



Olivar, vol. 23, núm. 36, e132, mayo-octubre 2023. ISSN 1852-4478
 Universidad Nacional de La Plata
 Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
 Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria

Fablar y sonar curso rimado por la *cuaderna vía*: la *Cantiga de Santa María* 420

Fablar and sonar curso rimado in the *cuaderna vía*: the *Cantiga de Santa María* 420

 Gimena del Rio Riande

gdelrio@conicet.gov.ar
 Instituto de Investigaciones Bibliográficas y Crítica
 Textual - CONICET, Argentina

 Germán Pablo Rossi

germanpablorossi@gmail.com
 Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos
 Aires, Argentina

Recepción: 12 Marzo 2023
 Aprobación: 12 Mayo 2023
 Publicación: 01 Agosto 2023

Cita sugerida: Rio Riande, G. del y Rossi, G. P. (2023). Fablar y sonar curso rimado por la *cuaderna vía*: la *Cantiga de Santa María* 420. *Olivar*, 23(36), e132. <https://doi.org/10.24215/18524478e132>

Resumen: El verso alejandrino es uno de los metros más usados en la poesía medieval castellana. Contemporáneo a otros ligados al ámbito de la lírica trovadoresca, fue históricamente estudiado en lo que respecta a la articulación del *mester de clerecía* y, por ende, abordado sin establecer relaciones formales con otro tipo de producción poética. Es nuestra intención vincularlo aquí a la compilación lírica medieval surgida en torno a Alfonso X, las *Cantigas de Santa María*, con especial interés en la forma métrico-estrófica y en el contenido y melodía de la cantiga 420, pieza que se transmite en un único manuscrito mariano, el *códice de los músicos* (E). Editada por Walter Mettman en seis estrofas de doce versos, creemos que cabe revisar su estructura formal partiendo de una *divisio* estrófica tripartita alrededor de diferentes núcleos temáticos relacionados con el relato de su vida de la Virgen María en los *evangelios apócrifos*. Desde lo filológico, esta propuesta nos dejaría ante un claro ejemplo de uso de la cuarteta monorrima de alejandrinos en *cuaderna vía* en el corpus alfonsí. El cruce interdisciplinario con la musicología nos permitiría, a su vez, dar cuenta de la organización y las características del material melódico de la cantiga con el objeto de analizar su complementariedad con la estructura formal. Estos datos sonoros posibilitan que el texto de carácter narrativo de la cantiga pueda destacarse dada la redundancia sonora y la relación de predominancia silábica con que cuenta la melodía conservada en el *códice alfonsí*.

Palabras clave: *Cantigas de Santa María*, Verso alejandrino, *Cuaderna vía*, Cantilación, Evangelios apócrifos.

Abstract: The alexandrine is one of the most used verse meters in Hispanic Medieval Lyrical Poetry. In this article we analyze the use of the alexandrine verse in the medieval lyric compilation ordered by Alfonso Xth, the *Cantigas de Santa María*. We are especially interested in the metric-strophic form, and in the content and melody of the CSM 420, a *cantiga* copied in one single Marian manuscript also known as the Musicians Codex (E). The poem was edited by Walter Mettman in six strophes of twelve verses. Mettman followed strictly the *mise en page* of E. We consider that his proposal can be revised under the lens of a coordinated philological and musicological approach in which we can subdivide its long stanzas in shorter quartets of alexandrine verses that relate to the biblical apocrypha. The interdisciplinary approach between



Philology and Musicology also allowed us to account for the organization and characteristics of the melodic material of the cantiga in order to analyze its relationship with the formal structure. Consequently, we revisit its formal structure and propose a *divisio* based on the different topics that also relate to the melodic and formal structure of the *cantiga*.

Keywords: *Cantigas de Santa María*, Alexandrine verse, Cuaderna vía, Cantillation, Biblical apocrypha.

1. LA CANTIGA DE SANTA MARÍA 420 EN EL CORPUS DE LAS CANTIGAS DAS FESTAS

Las *Cantigas de Santa María* (en adelante, CSM) constituyen una verdadera *summa* donde fuentes bíblicas cultas, leyendas, relatos hagiográficos y motivos folklóricos son reelaborados en una gran variedad de formas métrico-estróficas, rimáticas y en estructuras melódicas. Esta empresa personal de Alfonso X (Snow, 1979) se desarrolla por casi treinta años, aproximadamente entre 1257 y 1283 (Montoya Martínez, 1995, p. 33; Mettman, 1986, vol. I, p. 24; Fidalgo, 2012-2013; Fernández Fernández, 2012-2013) en los *scriptoria*regios de Toledo y Sevilla aunque sus escribas, poetas y textos hayan circulado también por los espacios cortesanos (Mettman, 1971; del Río Riande, 2019). En palabras de Elvira Fidalgo:

Se trata de más de cuatro centenares de textos confeccionados, en última instancia, para alabar a la Virgen María, tanto ensalzando sus cualidades excepcionales que la designaron para ser la madre de Dios, como destacando su privilegiada posición de intermediaria entre su hijo y los hombres, puesta de manifiesto en su capacidad taumatúrgica en favor de sus devotos. (2020, p. 185)

Nos ocuparemos aquí de una cantiga que integra un particular corpus que solo se transmite en los códices marianos de Toledo (por sus siglas, To; BNE 10069) y Escorial (E; Esc. b.I.2, también llamado *códice de los músicos*),¹ aunque con diferencias sustantivas entre uno y otro manuscrito: en el manuscrito E estas *cantigas das festas* dedicadas a María y Cristo se encuentran antes del índice, lo que sugiere, junto a otras particularidades codicológicas, que fueron agregadas como un corpus temático cuando el libro ya se había terminado (Ferreira, 2016, pp. 311-312).²

Cabe señalar el lugar de relevancia que tienen las fiestas de la Virgen, tanto en la compilación mariana como en la voluntad personal del rey. Además de este corpus de *cantigas das festas*, contamos con composiciones que ponen de manifiesto la importancia de observar estas celebraciones –“Como un peliteiro, que non guardava as festas de Santa Maria, começou a lavar no seu dia de Março, e travesou-sse-lle a agulla na garganta que non a podia deitar; e foi a Santa Maria de Terena e foi logo guarido” (CSM 199)–, y con la voluntad póstuma del mismo rey, quien en su testamento solicita explícitamente que se canten estas composiciones cuando él ya no esté:

Otrosi mandamos que todos los libros de los cantares de loor de Santa María sean todos en aquella iglesia donde nuestro cuerpo se enterrare, que lo fagan cantar en las fiestas de Santa María”. (Martínez, 2003, p. 618)

La composición que aquí estudiamos (CSM 420) solo se transcribe en el manuscrito E.³ Se trata de una cantiga cuyo formato es excepcional: una composición narrativa pero, al contrario de lo que sucede en la colección mariana, sin estribillo, y formulada en versos extensos de 14 sílabas (expresadas como 13', ya que el acento recae en la penúltima sílaba). En cuanto a su tema, antes de centrarse en la Asunción de María, tal y como se anuncia en su rúbrica,⁴ la pieza pasa por los momentos más destacados de la vida de la Virgen echando mano, como veremos, de fuentes que trabajan pasajes que se encuentran en los comúnmente denominados *evangelios apócrifos*.⁵

2. EL ALEJANDRINO EN LAS *CANTIGAS DE SANTA MARÍA*

El verso alejandrino, y en especial su agrupación estrófica en tetrásticos, es considerado como uno de los principales metros de la poesía medieval castellana. Se trata de un verso compuesto por dos hemistiquios con acentuación en sus sílabas sextas, dividido por una cesura medial que suele también servir como elemento estructurador de la sintaxis recitativa. En líneas generales, la distribución acentual del alejandrino podría resumirse en un esquema de 7+7 o 7+6, si computásemos todas las sílabas, o 6'+6' y 6'+6, si solo lo hiciésemos hasta la última acentuada, como en el gallego-portugués o el francés.

La escasez de textos conservados hasta el siglo XIV en la Península Ibérica, junto con su fuerte unidad formal y temática, hizo que la crítica designara una treintena de poemas narrativos compuestos en estrofas de cuatro versos largos con doble hemistiquio (denominada *cuaderna vía* por las estrofas iniciales del *Libro de Alexandre*) con la etiqueta de *mester de clerecía* (Milà i Fontanals, 1874). Así, alejandrino y clerecía quedaron unidos como un solo y único género. Muy pocas investigaciones, entre las que se destaca la de González-Blanco García (2010), pensaron en el alejandrino como un verso que podría trazar relaciones entre la *cuaderna vía*, la tirada de los poemas épicos, cuyo núcleo era el *Poema de Mio Cid*, amén de varios testimonios incompletos, recogidos, en gran medida, a través de las crónicas prosificadas, y una serie de textos en verso de estrofismo irregular en pareados breves (poemas de debate u otros como, por ejemplo, la *Vida de Santa María Egipcíaca*).

En del Rio Riande (2016) repensamos este esquema métrico en la lírica profana gallego-portuguesa, en tanto molde para la forma y el contenido de 25 piezas de los géneros de amigo, escarnio y, en muy menor cantidad, de amor –la mayor parte de ellas, de carácter narrativo–. A grandes rasgos, los alejandrinos de acento grave y agudo se explotaban en estas composiciones en formas con estribillo, en una estructura zejelesca formada por una triada monorrima con vuelta y estribillo (aaabBB).⁶ Y en un trabajo anterior (González Blanco y del Rio Riande, 2012) revisamos el corpus de las CSM para mostrar cómo CSM adaptaba el verso alejandrino a fines re-creativos y creativos. Por un lado, llamábamos la atención en ese trabajo acerca del modo aislado en el que se tendía a estudiar la producción de la corte y el *scriptorium* alfonsí, cuando la clerecía castellana y su producción medieval en *cuaderna vía* son movimientos paralelos y en sintonía con el despliegue cultural de los primeros. Como afirmamos más arriba, no solo sabemos de la circulación de trovadores y colaboradores científicos de diverso origen en la corte alfonsí, sino también de códices que viajaron entre los talleres alfonsíes y una variada cantidad de monasterios ibéricos.⁷ Finalmente, distinguíamos allí un corpus de 34 piezas marianas de versos alejandrinos que usaban los esquemas 6'+6' y 6'+6, en una cuarteta monorrima con vuelta y estribillo (aaabBB), al igual que en la lírica profana.

3. ¿UNA NUEVA *DIVISIO* ESTRÓFICA Y *DISPOSITIO* PARA LA CSM 420?

Si las *cantigas das festas* de Santa María, en tanto *subcorpus* temático, son un elemento inédito en la compilación mariana alfonsí, no menos lo es la pieza que aquí nos ocupa. Por un lado, su única copia en el manuscrito E nos la muestra como compuesta por seis largas coplas monorrimas de 12 versos cada una (aaaaaaaaaaaa), una estructura estrófica que no se documenta en todo el corpus lírico medieval románico.⁸ Los versos monorrimos de la cantiga son alejandrinos (6'+6') y mantienen escrupulosamente su cesura medial. Solo la CSM 401, la llamada *Pitiçon*, está compuesta por 10 versos de 6'+6, una estructura similar a la de nuestra composición, aunque no se trata de una cantiga narrativa. La CSM 420 concluye con una *finda* o estrofa de cierre de dos versos,⁹ recurso habitual para la *clausio* en el corpus profano gallego-portugués pero no en el de las CSM, donde solo esta composición y la CSM 402 echan mano de este artificio.

Los recursos al paralelismo y la repetición en la cantiga la acercan a la estructura de la salmodia, pero también a procedimientos compositivos característicos de la escuela gallego-portuguesa. Evidentemente, no

se trata de artificios exclusivos ni originales de la lírica gallego-portuguesa, ya que las distintas modalidades de *repetitio* aparecen recogidas ya en las retóricas de la antigüedad clásica y en los tratados medievales. No obstante, en esta cantiga podemos observar algunos artificios poéticos, que no son los más habituales tradición en la lírica en gallego-portugués, sino que se consideran como de mayor maestría: el uso de versos *ateúdos*, o aquellos que juegan con el encabalgamiento interestrófico y el *mot truncat*, o el término en posición de rima que sitúa su última sílaba en el verso siguiente, más caro a la tradición occitana.

Finalmente, las posibles fuentes de la cantiga también la señalan como una pieza singular. Como fue ya expuesto, se relata allí la vida de la Virgen María y su ascensión a los cielos. No obstante, no son pasajes de la Biblia cristiana los que, en su mayoría, se recogen allí. Siguiendo a Disalvo, solo las *cantigas das festas* de Santa María CSM 411, CSM 419 (2013, pp. 405-406), y desde nuestro punto de vista, las CSM 420, utilizan fuentes que recogen material de los evangelios apócrifos.

No puede decirse que la CSM 420 ofrezca problemas de transmisión textual en el manuscrito E. Luego de la rúbrica inicial, y siguiendo el habitual método de copia de los códices con música, se copia la primera de las largas estrofas con notación melódica. A continuación, se transcribe solo el resto de las cinco coplas y la *finda* en una prolija gótica *textualis* que mantiene el tradicional uso de capitales adornadas y mayúsculas en color para el inicio de la estrofa. La separación de estas se remarca además con el trazado de una línea horizontal curva que recorre la columna, como puede verse en las Figuras 1-3.

FIGURAS 1 Y 2.
Folios 10v-11r (E).



Fuente: Anglés (1964)¹⁰

FIGURA 3.
Folio 11v (E).



Fuente: Inglés (1964).

Siguiendo la clara *mise en page* del códice E, en su magnífica edición crítica de las CSM del año 1986 Walter Mettman copió allí a pie juntillas su *dispositio*¹¹ en el manuscrito
 “ESTA DECIMA É NO DIA AA PROÇESSION, COMO AS PROÇESSIONES DO ÇEO
 REÇEBERON A SANTA MARIA QUANDO SOBIOU AOS ÇEOS.

*Bēeyta es, Maria, Filla, Madr' e criada
 de Deus, teu Padr' e Fillo, est' é cousa provada.
 Bēeyta foi a ora en que tu gêerada
 fuste e a ta alma de Deus santivigada,
 e bēeyto [o dia] en que pois fuste nada
 e d' Adam o peccado quita e perdôada,
 e bēeytos los panos u fust' envvurullada
 e outrossi a teta que ouviste mamada,
 e bēeyta a agua en que fuste bannada
 e a santa vianda de que fust' avondada,
 e bēeyta a fala que ouviste falada
 e outrossi a letra de que fust' ensinada.*

*E bēeyta a casa u feziste morada
 e outrossi o tenpro u fuste presentada,
 e bēeyta a seda que ouviste fiada
 e outrossi a obra que end' ouv[i]ste obrada,
 e bēeyta u fuste con Joseph esposada,
 non que tigo casasse, mas que fos[s]es guardada;
 e bēeyta a ora u fuste saudada
 pelo angeo santo, e ar de Deus pren[n]ada,
 e bēeyta a culpa de que fust' acusada,
 onde ficaste quita e santa e salvada,
 e bēeyta a ta carne en que jow' enserrada*

a de teu fillo Christo e feita e formada.

*E bēeyta u fust[e] a Belem chegada
e por parir teu Fillo ena cova entrada,
bēeyta u pariste om' e Deus sen tardada,
sen door que ouesses del, nen fosses coitada,
e bēeyta a tua virgüidade sagrada
que ficou como x' era ant' e non foidanada;
bēeyta a ta leite onde foi governada
a carne de teu Fillo e creçud' e uviada,
bēeytas las tas mãos con que foi faagada
a ssa pes[s]ôa santa e benaventurada,
bēeyta foi a vida que pois con el usada
ouviste, macar fuste mui pobr' e lazerada.*

*E bēeyta, bēeyta, u ouvist' acabada
a vida deste mundo e del fuste passada,
e bēeyta u v'eo a ti a tapousada
teu Fillo Jhesu-Christo, e per el foi tomada
a ta alma bēeyta e do corpo tirada,
que a San Miguel ouve tan tost' acomodada;
bēeyta a conpanna que t' ouv' aconpan[n]ada,
d' angeos mui fremosos preçis[s]on ordiada,
e bēeyta a outra d' archangeos onrrada
que te reçeber vêo, de que fuste loada,
e bēeyta a oste que Tronos é chamada
e Dominaciones, que te foi enviada.*

*Bēeyta u ouviste en sobind' encontrada
Prinçepes, Podestades deles grand' az parada,
bēeyta u Cherubin e Seraphin achada
t'ouweron, ca tan toste deles fust' aorada,
e bēeyta u fuste das vertudes çercada
dos çeos, e per eles a ta loor cantada;
bēeyta u teu Fillo vêo apressurada-
ment' a ti mui' agyn[n]a con toda sa masnada,
bēeyta u el disse aos santos: "Leixada
logo seja mia Madr[e] a mi, ca ven cansada."
Bēeyta u t' el ouve dos braços abraçada,
E tu con piedade sobr' el fuste acostada.*

*Bēeyta u os santos en mui gran voz alçada
disseron: "Ben vennades, Sennor mui desejada."
Bēeyta u teu Fillo a Deus t'ouve mostrada
dizendo: "Padr', aquesta madre m' ouviste dada."
Bēeyta u Deus quis[o] que ta carne juntada
fosse con a ta alma e per el corôada.
Bēeyta es por esto, amiga e amada
de Deus e ar dos santos, e nossa avogada.
E porende, Bēeyta, te rog' eu aficada-
ment[e] que a ta graça me seja outorgada,
por que a ta merçee bēeita mui grãada
aja en este mundo, e me dés por soldada*

Que quando a mi' alma daqui fezer jornada,

que a porta do ceo non lle seja vedada.”

Fuente: (Mettman, 1986, vol. III, pp. 345-347)

Como es sabido, la copla de cuatro versos o cuarteta es una de las estrofas más utilizadas en el corpus mariano alfonsí y en los cancioneros profanos gallego-portugueses, organizando sintáctica, conceptual, y temáticamente una gran parte de estos corpus. Y asimismo la unidad de la copla de cuatro versos se hace evidente en la cuaderna vía, en la cuarteta de alejandrinos monorrimos:

Señores, si queredes mi servicio prender,
querríavos de grado servir de mi mester;
deve de lo que sabe omne largo seer,
si non, podrié en culpa e en riebito caer.

(Cañas Murillo, 1988, p. 99)

La unidad semántica que ofrece, por ejemplo, esta primera estrofa del *Libro de Alexandre* podría asimismo trasladarse a nuestra pieza, si delimitásemos tres cuartetas de cuatro versos cada una dentro de las largas e inéditas estrofas de 12 versos que transmite E. Teniendo en cuenta que nuestros versos son alejandrinos, esta división nos dejaría ante un texto narrado al igual que en los textos en cuaderna vía. Esta propuesta de *divisio* y *dispositio* de la cantiga, se sustentaría entonces en su estructura versal y estrófica, esto es, en criterios relacionados con la sintaxis estructuradora y recitativa de la pieza, pero también en su contenido.

Santiago Disalvo (2013) ha estudiado la relación a las fuentes monásticas que fueron utilizadas por los compositores del taller alfonsí para las CSM. Con respecto a nuestra composición, el investigador señala una fuerte influencia de las letanías marianas y del tratado *De perpetua virginitate Sanctae Mariae* de San Ildefonso, o el *Cogitis me* de Pascasio Radaberto, entre otros (2013, pp. 181, 258-260, 264-265). Si, decidiésemos entonces reagrupar la pieza dividiendo cada estrofa en tres unidades de cuatro versos alejandrinos monorrimos cada una, podríamos adjudicar a cada una de las coplas los siguientes temas tratados principalmente por los evangelios apócrifos de la Natividad (Santos Otero, 2006, p. 118):¹²

1era cuarteta: Concepción de Ana. Natividad de María¹³

Bēeyta es, Maria, Filla, Madr' e criada
de Deus, teu Padr' e Fillo, est' é cousa provada.
Bēeyta foi a ora en que tu gēerada
fuste e a ta alma de Deus santivigada.

2nda cuarteta: Nacimiento de María¹⁴

E bēeyto [o día] en que pois fuste nada
e d' Adam o peccado quita e perdōada,
e bēeytos los panos u fust' envurullada
e outrossi a teta que ouviste mamada.

3era cuarteta: Infancia de María¹⁵

E bēeyta a agua en que fuste bannada
e a santa vianda de que fust' avondada,
e bēeyta a fala que ouviste falada
e outrossi a letra de que fust' ensinada.

4ta cuarteta: Casa de María y templo¹⁶

E bēeyta a casa u feziste morada
e outrossi o tenpro u fuste presentada,
e bēeyta a seda que ouviste fiada

e outrossi a obra que end' ouv[i]ste obrada.

5ta quarteta: Concepción de Jesús¹⁷

E bēeyta u fuste con Joseph esposada,
non que tigo casasse, mas que fos[s]es guardada;
e bēeyta a ora u fuste saudada
pelo angeo santo, e ar de Deus pren[n]ada.

6ta quarteta: María culpada y santificada¹⁸

E bēeyta a culpa de que fust' acusada,
onde ficaste quita e santa e salvada,
e bēeyta a ta carne en que jov' enserrada
a de teu fillo Christo e feita e formada.

7ma quarteta: el parto en la cueva¹⁹

E bēeyta u fust[e] a Belem chegada
e por parir teu Fillo ena cova entrada,
bēeyta u pariste om' e Deus sen tardada,
sen door que ouvesses del, nen fosses coitada.

8va quarteta: virginidad perpetua y amamantamiento de Jesús²⁰

E bēeyta a tua virgüidade sagrada
que ficou como x' era ant' e non foi danada;
bēeyta a ta leite onde foi gobernada
a carne de teu Fillo e creçud' e uviada.

9na quarteta: Vida de María

Bēeytas las tas mãos con que foi faagada
a ssa pes[s]õa santa e benaventurada,
bēeyta foi a vida que pois con el usada
ouviste, macar fuste mui pobr' e lazerada.

10ma quarteta: Muerte y ascunción de María²¹

E bēeyta, bēeyta, u ouvist' acabada
a vida deste mundo e del fuste passada,
e bēeyta u v'eo a ti a ta pousada
teu Fillo Jhesu-Christo, e per el foi tomada

11ra quarteta: Ascunción, acompañada por ángeles²²

a ta alma bēeyta e do corpo tirada,
que a San Miguel ouve tan tost' acomodada;
bēeyta a conpanna que t' ouv' aconpan[n]ada,
d' angeos mui fremosos preçis[s]on ordiada.

12nda quarteta: María entronizada por ángeles y arcángeles

E bēeyta a outra d' archangeos onrrada
que te reçeber vëo, de que fuste loada,
e bēeyta a oste que Tronos é chamada
e Dominationes, que te foi enviada.

13ra quarteta: María adorada por ángeles²³

Bēeyta u ouviste en sobind' encontrada
Princepes, Podestades deles grand' az parada,
bēeyta u Cherubin e Seraphin achada
t'ouveron, ca tan toste deles fust' aorada.

14ta quarteta: María alabada y con Cristo

E bēeyta u fuste das vertudes çercada

dos çeos, e per eles a ta loor cantada;
bēeyta u teu Fillo vëo apresurada-
ment' a ti muit' agyn[n]a con toda sa masnada.

15ta quarteta: María con santos y Cristo

Bēeyta u el disse aos santos: "Leixada
logo seja mia Madr[e] a mi, ca ven cansada."
Bēeyta u t' el ouve dos braços abraçada,
E tu con piedade sobr' el fuste acostada.

16ta quarteta: Bienvenida de santos y Cristo a María²⁴

Bēeyta u os santos en mui gran voz alçada
disseron: "Ben vennades, Sennor mui desejada."
Bēeyta u teu Fillo a Deus t'ouve mostrada
dizendo: "Padr', aquesta madre m' ouviste dada."

17ma quarteta: María intercesora en el cielo²⁵

Bēeyta u Deus quis[o] que ta carne juntada
fosse cona ta alma e per el corõada.
Bēeyta es por esto, amiga e amada
de Deus e ar dos santos, e nossa avogada.

18va quarteta: Ruego de Alfonso X a María²⁶

E porende, Bēeyta, te rog' eu aficada-
ment[e] que a ta graça me seja outorgada,
por que a ta merçee bēeita mui grãada
aja en este mundo, e me dés por soldada

Finda

que quando a mi' alma daqui fezer jornada,
que a porta do çeo non lle seja vedada.

Entonces, si bien la propuesta de edición en estrofas de 12 versos que sigue Mettman mantiene la fidelidad para con el texto que E transmite, creemos que esta disposición de quartetas que, por un lado, resulta más cercana al universo de la poesía medieval –tanto para la poesía lírica como para la cuaderna vía– y que se justifica además por los diferentes temas que va tocando cada quarteta, resulta un abordaje también acertado para la CSM 420.²⁷ A continuación, veremos cómo la notación melódica sostiene lo hasta aquí vertido.

4. ¿SONAR EN LA CUADERNA VÍA?

Para continuar con nuestra propuesta de reorganización del material textual de la cantiga es necesario dar una mirada a la melodía, dado que texto y notación melódica conforman una unidad expresiva indivisible al momento de la composición y la *performance* de la lírica medieval (del Rio Riande y Rossi, 2010). En el manuscrito E la notación melódica se copia, como es la práctica habitual en los códices musicados, para los versos de la primera estrofa, con tinta negra, y en un pautado de cinco líneas rojas con una clave de fa. Las grafías utilizadas para dar cuenta de las notas son la *longa* (figura cuadrada con plica inferior), la *breve* (figura cuadrada) y diversos tipos de ligaduras (escrituras de notas hechas en un trazo continuo que involucran varias grafías) que también aparecen en el resto de las piezas copiadas en el manuscrito. Tanto la histórica transcripción de Higinio Angles (1943, pp. 447-448) como la de Roberto Pla (2001, pp. 550-551) interpretan dichas grafías como valores mensurales (con duración de medida temporal). Trabajos como los de Ferreira (2014), Elmes (2014) y Cunningham (2000) proponen también lecturas medidas de los signos notacionales arribando a otro tipo de resultados en la transcripción. En el caso puntual de la CSM 420, dadas sus características melódicas vinculadas con la recitación litúrgica, no nos parece descabellado proponer una

lectura rítmica no mensural de los signos interpretándolos a la manera de la notación cuadrada del canto llano del siglo XIII.²⁸ Esto puede verse en la transcripción que aparece a continuación:

FIGURA 4.
Transcripción y análisis melódico de la CSM 420

FRASE 01 a
Bē-ey-ta es, Ma-ri-a, Fi-lla, Ma-dr'e cri-a-da

FRASE 02 b
de Deus, teu Pa-dr'e Fi-llo, es-t'e cou-sa pro-va-da.

FRASE 03 c
Bē-ey-ta foi a o-ra en que tu gē-e-ra-da

FRASE 04 b'
fus-te e a ta al-ma de Deus san-ti-vi-ga-da,

FRASE 05 c
e bē-ey-to, [o di-a] en que pois fus-te na-da

FRASE 06 a'
e d'A-dam o pec-ca-do qui-ta e per-dõ-a-da,

FRASE 07 b
e bē-ey-tos los pa-nos u fus-t'en-vu-ru-lla-da

FRASE 08 c
e ou-tro-ssi a te-ta que ou-vis-te ma-ma-da

FRASE 09 b'
e bē-ey-ta a a-gua en que fus-te ba-nna-da

FRASE 10 c
e a san-ta vi-an-da de que fus-t'a von-da-da

FRASE 11 a'
e bē-ey-ta a fa-la que ou-vis-te fa-la-da

FRASE 12 b''
e ou-tro-ssi a le-tra de que fus-t'en-si-na-da

Fuente: elaboración propia.

El material melódico que se presenta en la transcripción puede organizarse alrededor de doce frases (una para cada verso musicalizado) que a su vez se identifican con cuatro tipos melódicos²⁹ principales denominados: a, b, c y d, a los cuales se suman: a', b' y b'' que son variantes del primero y el segundo respectivamente. Las tres primeras frases 01, 02 y 03 (tipos melódicos a, b y c) presentan un material musical que se varía, repite y combina en las nueve siguientes (b', c, a', b', c, d, c, a', b'). Cada una de ellas a su vez puede subdividirse en antecedente y consecuente siguiendo los dos hemistiquios del verso. La reorganización del material textual de la cantiga en una cuarteta de versos alejandrinos monorrimos haría que los tipos melódicos pudiesen articularse de la siguiente forma:

TABLA 1
 Alternancia y combinación de tipos melódicos Fuente elaboración propia

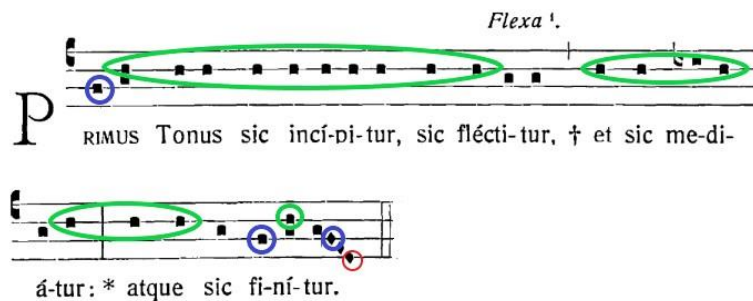
1era cuarteta: Concepción de Ana. Natividad de María	a + b + c + b
2nda cuarteta: Nacimiento de María	c + a + b + c
3era cuarteta: Infancia de María	b' + c + a + b''

Fuente: elaboración propia.

Puede verse como los tres tipos melódicos (a, b y c) aparecen en cada una de las cuartetas pero con diferente ordenamiento y combinados con una repetición y/o variación. De esta manera la narración propuesta por el texto lírico se musicalizaría de manera diferente en cada cuarteta pero logrando una continuidad por la repetición de los tipos melódicos, un ciclo de variación continua que se repetiría cada tres cuartetas.

Modalmente la pieza culmina en la *finalis* Re³⁰ y utiliza el ámbito de una octava Do-do, repercutiendo melódicamente en su diferentes frases sobre las notas la, fa y sol³¹ lo que podría relacionarse con el modo *protus* en sus variantes auténtico (modo 1, cuyo *tenor* es la) y plagal (modo 2, cuyo *tenor* es fa). En la frase 01 -tipo melódico a- el comportamiento, en particular el contorno en forma de arco, es similar al diseño del tono correspondiente al *primus tonus* (modo 1) que se utilizan para la recitación litúrgica de los salmos durante los oficios litúrgicos.

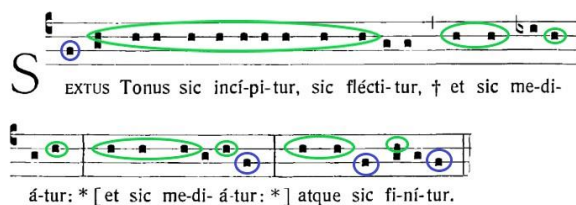
FIGURA 5.
 Fórmula de recitación salmódica del modo 1.



Fuente: elaboración propia.

La frase 02 -tipo melódico b- comienza en la nota fa y culmina el antecedente bordando la nota la presentando nuevamente un comportamiento similar al *primus tonus* o al *sextus tonus* (modo 6, *tritus* plagal), que también repercute sobre la nota la. La frase 03 -tipo melódico c- se inicia con un mi para ascender y repercutir sobre sol y luego sobre fa descendiendo al Re y cerrando en fa.³²

FIGURA 6.
Fórmula de recitación salmódica del modo 6.



Fuente: elaboración propia.

Este material melódico, emparentado con la recitación salmódica y las prácticas litúrgicas podría haber permitido que tanto los creadores como los ejecutantes y las audiencias, asociaran a la cantiga, consciente o inconscientemente, a determinados repertorios o temáticas religiosas. Como plantea Antoni Rossell (2001), la relación intermelódica produce un matiz añadido de significado que el auditorio identifica y reconoce. Las características melódicas descritas permiten reforzar intermelódicamente el contenido narrativo de la cantiga y su estructura paralelística con repertorios de los recitados litúrgicos, tanto de la salmodia como del canto de las letanías.

En cuanto a la articulación entre la melodía y texto lírico existe una predominancia de la relación silábica (un sonido –nota- por cada sílaba). Las 168 sílabas de los 12 versos alejandrinos aparecen puestas en música con 247 notas: 137 en relación silábica y 31 de manera neumático-melismática (dos, tres, cuatro, cinco o seis notas por cada sílaba). En esas 168 sílabas 69 aparecen con notas que se repiten de manera consecutiva entre 2 y 6 repeticiones que repercuten sobre las notas la, sol, fa y Re.

TABLA 2.
Análisis de la relación entre sílabas y notas. Fuente: elaboración propia.

Frase / Apariciones	Cantidad de sílabas	Cantidad de notas	Relación silábica	Relación neumático-melismática
a (una)	14	17	13	1
b (dos)	28	48 (24x2)	20 (10x2)	8 (4x2)
c (cuatro)	56	74 (19x2/18x2)	46 (11x2/12x2)	10 (3x2/2x2)
b' (dos)	28	40 (20x2)	24 (12x2)	4 (2x2)
a' (dos)	28	38 (19x2)	24 (12x2)	4 (2x2)
b'' (una)	14	30	10	4
TOTALES	168 sílabas	247 notas	137 (81,55%)	31 (18,45%)

De un total de 247 sonidos que se oirían en una performance de las tres primeras cuartetos de la cantiga, 124 de ellos (un 50%) se corresponderían con notas repetidas, lo cual generaría un constante sonoro a manera de cuerdas o pedales. Complementariamente, del total de sílabas que conforman los doce primeros versos encontramos que algo más del 80% se oirían de manera de un sonido por sílaba y el 41% con notas iguales con cierto grado de consecutividad. Estos elementos sonoros posibilitan que el texto lírico, sobre todo de carácter narrativo como el de la cantiga 420, pueda articularse con una claridad de prosodia que podrían vincularlo con una performance de cantilación salmódica o épica. Si bien el tratadista Johannes de Grocheio en su *Ars*

música de ca. 1300 al hablar de la música de la canción de gesta nos dice que el mismo canto se repite en todos los versos, es posible, como plantea Antoni Rossell (2004), que existiera un sistema estratégico que permitiera combinar diferentes modos salmódicos en una tirada de versos mediante la variación y la ornamentación.

Luego de observar y analizar en detalle las características melódicas de la CSM 420 en E, propiciando un cruce interdisciplinario que ha incorporado el aporte de la mirada musicológica, es posible dar cuenta de sus relaciones complementarias con la reorganización del material textual que este trabajo propone. Como hemos visto, desde el punto de vista estructural se presentan ciclos de tres cuartetas –las mismas que podíamos segmentar desde lo textual– con una variación continua donde se repiten y combinan estratégicamente diferentes tipos melódicos. Estas tres variantes melódicas se emparentan con la recitación salmódica tanto por la articulación silábica de los textos como por la repetición de notas a manera de cuerda sonora. Estas características refuerzan el contenido narrativo del texto mariano propiciando una vinculación intermelódica con repertorios de los recitados litúrgicos y, asimismo, posiblemente con el recitado o cantilación de verso épico.

5. CONCLUSIONES

Si bien podríamos pensar, de acuerdo con la copia de la cantiga en el códice E, en una macro estructura de estrofas extensas, es innegable que el material textual de esta, que proviene en su mayor parte de fuentes que transmiten textos de los evangelios apócrifos, busca acomodarse temáticamente al molde de una estrofa de menor tamaño, más habitual en los corpus profano y mariano en gallego-portugués, en la cuaderna vía hispánica, y en la poesía románica en general. Esta propuesta de disposición, y en algún punto, de fijación textual, creemos, organiza de un modo más claro el contenido de la cantiga en 18 cuartetas de alejandrinos monorrimos que se cierran con una *finda*. En esta misma línea, la organización aquí propuesta ayuda además a resaltar el momento de aparición de la voz del rey en primera persona (Snow, 2008-2009) hacia el final de la composición.

Teniendo en cuenta la claridad expositiva que permitía la cuaderna vía en cada una de sus estrofas, al organizar un relato en cuartetas de tono narrativo, no resulta extraño que esta *dispositio* fuese la elegida para, al menos, nuclear los distintos momentos de la narración de la vida, muerte y ascensión a los cielos de la Virgen en la cantiga. Cabe destacarse una vez más la escrupulosa combinación del alejandrino en la pieza en hemistiquios isométricos de $6' + 6'$, que, sin ninguna diferencia con los textos del mester de clerecía, mantiene con regularidad la cesura medial que sirve como elemento estructurador de la sintaxis recitativa.³³

Si bien la propuesta de Mettmann es correcta y se ajusta a una edición que sigue la *mise en page* de la pieza en su *codex unicus*, el cruce interdisciplinario entre Filología y Musicología nos permite abordar la cantiga desde un lugar donde texto y música, contenido y forma, se complementan. La organización y las características del material melódico que musicaliza la cantiga, predominantemente silábico y con sonidos repetidos, propone un desarrollo melódico vinculado con el recitado litúrgico y con el verso épico. Con respecto a estos últimos, confirmaríamos también nuestra pieza, desde lo filológico y lo musicológico, las hipótesis sobre la forma en la que la cuaderna vía asume muchas veces las técnicas del relato épico (Beltrán, 1987), la relación del pareado y la cuaderna vía en el corpus clerical (Weiss, 2006), y las posibilidades de recitación salmódica de estas tipologías textuales (Rossell, 2004).

REFERENCIAS

- Anglès, H. (1943). *La música de las Cantigas de Santa María, del rey Alfonso el Sabio, I: Facsímil del códice j-b-2 del Escorial, II: Transcripción musical*. Barcelona: Biblioteca Central.
- Beltrán, V. (1984). De zéjeles y *dansas*: orígenes y formación de la estrofa con vuelta. *Revista de Filología Española*, 84, 239-266.

Biblia On-line. Recuperado de <http://www.bibliaonline.net> el 09/08/2013 a las 0:33.

Blecua, A. (1983). *Manual de Crítica Textual*. Madrid: Castalia.

Cañas Murillo, J. (1988). *Libro de Alexandre*. Madrid: Cátedra.

Colantuono, M. I. (2007). "El bon son en las Cantigas de Santa María". *Actas do VII Congreso Internacional de Estudos Galegos. Mulleres en Galicia. Galicia e os outros pobos da Península. Barcelona 28 ó 31 de maio de 2003*. Sada: Ediciós do Castro / Asociación Internacional de Estudos Galegos (AIEG) / Filoloxía Galega (Universitat de Barcelona).

Cunningham, M. (2000). *Alfonso X, Rey de Castilla: Cantigas de Loor*. Dublín: College.

Crépon, P. (1993). *Los evangelios apócrifos: para esclarecer el Nuevo Testamento*. Madrid: Edaf.

Disalvo, S. (2013). *Los monjes de la Virgen: representación y reelaboración de la cultura monacal en las "Cantigas de Santa María" de Alfonso X*. Newark: Juan de la Cuesta.

Elmes, C. (2014). *Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio: Edición escénica 4 vols*. Edimburgo: Gaita medieval Music.

Fernández Fernández, L. (2012-2013). Los manuscritos de las Cantigas de Santa María: definición material de un proyecto regio. *Alcanate, VIII*, 81-118.

Ferreira, M. P. (2009). *Aspectos da Música Medieval no Occidente Peninsular. Volume I-Música Palciiana*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Ferreira, M. P. (2014). Editing the Cantigas de Santa Maria: Notational Decisions. *Revista Portuguesa de Musicologia, nova série, I(1)*, 33 - 52.

Ferreira, M. P. (2016). The Medieval Fate of the Cantigas de Santa Maria: Iberian Politics Meets Song. *Journal of the American Musicological Society, 69*, 295-353.

Fidalgo, E. (2012-2013). La gestación de las Cantigas de Santa María en el contexto de la escuela poética gallegoportuguesa. *Alcanate, VIII*, 17-42.

Fidalgo, E. (2020). Afonso X, trovador religioso: las Cantigas de Santa María. En: E. Fidalgo (ed.), *Afonso X el sabio: cronista y protagonista de su tiempo*. San Millán de la Cogolla: Cilengua.

Fradejas Lebrero, J. (2005). *Los evangelios apócrifos en la literatura hispánica*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

González Blanco, E. (1987). El evangelio armenio de la infancia. *Evangelios apócrifos*. Barcelona: Hypspamérica. Recuperado de <http://escrituras.tripod.com/Textos/EvArmenio.htm>

González Blanco, E. y Rio Riande, G. del (2012). Uso y función del verso alejandrino en las *Cantigas de Santa María, Arsmetrica*, 2012/05. Recuperado de https://f-book.com/arsmetrica/wp-content/uploads/2012/12/Gonzalez-Blanco_Rio-Riande_2012_Uso-y-funcion-del-verso-alejandrino-en-las-Cantigas-de-Santa-Maria.pdf

Huseby, G. V. (1983). Musical Analysis and Poetic Structure in the *Cantigas de Santa Maria*. En J. S. Geary (ed.) *Florilegium Hispanicum. Medieval and Golden Age Studies presented to Dorothy Clotelle Clarke* (pp.81-101). Madison: Hisp. Seminary of Medieval Studies.

Huseby, G. V. (1987). The Common Melodic Background of 'Ondas do mar de Vigo' and *Cantiga* 73. En I. J. Katz y J. E. Keller (eds.), *Studies on the 'Cantigas de Santa Maria': Art, Poetry and Music*. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies.

Huseby, G. V. (1999). El parámetro melódico en las Cantigas de Santa María: Sistemas, estructuras, fórmulas y técnicas compositivas. En J. Montoya Martínez y A. Domínguez Rodríguez (eds.), *El Scriptorium alfonsí: de los Libros de Astrología a las "Cantigas de Santa María"* (pp. 215-270). Madrid: Editorial Complutense.

Martínez, S. (2003). *Alfonso X, el Sabio: Una biografía*. Madrid: Ediciones Polifemo.

Milà i Fontanals, M. (1874). *De la poesía heroico-popular castellana. Estudio precedido de una oración acerca de la literatura español*. Barcelona: A. Verdager.

Montero Santalha, M. (2008). A estrutura métrica de algumas das *Cantigas de Santa Maria*. *Agália. Publicaçom internacional da Associaçom Galega da Lingua, 65-66*, 87-134.

Montoya Martínez, J. (1995). *Alfonso X, el Sabio. Cantigas*. Barcelona: Altaya.

- Pla, R. (2001). *Cantigas de Santa María, Alfonso X el Sabio. Nueva transcripción integral de la música según la métrica latina*. Madrid: Música Didáctica.
- Rio Riande, G. del (2016). Fablar curso rimado por la *cuaderna via*, ¿mester de trovadores? En L. Funes (coord.), *Hispanismos del mundo, diálogos y debates (y desde) el Sur* (pp. 53-64). Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Rio Riande, G. del (2019). Más allá de las Cantigas de Santa María. La lírica mariana en la península ibérica después de Alfonso X. En L. Amor, A. Basarte, D. Castro (eds.) *Actas de las XVI Jornadas Internacionales de Estudios Medievales y XXVI Curso de Actualización en Historia Medieval* (pp. 77-89). Buenos Aires: SAEMED-Asociación Civil de Estudios Medievales de la República Argentina.
- Rio Riande, G. del y Rossi, G. (2010). Circulación de textos d'oc, oïl, y gallego-portugueses en el Camino de Santiago. El caso de la lírica dionisina en su dimensión poética y musical. En E. Corral Díaz (ed.), *In Marsupiiis Peregrinorum. Circulación de textos e imaxes arredor do Camiño de Santiago na Idade Media* (pp. 485-496). Firenze: Edizioni del Galluzzo.
- Rossell, A. (2001). Las *Cantigas de Santa María* (CSM) y sus modelos musicales litúrgicos, una imitación intertextual e intermelódica. En M. J. Alonso García, M. L. Dañobeitia Fernández y A. R. Rubio Flores (eds.), *Literatura y cristiandad. Homenaje al profesor Jesús Montoya Martínez*. Granada: Universidad.
- Rossell, A. (2004). *Literatura i música a l'edat mitjana: la cançó èpica*. Barcelona: DINSIC.
- Rossell, A. (2005). La imitación métrico-melódica y los procesos intertextuales e intermelódicos en las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X. En R. Alemany et al. (eds.), *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval* (pp. 1421-1432). Alicante: Symposia philologica.
- Santos Otero, A. de (2006). *Los Evangelios Apócrifos: Colección de textos griegos y latinos*. Versión crítica, estudios introductorios, comentarios e ilustraciones. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Snow, J. T. (1979). The Central Role of the Troubadour persona of Alfonso X in the *Cantigas de Santa Maria*. *Bulletin of Hispanic Studies*, 56, 305-316.
- Snow, J. T. (2008-2009). El yo anónimo y las *Cantigas de Santa Maria* de Alfonso X. *Alcanate*, 6, 309-322.
- Weiss, J. (2006). *The "Mester De Clerecía". Intellectuals and ideologies in thirteenth-century Castile*. Woodbridge: Tamesis.

NOTAS

- 1 To es la sigla que designa al manuscrito de Toledo (Madrid, Biblioteca Nacional de España, MS 10069). E (habitualmente denominado códice de los músicos) es el manuscrito que se custodia en el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, con signatura b.I.2.
- 2 El corpus de las cantigas das festas de Santa María transcrito en E está compuesto por un prólogo (CSM 410) y 12 piezas (CSM 411-CSM 422). En el incipit del prólogo se delimitan cinco cantigas sobre fiestas marianas, pero en realidad son siete cantigas las sobre fiestas: la CSM 411, sobre el nacimiento de María (8 de septiembre); la CSM 413, sobre la fiesta de la Inmaculada Concepción (8 de diciembre); la CSM 415, sobre la Solemnidad de la Anunciación del Señor (25 de marzo), CSM 417, sobre la fiesta de la Purificación, también conocida como la de la Virgen de la Candelaria (2 de febrero), y la CSM 419, sobre la Solemnidad de la Asunción de la Virgen María (15 de agosto). A excepción de la cantiga de la Anunciación, las piezas parecerían seguir un orden cronológico. Entre ellas se intercalan piezas de loor que ya estaban en la compilación, como la CSM 340 y la 210, y otras como la CSM 218. La CSM 420 no apunta a ninguna fiesta sino a un contexto de procesión y las CSM 421 y 422, aunque de diferente factura, tienen como tema el día del Juicio Final. Para la numeración de las cantigas seguimos la edición de Mettmann (1986). A continuación de las *cantigas das festas de María* se copian las "cantigas das cinco festas de Nostro Señor Jesu Christo" (CSM 423-CSM 425). La referencia a observación de las fiestas cristianas también se encuentra en cantigas profanas gallego-portuguesas: "E ainda vos conselharei al./porque vos amo mui de coração:/que nunca voz en dia d'Acensom/tenhades, nen en dia de Natal,/nen d'outras festas de Nostro Senhor/nen de seus santos, ca ei gran pavor/de vos viir mui toste deles mal" (B489, V72).
- 3 La cantiga ocupa allí los folios 10 verso y 11 recto y vuelto.
- 4 "Esta decima é no dia da Proçession, como as proçessiões do çeo reçeberon a Santa Maria quando sobiu aos çeos" (Mettman, 1986, vol. III, p. 345).
- 5 Remitimos, para el tema de los evangelios apócrifos, al libro de Fradejas Lebrero (2005), que se centra en el estudio de estos en la literatura española.

- 6 En los cancioneros profanos gallego-portugueses este esquema rimático se documenta también en unos 21 textos de la más diversa forma métrica y de los tres géneros, aunque en menor medida en el de amor. Como bien señala Beltrán (1984, pp. 239-240), Pai Soarez de Taveirós es el primer trovador gallego-portugués que usa esta fórmula. Sin embargo, uno de los más prolíficos trovadores, como el rey Don Denis de Portugal, solo la utiliza en una cantiga de amigo endecasílabo, *Gran temp' á, meu amigo, que non quis Deus* (B587, V190).
- 7 Las relaciones temáticas y formales de las CSM con la obra de Gonzalo de Berceo darían buena cuenta de esta última afirmación (Disalvo, 2013).
- 8 El esquema métrico-rimático de la CSM 420 sería el siguiente: a13' a13' a13' a13' a13' a13' a13' a13' a13' a13' a13'. Ninguna de las bases de datos sobre lírica y poesía medieval (BedDT. *Bibliografía dei Trovatori; Nouveau Naetebus; MedDB2. Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa*) documentan este esquema. En la Base de datos The Oxford Cantigas de Santa María Database, seguramente por error, se dice que esta cantiga es de estribillo, aunque el esquema rimático dice, a todas luces, lo contrario. Véase: https://csm.mml.ox.ac.uk/index.php?p=poemdata_view&rec=420.
- 9 Aunque no es un recurso habitual, dado que menos del 30% de las piezas de la tradición de la lírica gallego-portuguesa profana, la utilizan, una cantiga puede cerrarse con un pequeño grupo de versos finales denominado *finda o fiinda* (en la poesía castellana posterior, *finida*). En cuanto a su contenido, la *finda* resulta un compendio o conclusión de los tópicos que se tratan en las estrofas previas de la cantiga. Desde lo formal, la *finda* puede constar desde uno o hasta cuatro versos, y puede rimar con el estribillo (en el caso de la cantiga de refrán) o con la estrofa precedente (si se trata de una cantiga de maestría). Se trata de un recurso casi inédito en las CSM, aunque presente en nuestra composición.
- 10 Las imágenes fueron tomadas del facsímil de E (Anglés, 1964) del sitio <http://www.pbm.com/~lindahl/cantigas/facsimiles/E>.
- 11 Alberto Blecua (1983) define la *dispositio textus* del siguiente modo: “En esta fase el editor debe atender a presentar el texto de tal manera que, manteniendo aquellos rasgos significativos, evite las ambigüedades motivadas por una deficiente pronunciación (pronuntiatio) y puntuación (distinctio). En otras palabras: tendrá que resolver los problemas ortográficos y prosódicos para disponerlo de la manera más eficaz”.
- 12 Todas las citas de los evangelios apócrifos pertenecen a esta edición de Santos Otero (2006), a excepción de las del *Evangelio armenio* (González Blanco, 1987) y *Tránsito de María* (Crépon, 1993).
- 13 En el cap. IV del *Protoevangelio de Santiago* se le aparece un ángel a Ana y le dice que concebirá. También se cuenta en el *PseudoMateo* (Santos Otero, 2006, p. 181). En el *Libro sobre la Natividad de María* el ángel se le aparece a Joaquín y luego a Ana (Santos Otero, 2006, p. 241).
- 14 En el cap. V del *Protoevangelio de Santiago* se relata el parto de Ana (Santos Otero, 2006, p. 138) y en capítulo VI los primeros meses de vida de María (p. 139). Hay un pasaje donde Ana amamanta a María (Santos Otero, 2006, p. 139). En el cap. V del *Libro sobre la Natividad de María* se relata el nacimiento de la Virgen (Santos Otero, 2006, p. 244).
- 15 En el cap. IV del *Evangelio armenio de la infancia de María* se dice que estuvo educándose en el templo 15 años (González Blanco, 1987, p. 177).
- 16 En el cap. VIII del *Protoevangelio de Santiago* y en el cap. IV del *PseudoMateo* un ángel alimenta a María en el templo (Santos Otero 2006, p. 144 y 186). También se relata en los caps. X y XI una prueba que le es puesta a María en el templo cuando los hilos de la verdadera escarlata y la verdadera púrpura tocaron a María (Santos Otero 2006, p. 147). En el cap. IV del *Evangelio armenio* (González Blanco, 1987, pp. 181-182) se especifica esta prueba. Los hilos tocan a María y esta empieza a hilar instantáneamente. Es parte del concurso al que son llamados todos los ancianos para casarse con doncellas.
- 17 En el cap. IX del *Protoevangelio de Santiago* se relata cómo José acude a la llamada del sacerdote para unirse a María sin mancillarla (Santos Otero, 2006, pp. 146). En el *Evangelio armenio* se explicita que José trata a María como a una hija (González Blanco, 1987, pp. 183). En los evangelios bíblicos (Lc. 1,26-38) el ángel Gabriel anuncia a la Virgen María la maternidad divina, y también en *Libro sobre la Natividad de María* (González Blanco, 1987, p. 250).
- 18 En el cap. XII del *Pseudo Mateo* se relata la prueba del agua en el templo (Santos Otero, 2006, p. 198). Los sacerdotes y la muchedumbre acusan de perder su virginidad. María bebe agua y da siete vueltas al templo y el pecado no aparece en su cara (pp. 92-93). En el cap. V del *Evangelio armenio* el ángel le explica a María que engendrará virgen (González Blanco, 1987, p. 186). En los caps. VI y VII María demuestra su castidad a José, que no entiende cómo concibió si él vigilaba su virginidad. Ambos son sometidos a la prueba del agua en el templo y son libres de pecado (González Blanco, 1987, pp. 203-207).
- 19 En los caps. XVIII y XIX del *Protoevangelio de Santiago* se relata el refugio de José y María y el nacimiento de Jesús en una gruta (Santos Otero, 2006, pp. 159-161). En el cap. VIII del *Evangelio armenio* se dice que Jesús nace en una cueva (González Blanco, 1987, p. 207).
- 20 En el cap. XIX del *Protoevangelio de Santiago* el niño se amamanta del pecho de María delante una partera que busca José (Santos Otero, 2006, pp. 161-162). En el cap. XX se relata la imprudencia de Salomé, la partera, que quiere escrutar el vientre de María y, dándose cuenta de que ha parido y sigue firme, se arrodilla ante el Señor y pide perdón (Santos Otero, 2006, p. 163).

- 21 En el cap. VII del *Tránsito de María* Jesús aparece en el lecho de muerte de María (Crépon, 1993).
- 22 En el cap. IX del *Tránsito de María* Jesús entrega el alma de María al arcángel Miguel y este se une a Gabriel y el resto de los ángeles (Crépon, 1993).
- 23 Como bien indica Mettman (1986, p. 347, nota a los vv. 49-53), la cuarteta sigue el orden de los nueve coros de ángeles, ya establecido por Dionisio Aeropagita (siglo I): Principatus, Potestates, Dominationes, Throni, Cherubim, Seraphim.
- 24 Estas cinco cuartetas hacen hincapié en la presencia de Cristo y los ángeles en la Asunción de María, tal y como lo relata el *Libro árabe del Tránsito de la Bienaventurada Virgen María* (Crépon, 1993).
- 25 En el *Libro árabe del Tránsito de la Bienaventurada Virgen María* se refuerza la figura de la Virgen como abogada y mediadora del cristiano (Crépon, 1993).
- 26 En el cap. VII del *Tránsito de María la Virgen* ruega a Cristo por los pecadores (Crépon, 1993).
- 27 Montero Santalha (2008) propone una estructura de dos versos para la cantiga cercana a la *laisse* épica.
- 28 El propio Anglès (1943) propone una transcripción alternativa en ritmo libre junto a su discutible interpretación mensural.
- 29 Se entiende aquí por tipo melódico a la combinatoria específica de alturas musicales (notas) desarrollada en una línea temporal. Según el orden de aparición en la pieza, se les asignará una letra minúscula y en la medida que se repitan con algún tipo de modificación (agregado, omisión, repetición o sustitución de notas o intervalos) que no altere significativamente su direccionalidad, contorno o identificación auditiva se le agregará un signo que según su cantidad indicará el número de variante: ‘, “, etc.
- 30 Los nombres de las notas ubicadas entre en mi de la primera línea de la clave de sol y el re de la cuarta línea aparecen en el texto escritas en minúscula mientras que los de las notas inferiores a la primera línea aparecen con mayúscula inicial.
- 31 En las transcripciones aparecen marcadas las notas: re con círculos rojos, la con círculos verdes, fa con círculos azules y sol con rectángulos amarillos.
- 32 Son numerosas y estudiadas las vinculaciones entre los repertorios litúrgicos y las cantigas alfonsíes en relación al aspecto melódico: Huseby (1983, 1987 y 1999), Colantuono (2007), Ferreira (2009) y Rossell (2001 y 2005).
- 33 Y, por lo general el rechazo al encabalgamiento. Solo entre la décima y undécima estrofa encontramos un caso de encabalgamiento interestrófico. Del mismo modo, el artificio del *mot truncat* solo se observa en estrofas finales (14^{va} y 18^{va}).