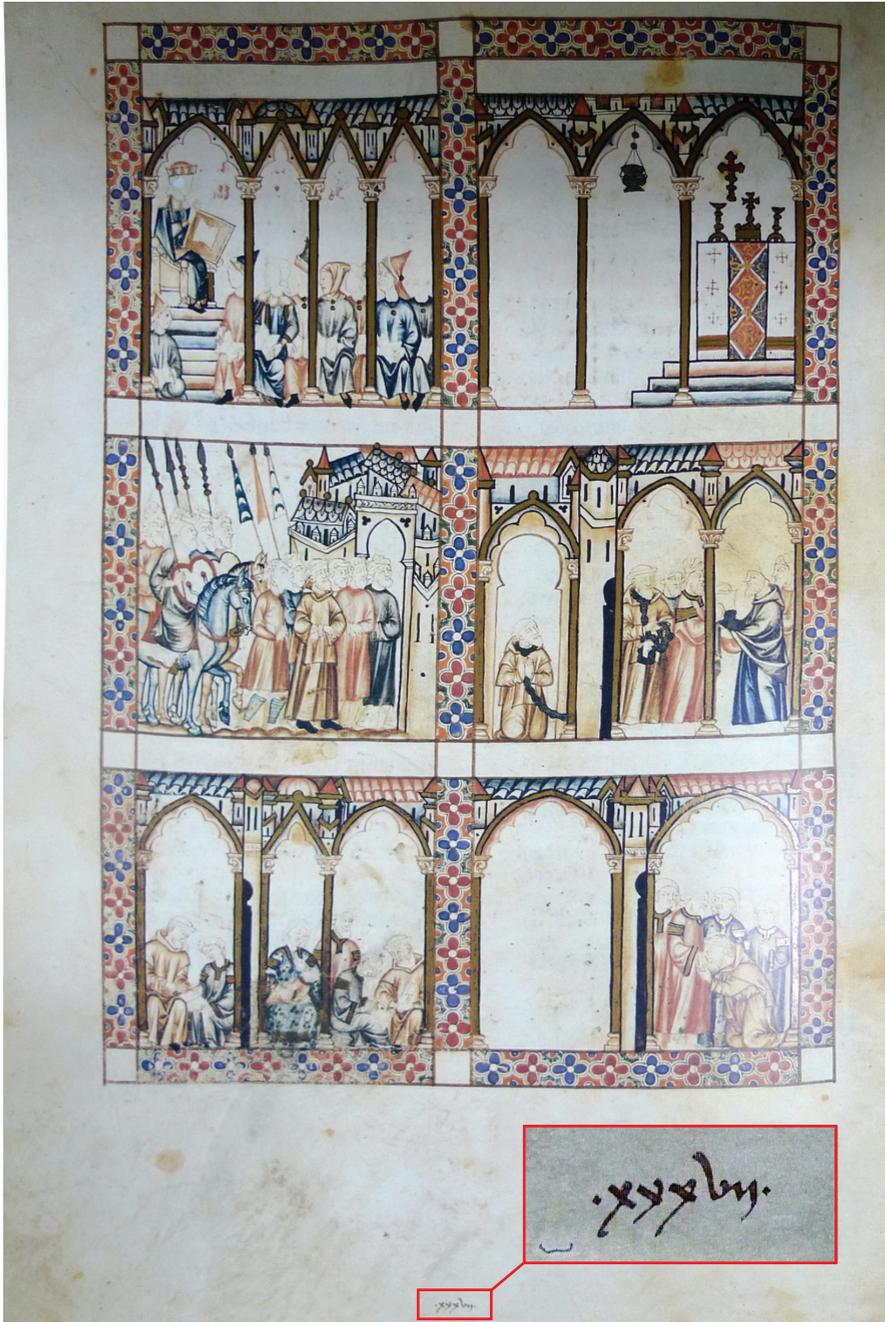


Figura 3. numeración presente en el *Códice de Florencia*, F, Ms. B.R. 20, BNCF, f. 24r.



aunque gracias a los datos que disponemos del manuscrito y las intervenciones que sobre él se han llevado a cabo podemos formular alguna hipótesis: que se realizara en tiempos de Alfonso XI, momento en el que el *Códice de Florencia* fue intervenido y alguna de sus cantigas inacabadas se quisieron ilustrar⁶⁸, o bien ya en el siglo XV cuando el manuscrito en el alcázar de Segovia, según apuntan los datos documentales conservados, fue regalado por doña Isabel de Castilla a su mayordomo, Andrés Cabrera⁶⁹.

Por otra parte la propia estructura de cuadernos que nos ha llegado también presenta serios problemas ya que en ocasiones parece que ha sido rehecha en función de los folios que consiguieron sobrevivir. Por ejemplo en el primer cuaderno apreciable, ff. 2-7, un ternión, presenta una estructura correlativa texto-imagen hasta el folio 5, sin embargo entre éste y el siguiente necesariamente tuvo que existir otro folio en el que tendríamos la continuación del texto que se ve interrumpido en el 5v, y su verso tendría la imagen que haría pareja con la del folio 6r, ya que esta sería la primera cantiga quinal del manuscrito. Efectivamente las viñetas del folio 6r narran solamente la mitad final de la historia. Sin embargo el resto de las cantigas del cuaderno están correctas por lo que no parece que faltara ningún folio más que podría darle sentido a la pérdida de un bifolio completo, lo que dificulta aún más la interpretación. A esto debemos añadirle el cosido del bramante que parece agrupar de forma artificiosa todos estos folios, así como el hecho de que se vea interrumpida la ley de Gregory entre los folios 5 y 6. El folio 2v luce el primer número visible en su parte baja, el IIII; el folio anterior, el 1, ha sido mutilado en esa sección, tal vez con la intención de eliminar alguna marca de pertenencia anterior, pero el hecho de que haya plena correlación entre ambos –en el folio 2r encontramos la imagen de la cantiga que discurre en el folio 1r-v– indica que tuvo que ocupar el número III de la referida numeración. Los folios I y II han desaparecido, tal vez en ellos hubiera sobrevivido parte de la tabla del manuscrito, si es que dispuso de ella, o alguna otra pieza introductoria que lamentablemente no podemos determinar.

El manuscrito se inicia con una cantiga narrativa para seguir la secuencia de T que habría finalizado con una cantiga de loor. No obstante incorpora una viñeta destacada en la parte superior del folio que remite composítivamente a la imagen de apertura de T. En ella el rey actúa a modo de intermediario entre la Virgen y el grupo de súbditos que le escuchan atentamente, traduciendo en imágenes

⁶⁸ ROCÍO SÁNCHEZ AMEIJERAS, “La fortuna sevillana del códice florentino de las *Cantigas*: tumbas, textos e imágenes”, *Quintana*, 1 (2002), pp. 257-273; FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, *op. cit.*, 2005; y *op. cit.*, 2008-2009.

⁶⁹ FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, *op. cit.*, 2005; y *op. cit.*, 2008-2009.



Los manuscritos de las *Cantigas de Santa María*: definición...

el estribillo de la cantiga que recorre la parte superior de la escena siguiendo el mismo modelo que los *títuli* de las viñetas de los folios iluminados: “A que as oirtas di cey abriu pera nos saluar / poder a nas deste mundo de as abrir et cerrar”⁷⁰.

A pesar de las pérdidas algunos cuadernos han llegado intactos, 9, todos cuaterniones⁷¹, lo que de nuevo se adecua a la práctica del escritorio regio. Lamentablemente los folios han sido refileados, es probable que en varias ocasiones, lo que ha eliminado la información de firmas o reclamos más allá de la numeración referida, y han hecho disminuir sensiblemente su tamaño, sobre todo en la altura de sus folios (45,6 x 32 cm).

Los mismos errores de lectura y correspondencia texto-imagen que hemos presentado en relación a esa numeración posterior, es aplicable a la actual disposición de los folios. Además también encontramos lagunas en la numeración, lo que indica que muchos de sus folios fueron sustraídos después de que el manuscrito estuviera ya numerado y posiblemente encuadernado. De hecho, insistiendo en la referencia del mismo que nos proporciona Nicolás Antonio, no debemos olvidar que habla de 200 poemas, por lo que estos folios debieron desaparecer bien en el proceso de venta en almoneda que experimentó el códice, o bien ya en Italia cuando fue reencuadernado en el Palacio Pitti, lo que podría responder al hecho de que nada de este material haya sido encontrado en bibliotecas españolas. Este dato, junto a una hipótesis de reconstrucción del manuscrito⁷², nos conduce a un ejemplar de más de 200 folios, como T, aunque en este caso es probable que muchos de ellos quedaran sin finalizar, tan sólo con la orla para las imágenes o el pautado para el texto y la música, tal y como atestiguan algunos de los folios de F que han llegado en esas condiciones hasta nosotros.

La escritura de F sigue las mismas pautas que T, así como en la disposición de sus iniciales principales y secundarias, alternando el modelo de inicial vegetal con el de decoración de filigrana.

El *Códice de los músicos* es el único que incorpora la totalidad de los poemas realizados. Además del prólogo y la intitulación, presenta las 400 cantigas,

⁷⁰ Sobre la interpretación de esta imagen véase el clásico artículo del rey trovador de Ana DOMÍNGUEZ RODRIGUEZ, “Imágenes de un rey trovador de Santa María (Alfonso X en Las Cantigas)”, en Hans BELTING (ed.), *Il medio Oriente e l’Occidente nell’Arte del XIII secolo. Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell’Arte (Bologna, 1979)*, Bolonia, CLUEB, 1982, pp. 229-239; SCHAFFER, *op. cit.*, 2000, esp. 202-203;

⁷¹ Folios 22r-29v, 34r-41v, 42r-49v, 50r-57v, 62r-69v, 70r-77v, 94r-101v, 102r-109v, y 124r-131v.

⁷² El trabajo de Deirdre Jackson incorporó nuevas e interesantes piezas al puzzle iniciado en los trabajos de Nella Aita presentando las líneas fundamentales para la reconstrucción de F. Espero publicar una hipótesis de reconstrucción completa del manuscrito a partir de la estructura de F que ha pervivido en la mayor brevedad posible.



(de las que se repiten 7), la *pitiçon*, y las 12 fiestas de la Virgen, dos de las cuales son repeticiones a su vez de cantigas de loor. En este ejemplar se transforma el planteamiento de su estructura con respecto a los *Códices de las Historias*, ya que su repertorio icónico quedó reducido exclusivamente al prólogo y a las cantigas decenales, en las que las conocidas imágenes de músicos dan paso al texto del poema.

Este manuscrito ha sido interpretado habitualmente como la culminación del proyecto regio, conocido también como el *Códice Princeps*, en el que se recopiló todo el material con el que se había trabajado durante décadas, y por lo tanto el manuscrito más completo desde un punto de vista literario y musical. No obstante los trabajos de esta última década han abierto nuevas líneas de investigación sobre el código evidenciando la complejidad de su estudio y las diferentes perspectivas de análisis⁷³. Las últimas publicaciones coinciden en la interpretación de que dicha copia no debe ser entendida como la culminación del proyecto, sino como un manuscrito que asegurase la perduración del cancionero completo, posiblemente motivado por la lentitud con la que se avanzaba en F. Este hecho explicaría que fuese realizado con cierta premura e introduciendo cambios significativos en su estructura, ya que se incorporan las fiestas de la Virgen al inicio del manuscrito de forma improvisada, tal y como nos indica la secuencia de cuadernos. En este caso, seguido a las cantigas de las fiestas (ff. 1r-12v), empieza el índice de las 400 cantigas (ff. 13r-26v). Después contamos con dos folios en blanco (27r/v-28r), y a continuación se inicia la intitulación (28v) y el prólogo (28v/b-29r). Si ponemos esta información en relación a la estructura de cuadernos parece indicar que los primeros folios en los que figuran las fiestas de la virgen están descontextualizados, incluso se pudiera pensar que procedieran de otro ejemplar⁷⁴, o bien que hubiera una descoordinación absoluta en este momento, y que la premura por finalizar la obra desembocara en errores continuados que se han visto reflejados en la definición material del manuscrito. No obstante a pesar de los errores mencionados se trata de un libro de cuidada factura realizado con pulcritud y maestría.

Mantiene la encuadernación escurialense que recibió a su llegada al Monasterio⁷⁵, por lo que no conservamos traza alguna de la original. Consta

⁷³ Véase el volumen Stephen PARKINSON (ed.), Cobras e son. *Papers on the Text, Music and Manuscripts of the 'Cantigas de Santa Maria'*, Oxford, Legenda, 2000, especialmente los trabajos de Martha Schaffer, David Wulstan y Stephen Parkinson.

⁷⁴ Llama especialmente la atención el desarrollo decorativo que se le ha dado al título corriente en esta parte en relación al resto del manuscrito.

⁷⁵ El *Códice de los músicos* posiblemente fue el único de los ejemplares de las *Cantigas* que hemos conservado que estuvo depositado en la Capilla Real de Sevilla hasta que Felipe II lo reclamó para el Escorial, tal y como nos ha transmitido la tradición. De hecho es probable que su reali-



Los manuscritos de las *Cantigas de Santa María*: definición...

de 3 hojas de guarda en papel y en el folio 1r, ya de pergamino, están registradas las diferentes signaturas que ha recibido en la biblioteca laurentina, algunas anotaciones en escritura del siglo XVI⁷⁶, y el sello de la escurialense siguiendo el modelo más antiguo registrado. De nuevo encontramos un material de calidad, un pergamino bien trabajado sin imperfecciones. Su estructura está basada en una secuencia prácticamente ininterrumpida de cuaterniones aunque existen algunos elementos dignos de mención. Se trata de 361 folios distribuidos en 47 cuadernos; salvo 2 unidades al principio, (ff. 9 y 10 independientes, y 1 bifolio formado por los ff. 11 y 12), 1 intermedio (1 quinión, ff. 92-102), y 1 al final (ff. 359-361 a modo de 3 folios independientes), el resto son cuaterniones. El cancionero propiamente dicho empieza en el folio 13r, en el que se inicia la tabla con las 400 cantigas. Los 12 folios anteriores agrupan las cantigas dedicadas a las fiestas de la Virgen, folios 1-12 distribuidos en 1 cuaternión, 2 folios con pestaña, y 1 bifolio, dando la impresión, como ya he mencionado, de que se hubieran anexionado al cuerpo del manuscrito en un momento determinado quedando al principio de la obra de forma completamente artificial; esta parte probablemente quedó sin finalizar ya que en el folio 1v apreciamos un amplio espacio en la parte superior de la columna **a** en blanco, posiblemente para una viñeta que no se llegó a realizar (fig. 4). En el folio 13r empieza el índice hasta el 26v, incluyendo la mención a la *pitiçon* que se encuentra al final del manuscrito. El folio 27 está completamente en blanco, así como el 28r. En el 28v empieza la intitulación, columna **a**, y a continuación, en la **b**, empieza el prólogo que se prolonga hasta la columna **a** del 29r. A partir de ahí se discurren sin interrupción las 400 cantigas (f. 359v/a) hasta la *pitiçon*, que adapta su contenido⁷⁷ y difiere del texto que encontramos en To, y a continuación, cerrando el manuscrito, una nueva composición a modo de cantiga de loor, “Santa María nenbre-vos de mi”⁷⁸, ff. 361r-v, que sin embargo no figura en el índice, aunque

zación estuviera directamente relacionada con su función en la propia Capilla. Para la fortuna de este manuscrito véase FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, *op. cit.*, 2008-2009; *op. cit.*, 2011.

⁷⁶ “Cantigas nuestra Señora en Portugues diço en Gallego” / “Y milagros de María por D. Alonso el Sabio”.

⁷⁷ Véase Joseph SNOW, “‘Macar poucos cantares acabei e con son’: la firma de Alfonso X a sus Cantigas de Santa María” en María Isabel TORO PASCUA (ed.), *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)*, vol. II, Salamanca, Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, 1994, pp. 1021-1030.

⁷⁸ Sobre esta cantiga y su relación con el Salmo 50:11 “averte faciem tuam a peccatis meis et omnes iniquitates meas dele”, ha escrito recientemente Martha Schaffer. Martha E. SCHAFFER, “A Psalmic theme in the Cantigas de Santa María: ‘averte faciem tuam a peccatis meis’ as ‘non cates aos meus pecados’” en *De ninguna cosa es alegre posesión sin compañía. Estudios celestinescos y medievales en honor del profesor Joseph Thomas Snow. Estudios medievales*, vol. ext., t. II (2010), pp. 289-307.



su temática justifica plenamente su inclusión actuando a modo de pieza de cierre en relación a la *pitiçon*⁷⁹.

A pesar de que los folios están ampliamente refileados afectando de nuevo al tamaño original de la obra (40,7 x 29 cm), podemos determinar que la secuencia de cuadernos estuvo articulada por medio del uso de signaturas, en este caso de secuencia alfabética, igual que veíamos en T, lo que nos indica que se están utilizando los mismos parámetros para la realización de ambos libros. Únicamente nos han llegado 3 cuadernos con signaturas, la *b*, *c* y *d*, correspondientes al intervalo 37-44, 45-52 y 53-60. Por lo tanto el primer cuaderno, *a*, sería el 29-36, donde comienza la primera cantiga. El índice y el prólogo se añadieron después a esta estructura, exactamente igual que vemos en el *Códice Rico* donde el primer cuaderno, *a*, empezaba en el folio 5r, y el prólogo se desarrollaba en el folio anterior, después del índice y de la pieza “pois do Reis”, encajada en el folio 4r. En E sin embargo han alterado el orden de las piezas introductorias, iniciándose con la intitulación seguida del prólogo, a la inversa de T. La viñeta que en T presentaba al rey como autor rodeado de sus colaboradores, en E no ha sido realizada originando un espacio en blanco, pero en este caso al final de la columna **a** del folio 28v. Si observamos con atención el folio 29r de E resulta inmediata la relación compositiva con el folio 5r de T, reproduciendo el mismo esquema compositivo en ambos. Es más, en un primer momento ambos folios debieron ser aún más parecidos ya que como agudamente ha señalado Martha Schaffer⁸⁰, en la columna **a** del folio 29r de E estuvo copiada la intitulación exactamente igual que en T, de hecho aún son perceptibles algunas marcas y manchas de tinta que lo delatan a pesar de haber sido cancelado el texto y escrito el del prólogo encima. La dra. Schaffer sugirió que este folio de E realmente fuese planteado también para T, una suerte de diferentes opciones para la iluminación del manuscrito, y que finalmente quedaría desestimado y reutilizado posteriormente en la copia de E. Si esto hubiese sido así podrían haber seguido el mismo esquema que en T, índice-prólogo-intitulación, sin tener que cancelar el escrito de E, sin embargo en el *Códice de los músicos*, por motivos que no podemos determinar, se invirtió la copia de estas

Sobre la relación de las cantigas con otros salmos véase Joseph T. SNOW, “‘Cantando e con dança’: Alfonso X, King David, the *Cantigas de Santa Maria* and the Psalms”, *La Corónica*, 27/2 (1999), pp. 61-73. La relación icónica con el Salterio está siendo actualmente estudiada por Rocío Sánchez Ameijeiras. Véase el artículo de la autora en el presente volumen.

⁷⁹ En la parte baja del folio aparece la conocida oración de Johanes Gundisalvi quien ha sido interpretado durante décadas como el copista de la obra, una afirmación que tenemos que descartar sin lugar a dudas. Véase FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, *op. cit.*, 2008-2009.

⁸⁰ SCHAFFER, *op. cit.*, 2000, p. 202.



Figura 4. *Códice de los músicos*, E, Ms. b-I-2, RBME, f. 1v.



dos piezas introductorias provocando la necesidad de modificar ese folio que había sido copiado con anterioridad. Me resulta más sencillo plantear que E siguió las pautas compositivas marcadas por T, y que debido a una descoordinación en la copia del índice y las dos piezas introductorias a cargo de otro equipo distinto al final del proceso de copia, se encontraron con este problema que tuvieron que solucionar interviniendo en el folio 29r (fig. 5), ya que era más sencillo cancelar la intitulación que anular todo lo copiado en el folio 28v. Un elemento más a favor de este planteamiento se encuentra en el hecho de que como veremos a continuación, el copista que realiza los 28 primeros folios de E no está tan familiarizado, o no quiere utilizar, los caracteres expansivos como elemento regulador de los renglones, y hace uso de una secuencia de puntos y guiones con valor decorativo para igualar la caja de escritura. Dado que ese copista es el mismo que interviene en la columna **a** del f. 29r nos encontramos ese mismo sistema en dicha columna, mientras que el resto del folio (r-v) que había sido copiado por otra mano como es perceptible al comparar la escritura, se utilizan otros recursos para igualar el texto. Además el estilo unitario de la imagen de apertura de E y las viñetas de los músicos que preceden a las cantigas de loor, independientemente de que podamos detectar al menos dos manos en su elaboración, inciden en un planteamiento unitario en la elaboración del manuscrito en el que intervino mayoritariamente un equipo diferente de iluminadores al que estaba trabajando en el *Códice Rico*.

En este códice no encontramos pies forzados para la impaginación del libro ya que se copia el texto de las diferentes cantigas seguido, a doble columna⁸¹, y tan sólo las de loor cuentan con una viñeta iluminada que precede al texto, en la que se reproducen músicos tocando diferentes instrumentos.

Por lo que respecta al tipo de escritura y los recursos decorativos empleados para la justificación de los renglones, observamos que se utilizan mayoritariamente los mismos que hemos planteado en T y F, destacando también en E el uso de las letras expansivas, característica de la caligrafía de los códices alfonsíes que tan sólo detectamos en estos tres ejemplares, lo que de nuevo redundaría en la coetaneidad de su factura. Sin embargo también encontramos una mano o equipo diferente que no utiliza este recurso y busca la regularidad de los renglones introduciendo un recurso decorativo sencillo, la sucesión de puntos y líneas, el mismo recurso que encontrábamos en To. Esta mano o equipo está presente en los primeros 28 folios, incluyendo la referida columna **a** del 29r, así como en varios cuadernos del manuscrito, (ff. 77-84; y es mayoritaria a partir

⁸¹ Tan sólo la número V presenta una única columna, la misma disposición que encontramos en T y To para este poema, y la CCXXV cuenta con tres columnas.



29

Santa maria que est amelloz.
 coula que el fies. e por agst. en.
 quero ser oyr mais seu fba dor
 e uo lle q me queira por seu
 tobar. ca qira nien tobar.
 reter. ca qira nien mostar.
 tos mui gres q ela feze ar.
 qira me leuar de tobar ten.
 por out dona e auda cobrar.
 p esta qnar enas outras pdi.
 do amor desta senoz e tal.
 que qno a semp pi mais ual.
 e por lo ganada non lle fal.
 se no se e y la grand ocaion.
 querendo leuar te: faz mal.
 ca p esto o yre e per al non.
 por de la no me qira partir.
Pca se de pra q sea ten seu ur.
 q non poteri en seu te falir.
 de o auer amica y falir.
 que llo soule co me qira pedir.
 ca tal ugo semp la ten o yru.
Ondelle ugo se cla quiser.
 que lle praza to q dela dissen.
 en mes cantares e sel apuguer.
 que me de gualar do comelada.
 aos q ama e queno souber.
 por ela mais seguro tobara.

Ista e a primeira cantiga de looz
 de santa maria ementando os .vij.
 geyos que ouue de seu fillo. .iiii.

Estoge mais
 queru no
 bar. y la sennoz onrada. en que
 teus quis carne filiar. te ytra
 7 sagrada. por nos dar gran sol
 rada. no seu reyno 7 nos er

Figura 5. *Códice de los músicos*, E, Ms. b-I-2, RBME, f. 29r.



del folio 315v hasta el final del libro), alternándose con la mano o equipo que trabaja en T y F. No obstante esta división aparente debe ser analizada con detenimiento ya que en múltiples ocasiones se utilizan de forma conjunta ambas soluciones. Por otra parte hay que hacer una llamada de atención sobre el hecho de que algunos de estos folios no han sido finalizados quedando sus renglones desprovistos del acabado decorativo utilizado para la regularidad de la columna de escritura, hecho especialmente notable a partir de la cantiga CCCLXXX, lo que de nuevo redundaría en el planteamiento de una cronología tardía, y en la interrupción de la obra que quedó sin finalizar. De hecho la música de la *pitiçon* no fue copiada en el pentagrama, y la última pieza no dispone de rúbrica introductoria, ni han sido trazadas las líneas de su pentagrama.

Otro elemento relacionado directamente con la escritura de estos manuscritos es el uso de letras distintivas de colores alternos para destacar la intitulación. Este elemento aparece tanto en T como en E. Sin embargo no está presente en To. Dicha característica aparece en los manuscritos alfonsíes datados a partir del *Libro del saber de astrología*, 1278, y se mantiene en el *Libro de las formas et las imágenes*, 1279, así como en el colofón del *Libro de los juegos*, 1283, por lo que de nuevo nos sirve como un indicador de una cronología tardía para T y E, e introduce nuevas dudas para To.

Por último quisiera llamar la atención sobre las iniciales del *Códice de los músicos*. Tan sólo encontramos un ejemplo de la inicial de tipo vegetal, la que abre la primera cantiga en el folio 29r; el resto responden a la tipología de inicial con decoración de filigrana también presente en los otros manuscritos, pero en este caso, las iniciales principales se encuentran muy próximas a los modelos de otro manuscrito alfonsí, el *Libro de los juegos*, datado en 1283, lo que de nuevo apunta a una cronología tardía para su ejecución. No obstante, al igual que en T, en el *Códice de los músicos* podemos apreciar al menos dos rubricadores encargados de la definición de las iniciales.

Método de trabajo

Vistos los manuscritos conservados, quisiera poner sobre la mesa una serie de reflexiones en relación al método de trabajo. Lamentablemente no conocemos la designación de la figura encargada de realizar la distribución del texto en función de los parámetros elegidos para T y F, la preeminencia de las cantigas quinales en secuencia verso-recto, y la relación texto-imagen de tal manera que nunca haya texto de más de una cantiga en el mismo folio. No obstante, si acudimos a otros manuscritos realizados para la Cámara Regia, nos encontramos con cierta



Los manuscritos de las *Cantigas de Santa María*: definición...

terminología que tal vez pueda ser aplicada de forma genérica al método de trabajo del escritorio alfonsí. En el caso de algunos manuscritos científicos, como el *Lapidario* o el *Libro de las cruces*, se cita al “trasladador” como el traductor de la obra, y junto a la figura de los “trasladadores” el *Libro conplido en los iudizios de las estrellas* nos ha transmitido la terminología del “emendador”, figura que al parecer se encargaba de la fijación del texto actuando a modo de corrector. En el *Libro del saber de astrología* se cita a Joan de Mesina, Joan de Cremona, Yehuda y Samuel, como “ayuntadores”, entendidos como compiladores del material disponible en el escritorio para la realización de un nuevo texto. Por último en el prólogo del *Libro de las cruces* encontramos una petición expresa del rey al maestre Johan D’aspa para que llevara a cabo la capitulación del libro, aspecto del que carecía la versión árabe, y que se consideró de gran utilidad para un uso adecuado del texto⁸².

Bien es cierto, estos términos parecen corresponderse con otras fases del proceso, más vinculados a la dimensión intelectual del escrito que a su adecuada definición material. En este sentido considero de gran importancia el colofón que hemos conservado de la IV parte de la *General Estoria* en el que el escribano jefe, al cargo de un equipo de copistas, firma el manuscrito con la siguiente fórmula “Yo Martín Pérez de Maqueda, escriuano de los libros de muy noble rey don Alfonso [...] escriuí este libro con otros mis escriuanos que tenía por su mandado”⁸³. Este texto resulta sin lugar a dudas revelador al hablar de un equipo de escribanos dirigidos por una figura principal encargada de firmar la obra, figura necesariamente destacada en el equipo que ejecuta la definición material de la misma.

Dada la naturaleza del trabajo que implicaba la impaginación cuyo objetivo consistía en adecuar contenido y continente siguiendo un patrón estético preestablecido, podríamos plantear que le correspondiera al jefe de escribanos realizarla en colaboración con otra/s figura/s que marcaran las pautas iconográficas y compositivas de la narración visual⁸⁴. A él le correspondería distribuir las cantigas a lo largo de los folios para que fueran copiadas por los otros copistas. Estas indicaciones se realizarían de forma discreta para ser canceladas al final del proceso, bien al ser raspadas o al guillotinars el ejemplar para ser encuadernado, pero afortunadamente algunas de ellas han pervivido permitiéndonos establecer el método de trabajo a seguir. Uno de los manuscritos que mayor información nos proporciona en este sentido es el *Códice de los músicos*. Por ejemplo, en el folio 106r, en el margen interno, se aprecia una nota de mano cursiva, poco

⁸² Sobre el método de trabajo en el escritorio regio y su correspondiente bibliografía véase FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, *op. cit.*, 2010a.

⁸³ IV parte de la *General Estoria*, Ms. Urb.lat.539, f. 277r, Biblioteca Apostolica Vaticana.

⁸⁴ Para cuestiones específicas sobre la narrativa visual véase FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, *op. cit.*, 2011, esp. pp. 64-65.



cuidada, en la que leemos: “de vergonna nos guardar”, el inicio de la cantiga. También la encontramos en el folio 107r, y lo más probable es que sucediera con todas, pero luego, o bien eran raspadas, o se guillotinaban, o quedaban ocultas en el lomo interior al ser encuadernado el volumen.

Además de estas notas de organización, en los manuscritos son perceptibles notas de corrección, realizadas a posteriori, fruto del cotejo del manuscrito con el modelo original. Por ejemplo, en el folio 85r vemos en la parte superior derecha una pequeña nota, en escritura coetánea aunque más cursiva, una frase que hace referencia a la que se ha raspado y corregido en el texto de la columna a: “e polos saluar que seer marteuado” (fig. 6). Esta nota no se ha borrado porque se encuentra prácticamente en el borde, por lo que desaparecería al guillotinar el ejemplar para la encuadernación, aunque finalmente no lo hiciera, pero en otros folios, como el 87r, pequeñas notas marginales han sido raspadas a la altura de renglones que también han sido modificados en el texto. No obstante las correcciones textuales que apreciamos en los manuscritos del *scriptorium* alfonsí son mínimas en relación a la cantidad de texto escrito, siendo una prueba más del método de trabajo realizado a partir de borradores en los que se depuraba el contenido, volcándose en el códice la versión definitiva.

Cronología de los ejemplares

Para finalizar me gustaría insistir sobre la necesidad de clarificar el debate en torno a la cronología de al menos estos tres manuscritos: T, F y E⁸⁵. En primer lugar resulta obligado la cita de las múltiples referencias de carácter histórico que han quedado recogidas en los poemas, y que necesariamente nos proporcionan una fecha *post quem* para la elaboración de los manuscritos. En el caso del *Códice Rico* abundan las referencias a la década de 1270, especialmente la segunda mitad, llegando a referirse eventos sucedidos en 1279. Parece lógico pensar que el manuscrito sólo se iniciara una vez que fuera definido su contenido, y como vemos a finales de la década de los 70 todavía se estaba cerrando la selección del repertorio de 200 poemas. No obstante párrafos atrás me interrogaba sobre la posibilidad de que se estuviera trabajando en el manuscrito sin que se hubiera finalizado la redacción de todos los poemas. A ello nos podría conducir el hecho que en el prólogo no aparezca especificado el número de poemas que integran la composición, como si véiamos en To, así

⁸⁵ Para la problemática específica en torno a la datación de estos manuscritos véase FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, *op. cit.*, 2011, pp. 72-78.



LXXXIII

* y para filios qe non mueren

Contra son tunc que esta terra...
 meus q' foit fiesse de fona q' fua
 por amor de de que a os se no era
 eytos salvar q's fecer marteuado.
 Aaer reuemos que todo peccato
 de pola sa mado: auera peccato.

Finda uos dixi mais de mia faze da
 toia, a quinze dias feri se orenda
 no parayso edou uos por comenda
 que am enton fol no seia falado
 Aaer reuemos q' todo peccato...
 deus pola sa mado: auera peccato.

Alli estenewon q' no se partuon...
 amys i de iun cada noite uiron
 a sa maria e pois se conpuron...
 estes quinze dias o fol foi passado
 Aaer reuemos q' todo peccato...
 q' os pola sa mado: auera peccato.

Santa maria aque el seruita...
 por que se do te teste mudo partia
 leuon del a alma catrefa uira...
 ena seruir fora todo seu auitado.
 Aaer reuemos q' todo peccato...
 deus pola sa mado: auera peccato.

Pois que for morto q's ds q' sou lete
 sa moit os danila i logo uecessen
 sobrel fazer doo ell ontra fezes sen
 como asen se no: natural e amado
 Aaer reuemos q' todo peccato...
 deus pola sa mado: auera peccato.

Que os ama mui gn' rep' enganado
 e que o p'cran pelos seus peccatos
 mais ds por el logo muage motho
 oune por que fosse pois sco chamado
 Aaer reuemos q' todo peccato...
 deus pola sa mado: auera peccato.

Gñ' to fez por el seu companero
 e q'nt el uueu for sep' ali sen leu
 guando o sep' ule mais ds u' d' u
 leuo: sign' e el seia loado. amen.

omo sa os fez aun bispo can
 tar musta creulle uestimenta
 con que a dissele e leuolla :
 q'io se foi. e conega assi.

Dantos en
 santa ma
 ria esperan a an len
 se pora sa fazen da
 quem oen cada dia equem
 oy tan degado les conrana
 muage mui gran dim :
 ton bispo que ama en

Figura 6. Códice de los músicos, E, Ms. b-I-2, RBME, f. 85r.



como el perfeccionamiento del método compositivo que apreciamos en los últimos cuadernos, lo que nos podría hacer pensar que ya a finales de la década de 1270 se podía haber iniciado la obra. Considero que la materialización del cancionero alfonsí está íntimamente vinculada a la figura regia y a la situación política a la que se enfrenta, por lo que me inclino por situar su elaboración íntegra en Sevilla, en los últimos años del reinado, a partir de 1279⁸⁶. Bien es cierto el planteamiento de ejecución material vinculado al trabajo de finalización de poemas y compilación de material para incorporarlo a los manuscritos parece plenamente compatible.

Por lo que respecta al *Códice de Florencia* y al *Códice de los músicos*, como es sabido las referencias históricas van aún más allá, ya que son varios los eventos documentados en torno a 1279-1280, como el famoso traslado de los restos de doña Beatriz desde las Huelgas a la Capilla Real hispalense, e incluso se recogen las cortes de Sevilla de 1281, cantiga 386, lo que sería suficiente para establecer de nuevo un punto de partida para la elaboración de los manuscritos que contienen dichas cantigas. A medida que avanza el cancionero, especialmente en los últimos 100 poemas, la temática referida a ciudades y santuarios del sur es recurrente, lo que nos lleva a reforzar una cronología tardía afín al protagonismo de estos centros en los últimos años del reinado alfonsí, entre los que destaca con personalidad propia el Puerto de Santa María⁸⁷.

A esta evidencia basada en las referencias históricas reflejadas en algunos de los poemas, podemos añadir otros parámetros de juicio que pueden contribuir a perfilar de modo firme una cronología tardía para los manuscritos, como su relación con manuscritos datados o datables en el marco del escritorio regio⁸⁸.

⁸⁶ El rey llega a Sevilla en junio de 1279 donde permanecerá hasta su muerte salvo el periodo comprendido entre noviembre de 1280-agosto de 1281. Para el itinerario del rey véase Manuel GONZÁLEZ JIMÉNEZ y María Antonia CARMONA RUIZ, *Documentación e itinerario de Alfonso X el Sabio*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2012.

⁸⁷ Sobre este cancionero particular dentro del repertorio alfonsí existe una nutrida bibliografía, entre la que es necesario citar los estudios del profesor Montoya recogidos en, Jesús MONTOYA (ed.), *Cancionero de Santa María de El Puerto (o de Nuestra Señora de los Milagros) mandado componer por Alfonso X El Sabio (1260-1283)*, El Puerto de Santa María, Ayuntamiento de El Puerto de Santa María, 2006. Quisiera igualmente destacar el artículo de Vicente Beltrán ya que nos proporciona claves interpretativas de gran interés para el tema que nos ocupa, la cronología de los manuscritos: Vicente BELTRÁN, "Tipos y temas trovadorescos. V. Para la datación de las 'Cantigas alfonsíes': el ciclo del Puerto de Santa María", *Revista de literatura medieval*, 2 (1990), pp. 165-173.

⁸⁸ En este sentido, los manuscritos conservados realizados en la segunda mitad de la década de los 70 son 3, todos vinculados con el taller científico: el *Lapidario*, ca. 1275, el *Libro del saber de astrología*, 1278, y el *Libro de las formas et las ymágenes*, 1279. Y muy probablemente en estos años también se iniciara un tratado de contenido tabular que quedó sin terminar posiblemente por quedar relegada su finalización por los ejemplares de las CSM, al igual que la del *Libro de astromagia*



Los manuscritos de las *Cantigas de Santa María*: definición...

Por último, si atendemos a la pulcritud con la que han sido realizados los libros, observamos una pérdida de precisión en los detalles, así como una cierta desorganización en la parte final del cancionero, esencialmente en los últimos 100 poemas presentes en F y en E. El *Códice Rico* es el más cuidado en su elaboración, no sólo por la complejidad de su impaginación, sino por el grado de finalización de su repertorio decorativo y de las rúbricas que acompañan a las viñetas. Por el contrario F quedó en un estado mucho menos avanzado, y E, a pesar de ser un ejemplar realizado con gran cuidado, como hemos expuesto presenta una serie de imprecisiones importantes en su definición material, empezando por la propia selección de poemas entre los que hay algunos repetidos, como en los errores cometidos en las rúbricas, que tal y como ha sugerido acertadamente Martha Schaffer⁸⁹ indican una cierta premura en la elaboración del manuscrito, premura que también queda reflejada en la propia estructura del códice, y que posiblemente estuviera relacionada con la necesidad imperiosa de finalizar la obra por el fallecimiento del rey.

La materialización del cancionero alfonsí se convirtió en un refugio para el monarca en las postrimerías de su reinado, la culminación de un proyecto que le había acompañado a lo largo de todo su periplo y que ahora emergía con fuerza reclamando la máxima atención y los recursos disponibles. Tal vez sin el aislamiento y la presión a la que se vio sometido don Alfonso en su forzoso retiro sevillano este ambicioso propósito no se hubiera formulado en los mismos términos. Por ello con la muerte del rey una obra de carácter tan personal y con la complejidad conceptual y material que implicaba el cancionero alfonsí ya no tenía sentido, y aunque hubo algunos intentos de finalización del *Códice de Florencia*, las *Cantigas de Santa María* no tuvieron continuidad; no obstante siguieron presentes en los círculos intelectuales posteriores como uno de los proyectos de mayor relevancia llevado a cabo en el panorama de la Europa bajomedieval, y con ese signo han llegado hasta nuestros días.

iniciado después de 1280. Ya en la década de 1280 contamos con un documento fundamental en este sentido, la IV parte de la *General Estoria*, Ms. Urb. Lat. 539, BAV, manuscrito datado en 1280, y que presenta puntos de conexión incuestionables con el *Códice Rico*, ya que el iluminador que trabaja en él es uno de los maestros de T, y presenta relación directa con E a través de la imagen de apertura de ambos ejemplares. Véase FERNÁNDEZ, *op. cit.*, 2011.

⁸⁹ SCHAFER, *op. cit.*, 1990-1991.