

Alfonso X el Sabio (1221-1284), *Las 'Cantigas de Santa Maria' Códice Rico, Ms T-I-1*, coord. Laura FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ y Juan CARLOS RUIZ SOUZA (Colección Scriptorium, Madrid: Patrimonio Nacional, 2011), 3 vols. Vol. I = *Edición crítica* (y traducción) a cura de Elvira Fidalgo (472 pp.); Vol. II = *Estudios varios*, prólogo de Inés Fernández Ordóñez (697 pp.); Vol. III = *Facsimil* del MS T-I-1 supervisada por Laura Fernández Fernández y Juan Carlos Ruiz Souza.

Volumen I. En la Universidad de Santiago de Compostela desde hace tiempo ya está trabajando intensivamente un equipo de profesores con la poesía gallego-portuguesa (siglos XII-XVI). Han hecho señalado progreso con la lírica profana. Ahora, para el acometido de la edición crítica y la traducción al castellano del Ms T-I-1 de las *Cantigas de Santa Maria*, los coordinadores han elegido a Elvira Fidalgo para su realización, siendo ella la profesora de Santiago que más ha trabajado con las *Cantigas de Santa Maria*, en una parte de su tesis doctoral, y en tres libros, una antología y dieciocho artículos.¹ Fidalgo, experta en la poesía gallego-portuguesa medieval, ha cumplido tan ardua tarea con distinción.

Los materiales introductorios se dividen en cuatro secciones. Primero presenta al usuario con sus Criterios de Edición, explicando minuciosamente el tratamiento de los fonemas del gallego-portugués y sus varias representaciones gráficas y cómo las ha resuelto para la edición, prefiriendo adoptar una sola representación para uniformar la edición, especialmente para lectores no especialistas. Utilizando estos criterios, leí con detenimiento una muestra—una docena de las CSM—que me permitió ver su uso sistemático. La segunda sección versa sobre los Criterios de Traducción. Fidalgo ha elegido, creo que acertadamente, una traducción en prosa castellana para introducir menos cambios que forzados por cuestiones de léxico, ritmo, rima, etc. Comenta algo que atrae la atención después de su experiencia como traductora con los estilos de las distintas estructuras de la composición de estas 200 CSM. Afirma que las diferencias estructurales en los estilos de composición le han permitido detectar las huellas de distintos poetas, a pesar de que ninguno de ellos es identificado.

En la sección denominada Presentación, Fidalgo describe la *mise-en-page*, en doubles columnas (una para la poesía original, la segunda para la traducción), acompañadas con las variantes de los otros manuscritos de las CSM y sus propias notas que explican las modificaciones introducidas en las traducciones. Describe el estado del Ms (de los originales 200 poemas marianos, faltan los poemas 40, 150, 151, y 196-200) y del Índice inicial, los primeros 140 epígrafes, un estado creado por la pérdida de folios. Ella traduce también una composición, un fragmento en el Ms T-I-1 pero fuera de la colección, «Pois que dos reis, Nostro Sennor», que se edita, algo modificado, como CSM 426 en la edición completa de las CSM por Walter Mettmann (Madrid: Castalia, 1986-1989). Finalmente, en sus traducciones castellanas respeta los encabalgamientos de versos que saltan las repeticiones de los refranes y continúan

¹ J. T. Snow, *The Poetry of Alfonso X. An Annotated Critical Bibliography (1278-2010)* Research Bibliographies and Checklists: New Series, Woodbridge, R.I.: Tamesis, 2012.

en la estrofa siguiente. En todo caso, solo imprime el primer verso de los refranes repetidos, siguiendo el estilo adoptado en el manuscrito mismo.

La última sección (puesta al final del libro) es una Bibliografía Básica, breve en carácter por limitarse a obras sobre la traducción en general, mas unos diccionarios útiles, gramáticas, y comentarios de aspectos de la lengua gallego-portuguesa (fonética, fonología, arabismos, etc.) relevantes a las labores en las que ha vertido especial esfuerzo ella en la realización de este tomo tan esencial al proyecto del nuevo facsímil de las *Cantigas de Santa Maria*.

Volumen II. Este volumen es el perfecto *vademecum* para el facsímil de Ms T.I.1 (se denomina **T** entre los distintos manuscritos de las CSM), tan ricamente ilustrado que se conoce comúnmente como el “Códice Rico”. El valioso prólogo ofrecido por la distinguida alfonsinista y miembro de la Real Academia de la Lengua, Inés Fernández Ordóñez, nos orienta bien a los diecisiete estudios que lo siguen. Su título, “Las CSM en el marco de las producciones alfonsíes: semejanzas y diferencias” (pp. 5-15) es elocuente y se beneficia de los muchos conocimientos y la pericia de una investigadora que conoce a fondo las múltiples producciones del Scriptorium alfonsí. En breves páginas evalúa las CSM a la luz de la obra completa del Rey Sabio. Las CSM es la obra que Alfonso tuvo en mayor estima personal. Los cuatro motivos que dan forma a su ensayo son: (1) una voluntad autorial que se aplica a toda la producción alfonsí (jurisprudencia, historia, ciencia y poesía) y que, en su conjunto, es un excelente reflejo de su programa político; (2) cierto enciclopedismo didáctico que se expresa en la exhaustividad de fuentes, detalles y anécdotas en el afán organizador del monarca que subraya las claras intenciones didácticas: en una organización férrea de las CSM que se observa en cada folio de la obra; (3) en el uso de una lengua vulgar, la gallego-portuguesa, para llevar al cabo este proyecto, que se analiza también como instrumento de su programa imperial político; y (4) en la voluntad de perfeccionismo que caracteriza las obras alfonsíes, la sucesión de versiones reelaboradas o completadas en todas las áreas de su rico legado de obras. Escoge mencionar, al detallar la presencia de estos cuatro motivos, los estudios incluidos que iluminan cada uno de ellos.

Para iniciar los estudios, los coordinadores han seleccionado uno que nos servirá de una introducción general, “El reinado de Alfonso X: la síntesis de una época,” por Carlos de Ayala Martínez (pp. 19-42), en el que repasa la vida y la política del Rey Sabio, primero como príncipe y luego como rey, repasando los altibajos de su reinado, sus éxitos y sus fracasos, pero terminando con una alta valoración de sus obras científicas, historiográficas y jurídicas. No deja sin comentar los pactos que hizo con otros reyes y los dieciocho años en que estuvo involucrado en el “fecho del imperio,” cuando Alfonso pretendía sin éxito a la corona imperial de Carlomagno (1257-1275).

Para iniciarnos en las CSM, Laura Fernández Fernández, en un estudio bien ilustrado, “‘Este libro, com’ achei, fez a om’ e a loor da Virgen Santa Maria’: El proyecto de las CSM en el marco del escritorio regio. Estado de la cuestión y nuevas reflexiones” (pp. 43-78), nos ofrece la visión de las *Cantigas* como eslabón del programa político de Alfonso X. En su extenso estudio, traza la historia de sus cuatro MSS, las varias aportaciones del rey en ellos, y describe la metodología empleada para la elaboración de esta obra, la más personal del monarca. Comenta los distintos estilos

presentes en las miniaturas: franceses, italianos e islámicos. Las nuevas reflexiones finales se centran en la cronología de los MSS, una contribución valiosa a un tema en el que ha habido hasta la fecha poco consenso.

En “Alfonso X, Miracle Collector,” (79-106), Stephen Parkinson presenta la problemática de las distintas fuentes que podrían conocer Alfonso X y los poetas colaboradores de entre las existentes colecciones marianas europeas. El suyo es un estudio enfocado en la primera de las tres fases de elaboración de las CSM, que son: (1) colección; (2) composición; (3) y compilación. Define una fuente como un texto con suficiente contexto narrativo para iniciar una composición original. Cita, de los textos de las CSM, las alusiones a fuentes orales y fuentes escritos e incluye al final una tabla con las fuentes latinas y vernáculas que podrían haber servido para las cantigas del Ms T-I-1.

Después, en un estudio más bien técnico, “*Quasi liber et pictura*: Estudio cronológico del Ms T-I-1 de la RBME,” Elisa Ruiz García y Laura Fernández Fernández (pp. 107-143, profusamente ilustrado) analizan la progresiva secularización de los MSS medievales, su tipología y los elementos pertinentes al estudio codicológico y de la iluminación que llevan, por fin, a la realización del Ms T-I-1 de la biblioteca de El Escorial. Estos incluyen la encuadernación, el pergamino, el formato de las páginas, la *mise-en-page*, uso de perforaciones, columnas, orlas, iniciales, etc. Comentan la realización del manuscrito; texto, música, leyendas (*tituli*) y miniaturas, no olvidando los copistas y los iluminadores. Al final, forma un apéndice útil y este minucioso análisis un esquema de sus cuadernos (*libelli*).

Elisa Ruiz García explora, en “Escribir para el rey: Estudio paleográfico del MS T-I-1 de la RBME” (pp. 145-186, ilustrado), el estilo gótico, las plumas usadas, los alfabetos empleados y cómo son—con sus características peculiares—las letras de los tres amanuenses, es decir las manos A, B y C. Analiza las abreviaturas, las contracciones, la puntuación, las letras iniciales, los remates de líneas y la marginalia encontrados en T. Redondea esta presentación con una serie de ilustraciones que titula “Scriptura in fabula,” en la que vemos elaborando manuscritos los personajes que figuran en las miniaturas de las CSM.

Siguen dos estudios dedicados a la música de T. El primero, en portugués pero con un sumario en español, es de Manuel Pedro Ferreira, “A música no Códice Rico: formas e notação” (pp. 187-204, ilustrado), gran conocedor de la música de los MSS de las CSM. Lo que este eminente musicólogo abre es una puerta a la determinación de la evolución de las formas musicales y los contrastes melódicos en las distintas redacciones, estableciendo que T es, musicalmente hablando, un estado intermedio, en términos de los avances y renovación en la notación musical en tiempos de Alfonso X.

En el segundo, de Juan Carlos Asensio Palacios (pp. 205-231), expone el tema de “Liturgia, paraliturgia y formulación melódica en las CSM,” y sigue las huellas de los orígenes y crecimiento de las formas litúrgicas (siglos V-XIII) y sus promotores. La música del *Canto de la Sibila* tiene estructuras musicales que se encuentran en CSM 422 e igual en la CSM 350 hay similitudes con *Dies irae* (ejemplos ilustrados con la música). La influencia de los cistercienses se nota, y hay ecos musicales en el *Códice*

de *Las Huelgas* de CSM 84 y 171. Nota las referencias textuales a prosas e himnos marianos en CSM 6, 15, 24, 45, 55, 56, 88, 133, 156, 180, 202, 262, 342, y observa puntos de contacto entre el salmo 171 y CSM 424, de carácter navideño. Alfonso X y sus colaboradores textuales y musicales conocían bien las tradiciones y melodías litúrgicas.

Álvaro Soler del Campo nos informa en detalle de “Armas y armamentos en las *Cantigas* de Alfonso el Sabio” (pp. 233-267, ilustrado), siendo que el Ms T es una sólida e importante fuente visual de este tema. No niega que lo que se ve es de tipo genérico. Pero cree que los iluminadores pintaban de observación directa. Se divide el estudio en dos partes: armamentos ofensivos y defensivos. Expone en la primera parte los distintos modelos de espadas, lanzas, mazas, hachas, ballestas, puñales, cuchillos y otros armamentos, empleados ofensivamente. La segunda parte apunta a las ilustraciones de armamentos defensivos: cascos, lorigas, mallas, almófares, manoplas, escudos y hasta monturas de caballos, espuelas y etc. Hablando del contexto histórico, el autor afirma que el siglo XIII es el momento clave en la evolución del armamento medieval en Europa, y lo que es más innovador en las CSM son los armamentos que se desarrollaron en Al-Andalus.

Los barcos que vienen ilustrados en el Ms T son comentados por José Luis Casado Soto en “Los barcos de las *Cantigas* y sus diversas funciones” (pp. 269-304, ilustrado). Había tres funciones: de pesca, de guerra y de transporte. La iconografía de las CSM requiere cierta precaución, pensando en la representación como menos real, y con más interés en lo estético. Pero el siglo XIII marcó una revolución naval castellana, con la repoblación del norte hacia el sur, Cantabria hacia las orillas del Mediterráneo y del Atlántico, dos centros de embarcaciones con distintas funciones. En este estudio se concentran en las viñetas de embarcaciones (15 de T y 7 del Ms de Florencia, F). La proporción es pequeña, pero logra identificar ocho tipos de embarcaciones y explicar sus tipologías y funciones. Aunque los artistas tenían un panorama de buques europeos y africanos, la mayoría de las viñetas muestran barcos mediterráneos. Otros textos alfonsíes hablan de tipos de barcos (por ejemplo, *Partidas* II y V), pero es en las CSM que algunos de ellos se retratan.

M^a Luisa Martín Ansón nos ofrece un rico estudio sobre “La orfebrería: Ajuar cortesano y ajuar litúrgico” (pp. 305-338, ilustrado), notando que los tres centros peninsulares son Toledo, Sevilla (con influencia de los genoveses) y Murcia. El Maese Jorge, en servicio al rey, y creador del anillo de Fernando III, aparece en CSM 292. El ajuar cortesano incluye los símbolos de poder y los accesorios de las vestiduras ricas, los joyas que acompañaban el ajuar funerario (CSM 23, 28, 45, 67, 105, 125, 152 ofrecen ejemplos comentados). Para el ajuar litúrgico de los altares, etc., la autora comenta CSM 2, 12, 32, 65, 73, 117, 130, 137, 143, 181, 257 y dos más del Ms F (nos. 257 y 304).

En la misma línea está el siguiente estudio, “El arte textil en el siglo XIII. Cubrir, adornar y representar: Una expresión de lujo y color” (pp. 339-374, ilustrado), de Laura Rodríguez Peinado. Los centros textiles son Andalucía y Flandes y competían en proveer ropa y decorados de lujo. Las distintas telas marcan clases sociales y, curiosamente, las modas masculinas influyen las femeninas. Se trata en el estudio

de ropas interiores y exteriores, el significado de colores, los accesorios, la ropa del rey, de judíos, de musulmanes, del clero de alta jerarquía, y hasta de (en las CSM) los ángeles. Otro interés son las telas usadas en los estándares de batallas, las que cubrían los altares o el trono del rey, además de los manteles de las mesas y de los mostradores de las tiendas. Las telas más codiciadas eran las lanas y las sedas finas, enriquecidos con hilos de oro.

Fernando Gutiérrez Baños dedica su estudio a la “Pintura monumental en tiempo del *Códice Rico* de las *Cantigas de Santa Maria*” (pp. 375-408, ilustrado). Le interesa específicamente la pintura mural y la pintura sobre tabla del siglo XIII. Aunque comenta el posible interés y patrocinio de obras en Santa María la Real de las Huelgas o la iglesia abacial de Segovia de Alfonso X, se limita aquí a describir ejemplos de estos dos tipos de pinturas en las CSM (tanto en T como en F). Se ve la pintura de murales en CSM 74 en una bóveda gótica; en CSM 27 en la resolución de una disputa entre judíos y cristianos cuando aparece una imagen mural de la Virgen en una iglesia que había sido una sinagoga; en CSM 99, al fallar los intentos de los musulmanes de borrar un mural mariano en una iglesia; y en F 272, cuando la Virgen pintada se mudó de la pared donde había estado. Para pintura sobre tabla, en las cinco CSM explicadas, las tablas son de Oriente, aunque decididamente en la realización de las miniaturas en las CSM hay modificaciones provenientes del sabor local castellano (CSM 9, 161, 39, 46 y 179). El autor ve la tendencia pictórica de las CSM proveniente del arte gótico lineal y no descubre en las CSM ni la tendencia post-románica ni señales de la pintura mudéjar. Estudiando el gótico lineal de la escuela de Salamanca, afirma que sus miniaturas “dialogan” también con elementos bizantinos e italianos.

“La visión de ‘sones’ y ‘trobas’. Composición pictórica y estilo en la miniatura del *Códice Rico*” centra el estudio pormenorizado de M^a Victoria Chico Picaza (pp. 408-442, ilustrado). Estos dos temas son novedosos en los estudios de las CSM, siendo que entrelazan texto, música e iluminación, y la considerable energía emana de la combinación de los tres en el Ms T. Su argumento es que este Ms T era de uso privado del rey y enaltece su piedad íntima. Distingue la autora entre las iluminaciones de los milagros narrados y los loores líricos porque estos últimos permiten más inventiva de parte de sus iluminadores. Para las cantigas narrativas se destaca el realismo, mientras hay más abstracción para los loores pero en ambos casos el iluminador contribuye con algo significativo al discurso escrito. En cuanto al estilo, se analizan las proporciones de las figuras humanas, su ubicación y sus gestos. Luego hay características de los judíos (sus apéndices nasales), la presencia de gente de color en cinco CSM, y la significación de estar pintado un sujeto en postura frontal, de medio perfil o de perfil. Importantes son las presencias de orden y desorden, exteriores vs interiores, puertas cerradas, entreabiertas y abiertas, relevancias de escenas urbanas vs no-urbanas, escenas marítimas (hay 51) y escenas celestes (hay 52). En fin, los estilos varían entre realistas y dinámicas y abstractas y eternas, y en el conjunto, nos revelan una compilación armónica apropiada para Alfonso X y su religiosidad íntima y cercana que se proyecta en toda España y el mundo político de su entorno regio en todo su animado dinamismo.

Siguiendo con lo visual tenemos el estudio de Rocío Sánchez Ameijeiras, “Rimando imágenes para Santa María: Sobre el género de la poesía visual en la Edad Media” (pp. 445-471, ilustrado), que abre un capítulo muy interesante en el que la autora encuentra un vocabulario que une la métrica del texto y su interpretación en las miniaturas en una “arquitectura poética.” Explora como los artistas consiguen “representar” en sus miniaturas recurso poéticos como ironías, hipérbolos y recapitulaciones, y cómo captan formas de la rima en los arreglos de las imágenes. Por ejemplo ilustra cómo en CSM 10 corresponden unas miniaturas con el ‘mordobre’ de los estilos métricos. En la CSM 90 equivalen las estructuras de las miniaturas a las ‘coblas retronchadas’. En CSM 110 las miniaturas evocan la anáfora (en los paneles, 1,3 y 5) y al final, la ‘cobla capdenal’. En mucho de los milagros narrativos, la última viñeta equivale la ‘fiinda’ descrita en los artes de trovar.

Encontramos después el extenso estudio, en inglés (con un resumen en español), de Francisco Prado Villar, “The parchment of the sky: poiesis of a Gothic universe” (pp. 473-520, ilustrado). Este artículo trata también de una poética visual en la que las imágenes fluctúan en niveles de significado, trascendiendo con frecuencia los límites de los pergaminos de los MSS. En este arte gótico, hay evidencia de la riqueza multicultural, la iconografía cristiana tradicional cruza a menudo con influencias árabes, y entre texto e imagen, hay casos de ekfrasis reveladores del pluralismo cultural. En CSM 100, los nexos gestuales delatan un paraíso cristiano con indicaciones de modelos islámicos del Maqamat. En dos apartados, Alfonso y Purgatorio, y Alfonso y Paraíso, además de las útiles comparaciones con Dante y la *Commedia*, se indaga en una serie de CSM cuya iconografía mariana se asocia con su imagen en piedras, murales y corazones (CSM 29, 188, 27, 29) y castigos de iconoclastas (F 294) y aprecio de la iconofilia (CSM 295, 297), una serie con claros orígenes en el lejano Bizancio. En el Paraíso, los dos—Alfonso y Dante—ponen énfasis en la imposibilidad de la lengua de captar la divinidad (CSM 110, en particular). El movimiento de los planetas produce una armonía que los seres humanos no oyen, una música que se expresa en la alegría y en la risa (CSM 100 y 422). La música es un puente entre culturas y así Alfonso y Dante en sus respectivas obras demuestran tener conceptos culturales similares en donde el oriente y el occidente se encuentran y se entienden.

Siguiendo con las imágenes, Alejandro García Avilés aporta un importante estudio, “Este rey tenno que enos ídolos cree’: Imágenes milagrosas en las *Cantigas de Santa Maria*” (pp. 521-559, ilustrado). Los griegos creían en la eficacia de las imágenes pero después y hasta los siglos XII y XIII, hubo desconfianza y rechazo de esas creencias (aniconismo), que con el Concilio de Letrán (1215) comienza a volver a disipar. No es cuestión de venerar en sí las imágenes (efigies, estatuas) pero sí al poder divino que representaban (es decir, Dios Padre e Hijo, Santa María, los santos). CSM 136 viene a confirmar el poder de las imágenes. Como escudos de la fe, o instrumentos de conversiones, en el siglo XIII, pasan a ser estas imágenes vivientes que aumentarían la creencia—en las CSM—en la Virgen María. En CSM 29, es el mismo Alfonso que garantiza la veracidad de las imágenes. En otras CSM, la imagen de María es eficaz en las batallas, siempre de parte de las tropas cristianas. Esas imágenes poseen *virtus* (poder concedido por Dios). Con frecuencia, la eficacia va mano en mano con la exal-

tada belleza de ciertas imágenes (contrastada a menudo con la fealdad de Satanás). Los intentos de destruir imágenes (CSM 99, 329) producen milagros. En las CSM, las imágenes llevan un mensaje central político, siendo que Alfonso no se apoya en los poderes eclesiásticos sino en su relación con la Virgen para crear una monarquía mariana en la que María es su arma política, extensible a todos los terrenos en que reina. El que no requiera este rey a la iglesia como apoyo mediador se muestra en CSM 295, inclinada la estatua de la Virgen ante Alfonso.

Por fin, llegamos al estudio final de esta colección en el estudio de Juan Carlos Ruiz Souza, “Paisajes arquitectónicos del reinado del Rey Sabio. Las *Cantigas*, Sevilla y el proyecto integrador del rey Sabio” (pp. 561-601, ilustrado). En estas páginas, se repasan las partes de la *Estoria de Espanna* en las que los lugares y edificios del pasado y del presente están nombrados. Allí, tuvo a bien Alfonso de incluir Al-Andalus, a pesar de ocupado en parte por musulmanes. Tanto el arzobispo de Toledo, Jiménez de Rada y Alfonso X se abren al sur y los monumentos arquitectónicos de Córdoba y Sevilla adquieren importancia en sus escritos. Si hubo influencia de Castilla en el sur, hubo también señales de la influencia de Al-Andalus en Castilla, con varios ejemplos arquitectónicos mencionados. En las 400 CSM, se puede trazar hacia las últimas secciones cierta eminencia de milagros acaecidos en el Sur. Y es que la meta de Alfonso era la creación de una identidad ‘nacional’ e integradora durante su reinado, y que iba a llevar al estado moderno más de 200 años después. Hay unas CSM que evidencian este factor de cohesión de las gentes en donde Santa María una cristianos y musulmanes (CSM 46, 165 y 183).

Para este segundo tomo, todas las bibliografías de los diferentes estudios se han sintetizado en una sola (pp. 605-688), ahorrando así repeticiones innecesarias, una solución muy recomendable. Hay también un “Índice de Abreviaturas” (p. 690). El tomo se cierra con el índice de las diecisiete colaboraciones. Es impresionante la calidad de cada uno de estos estudios, comisionados para acompañar a la edición facsímil. Además cada estudio se embellece con múltiples ilustraciones sacadas del facsímil del Ms T de las CSM y justifica su inclusión en este volumen complementario. Este tomo y el tomo de la edición crítica con traducciones de las CSM al castellano (I y II), se pueden adquirir, felizmente, aparte del facsímil (tomo III), con un precio más accesible.

Volumen III. Hubo en 1979 una edición facsímil de este mismo manuscrito de las CSM (Madrid, Edilán). Pero en los treinta y dos años que median entre aquella y ésta, los avances en las nuevas tecnologías han hecho posible una reproducción más perfecta y con colores más fieles, una ocasión para celebrar. Se ha realizado en tamaño real sobre papel tipo pergamino y en 1.040 ejemplares, 980 de los cuales son numerados con cifras árabes y los otros 60 en números romanos. El ejemplar que manejé era el LIX, de esta última serie. Se ve en varios de sus folios el sello de “Bibliotheca S. Lorenzo Real”.

Al comienzo y al final del MS T.I.1, o sea T², faltan unos folios. Había al inicio una tabla de contenido para los 200 CSM que formaban parte de este tomo. Hoy sólo comienza con cantiga XLI y, como hay diez entradas por página, se deduce que se han perdido dos folios (con los primeras 40 entradas, diez por cada lado), pero sigue hasta el número 200 (“Esta é de loor de santa maria. Santa maria loei, y loo e loarei”), el último. Así que cada lado de estos folios iniciales termina con un loor, reflejando la estructura de las CSM, nueve narraciones de milagros mas un loor. Y a pesar de que la tabla contiene los estribillos de las CSM 195-200, lo último que contiene el manuscrito en su estado actual son los primeros 125 versos de CSM 195, el resto perdido (del total de 206 versos en la edición de Mettmann), junto con CSM 196 hasta 200, texto, música y miniaturas.

El estado del manuscrito, gracias a los siglos que lo guarda la Real Biblioteca de San Lorenzo, colocado allí por Felipe II en el siglo XVI, no está nada mal. Las imperfecciones—no contando la pérdida de los folios iniciales y finales—se limitan a unas descoloraciones o unos pequeños agujeritos en los folios finales. Hay algunas manchas o raspaduras también. Y el último folio que tenemos se ve perjudicado como resultado de la pérdida (¿cómo?) de los siguientes folios. No se puede valorar como imperfección la presencia al pie de los folios de las CSM 2 a 24, y debajo de la miniatura, una traducción al castellano de estas cantigas. Seguro que estas recopiliaciones son posteriores, agregadas por otra(s) mano(s), pero no continúan más allá de la CSM 24.

Sigue el poema titulado “Prologo,” el que comienza “porque trobar e cousa en que jaz entendimento” (en doble columna) que hoy día se imprime en las ediciones modernas como Prólogo B. Después, en un nuevo folio, ocupando la parte superior de margen a margen hay una miniatura con Alfonso en el centro, con cinco arcos en un escenario interior. Alfonso tiene en su mano un rótulo con la letra de la canción que aparece debajo de la miniatura. En los arcos 2 y 4 tenemos a sendos copistas: parece que Alfonso va dictando una cantiga. Mientras tanto, bajo el arco 1 hay tres músicos que estarán ensayando la cantiga y bajo el arco 5 cuatro hombres que se preparan para cantarla. Efectivamente, en esta miniatura presenciamos distintas fases de la composición, la dictación del texto, el ensayo de la música y terminando con el *performance* cantado. Dentro de las mismas CSM, es un perfecto ejemplo de la autorreferencialidad, tan presente en estas CSM, tanto en los textos como en las miniaturas.

Curiosamente, debajo de esta archiconocida miniatura, en sendas columnas, aparecen en la col. A, lo que hoy se conoce como el Prólogo A, y en la col. B, la cantiga que canta los siete gozos de la Virgen, y el folio iluminado para esta cantiga 1 sigue en el verso, pero en ocho paneles en vez de las seis paneles normales (los siete gozos así se podían acomodarse mejor). Una característica del manuscrito es que las cantigas centrales, las que terminan en 5 (15, 25, etc.) son más largas y han sido otorgadas dos páginas, o doce miniaturas, para iluminar sus narraciones.

² De los otros manuscritos, el que se halla en la Biblioteca Nacional de Madrid con un núcleo de cien cantigas, se designa **To**, que estaba en Toledo antes; el que se halla en Florencia y que es la segunda parte (incompleta) de **T**, se designa como **F**; y el que también está en Escorial, denominado “el de los músicos” por sus miniaturas, el más completo de los MSS, se designa como **E**.

Cada cantiga comienza con su música con el texto del estribillo inicial y sigue la primera estrofa debajo de su música. El resto del texto es variado pero como la música se repite, solo llega hasta ese punto. Y el texto sigue, ahora sin la música, en doble columnas hasta el final. Las páginas miniadas siguen una fórmula, el mismo tamaño, cada panel con su leyenda arriba y los paneles rodeadas de un orla en la que alternan flores con los atributos del castillo y el león que son los símbolos del reinado de Alfonso X. Es otra firma regia que figura en cada una de las páginas miniadas.

Las páginas miniadas fueron pintadas por la colaboración de artistas especialistas (unos en indumentaria, otros en arquitectura, otros en caras, etc.) en ocho brillantes colores y con una muy cuidada y laboriosa aplicación final del oro. El texto alterna los colores rojo y azul en la primera letra de cada nueva estrofa a lo largo del manuscrito.

Se ha llamado y con razón que las CSM son como la “biblia estética del siglo XIII” (M. Menéndez y Pelayo, 1895), palabras dirigidas a alabar sus iluminaciones. Es cierto, porque veremos en cada una de ellas el siglo XIII delante de los ojos, su tierra y su cielo, sus interiores y exteriores, sus muebles y sus lámparas, el mar y la tierra, barcos y carretas, indumentaria de los pobres y de los ricos, de los religiosos y los soldados, las tiendas de farmacias y de herreros, de los de las ferias y mercados, escenas de guerra y paz, de tormentas y cielos azules, la tierra y el Paraíso, los viejos y los niños, los vivos y los muertos, los jardines y los lagos, los palacios y los conventos, los hórreos y las azadones, la flora y la fauna, las tres religiones, blancos y negros, esclavos y libres, santos y pecadores, reyes y emperadores, ladrones y peregrinos, ángeles y diablos, efigies y altares, instrumentos y cantantes, ríos y montañas, casas humildes, abadías, castillos y fortalezas, Andalucía y el Magreb, Portugal y Francia, Italia e Inglaterra, artistas y amanuenses, aldeas y cortes, (...). Todo este universo alfonsí en colores que brillan todavía más de siete siglos después. En fin, ¿qué no hay en estas enciclopédicas *Cantigas de Santa Maria*? Para los lectores y los espectadores y los que escuchan sus músicas de estas CSM, lo dicho, lo visual y lo oído forman un todo que es—en sus extraordinarias dimensiones—único en la Europa medieval.

Joseph T. SNOW
Michigan State University
jts941@gmail.com