

*Avatares y perspectivas
del medievalismo ibérico*



Coordinado por ISABELLA TOMASSETTI

edición de ROBERTA ALVITI, AVIVA GARRIBBA,
MASSIMO MARINI, DEBORA VACCARI

con la colaboración de MARÍA NOGUÉS e ISABEL TURULL

cilengua

SAN MILLÁN DE LA COGOLLA
2019

COMITÉ CIENTÍFICO

| | |
|--|--|
| <i>Carlos ALVAR</i> (<i>Université de Genève - Universidad de Alcalá</i>) | <i>Alejandro HIGASHI</i> (<i>Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa</i>) |
| <i>Vicenç BELTRAN</i> (<i>Sapienza, Università di Roma</i>) | <i>José Manuel LUCÍA MEGLAS</i> (<i>Universidad Complutense</i>) |
| <i>Patrizia BOTTA</i> (<i>Sapienza, Università di Roma</i>) | <i>María Teresa MIAJA DE LA PEÑA</i> (<i>Universidad Nacional Autónoma de México</i>) |
| <i>María Luzdivina CUESTA TORRE</i> (<i>Universidad de León</i>) | <i>Maria Ana RAMOS</i> (<i>Universität Zurich</i>) |
| <i>Elvira FIDALGO</i> (<i>Universidade de Santiago de Compostela</i>) | <i>Maria do Rosário FERREIRA</i> (<i>Universidade de Coimbra</i>) |
| <i>Leonardo FUNES</i> (<i>Universidad de Buenos Aires</i>) | <i>Lourdes SORIANO ROBLES</i> (<i>Universitat de Barcelona</i>) |
| <i>Aurelio GONZÁLEZ</i> (<i>Colegio de México</i>) | <i>Cleofé TATO GARCÍA</i> (<i>Universidade da Coruña</i>) |

COMITÉ ASESOR

| | | |
|--------------------------|------------------------------|-----------------------------|
| Mercedes Alcalá Galán | Paloma Díaz-Mas | Gioia Paradisi |
| Amalia Arizaleta | María Jesús Díez Garretas | Óscar Perea Rodríguez |
| Fernando Baños | Antoni Ferrando | José Ignacio Pérez Pascual |
| Consolación Baranda | Anna Ferrari | Carlo Pulsoni |
| Rafael Beltran Llavador | Pere Ferré | Rafael Ramos |
| Anna Bognolo | Anatole Pierre Fuksas | Ines Ravasini |
| Alfonso Boix Jovaní | Mario Garvin | Roxana Recio |
| Jordi Bolòs | Michael Gerli | María Gimena del Río Riande |
| Mercedes Brea | Fernando Gómez Redondo | Ana María Rodado Ruiz |
| Marina Brownlee | Francisco J. Grande Quejigo | María José Rodilla León |
| Cesáreo Calvo Rigual | Albert Hauf | Marcial Rubio |
| Fernando Carmona | David Hook | Pablo E. Saracino |
| Emili Casanova | Eduard Juncosa Bonet | Connie Scarborough |
| Juan Casas Rigall | José Julián Labrador Herraiz | Guillermo Serés |
| Simone Celani | Albert Lloret | Dorothy Severin |
| Lluís Cifuentes Comamala | Pilar Lorenzo Gradín | Meritxell Simó Torres |
| Peter Cocozzella | Karla Xiomara Luna Mariscal | Valeria Tocco |
| Antonio Cortijo Ocaña | Elisabet Magro García | Juan Miguel Valero Moreno |
| Xosé Luis Couceiro | Antonia Martínez Pérez | Yara Frateschi Vieira |
| Francisco Crosas | M. Isabel Morán Cabanas | Jane Whetnall |
| María D'Agostino | María Morrás | Josep Antoni Ysern Lagarda |
| Claudia Demattè | Devid Paolini | Irene Zaderenko |

Este libro se ha publicado gracias a una ayuda del Dipartimento di Studi europei, americani e interculturali (Sapienza, Università di Roma) y ha contado además con una subvención de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval.

Todos los artículos publicados en esta obra han sido sometidos a un proceso de evaluación por pares.

© *Cilengua. Fundación de San Millán de la Cogolla*

© *de la edición: Isabella Tomassetti, Roberta Alviti, Aviova Garribba,*

Massimo Marini, Debora Vaccari

© *de los textos: sus autores*

I.S.B.N.: 978-84-17107-86-4 (Vol. 1)

I.S.B.N.: 978-84-17107-87-1 (Vol. 2)

I.S.B.N.: 978-84-17107-88-8 (o.c.)

D. L.: LR 943-2019

IBIC: DCF DCQ DSBB DSC HBLC1

Impresión: Mástres Design

Impreso en España. Printed in Spain

ÍNDICE

VOLUMEN I

| | |
|---|-----|
| PRÓLOGO..... | xxi |
| I. ÉPICA Y ROMANCERO | 25 |
| Lope de Vega y el romancero viejo: a vueltas con <i>El conde Fernán González</i> | 27 |
| ROBERTA ALVITI | |
| La técnica y la función de lo cómico en la épica serbia y en la epopeya románica: convergencias y particularidades | 51 |
| MINA APIĆ | |
| «Pues que a Portugal partís»: fórmulas romancísticas en movimiento | 63 |
| TERESA ARAÚJO | |
| «Sonrisandose iva». Esuberanza giovanile e contegno maturo dell'eroe tra <i>Mocedades de Rodrigo e Cantar de mio Cid</i> | 73 |
| MAURO AZZOLINI | |
| Los autores de los romances | 85 |
| VICENÇ BELTRAN | |
| La permeabilidad de la materia cidiana en el ejemplo del <i>Cantar de Mio Cid</i> | 109 |
| MARIJA BLAŠKOVIĆ | |
| Discursos en tensión en las representaciones de Bernardo del Carpio | 125 |
| GLORIA CHICOTE | |
| Una nueva fuente para editar el Romancero de corte: «La mañana de San Juan» en MN6d | 135 |
| VIRGINIE DUMANOIR | |

| | |
|--|-----|
| Fernán González, conquistador de Sepúlveda. Crónica y comedia, de la <i>Historia de Segovia</i> (1637) a <i>El castellano adalid</i> (1785) | 151 |
| ALBERTO ESCALANTE VARONA | |
| Desarrollo de tópicos, fórmulas y motivos en el Romancero Viejo: la muerte del protagonista | 163 |
| AURELIO GONZÁLEZ PÉREZ | |
| II. HISTORIOGRAFÍA Y CRONÍSTICA..... | 179 |
| Linhagens imaginadas e relatos fundacionais desafortunados..... | 181 |
| ISABEL DE BARROS DIAS | |
| Crónicas medievales en los umbrales de la Modernidad: el caso de la <i>Crónica particular de San Fernando</i> | 207 |
| LEONARDO FUNES | |
| Il dono muliebri della spada e la <i>Primera Crónica General</i> : tracce iberiche di versioni arcaiche del <i>Mainet</i> francese..... | 219 |
| ANDREA GHIDONI | |
| La convergencia de historiografía y hagiografía en el relato del sitio de Belgrado (1456) en las <i>Bienandanzas e fortunas</i> de Lope García de Salazar | 237 |
| HARVEY L. SHARRER | |
| Las «vidas» de los papas en la <i>Historia de Inglaterra</i> de Rodrigo de Cuero | 247 |
| LOURDES SORIANO ROBLES - ANTONIO CONTRERAS MARTÍN | |
| Colegir y escribir de su mano: las funciones de fray Alonso de Madrid, abad de Oña, en la <i>Suma de las corónicas de España</i> | 281 |
| COVADONGA VALDALISO CASANOVA | |
| La expresión del amor en la <i>Crónica troyana</i> de Juan Fernández de Heredia..... | 297 |
| SANTIAGO VICENTE LLAVATA | |
| III. LÍRICA TROVADORESCA..... | 309 |
| Da materia paleográfica á edición: algunhas notas ao fío da transcripción do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Portugal e do Cancioneiro da Vaticana | 311 |
| XOSÉ BIEITO ARIAS FREIXEDO | |

| | |
|--|-----|
| <i>Numa clara homenagem aos nossos cancioneiros</i> . Eugénio de Andrade e la lirica galego-portoghese | 329 |
| FABIO BARBERINI | |
| Variantes gráficas y soluciones paleográficas: los códices de las <i>Cantigas de Santa María</i> | 341 |
| MARÍA J. CANEDO SOUTO | |
| A voz velada dos outros. Achegamento ao papel dos amigos na cantiga de amor..... | 355 |
| LETICIA EIRÍN | |
| Pergaminhos em releitura | 369 |
| MANUEL PEDRO FERREIRA | |
| Cuando las <i>Cantigas de Santa María</i> eran <i>a work in progress</i> : el Códice de Florencia | 379 |
| ELVIRA FIDALGO FRANCISCO | |
| Entre a tradición trobadoresca e a innovación estética: as cantigas de Nuno Eanes Cerzeo..... | 389 |
| DÉBORAH GONZÁLEZ | |
| Perdidas e achadas: <i>Cantigas de Santa María</i> no Cancioneiro da Biblioteca Nacional..... | 399 |
| STEPHEN PARKINSON | |
| Os sinais abreviativos no <i>Cancioneiro da Biblioteca Nacional</i> : tentativa de sistematização | 411 |
| SUSANA TAVARES PEDRO | |
| Formação do <i>Cancioneiro da Ajuda</i> e seu parentesco com ω e α | 421 |
| ANDRÉ B. PENAFIEL | |
| Tradição e inovação no cancionero de amigo de D. Dinis | 439 |
| ANA RAQUEL BAIÃO ROQUE | |
| Alfonso X ofrece una íntima autobiografía en sus <i>Cantigas de Santa María</i> | 449 |
| JOSEPH T. SNOW | |
| Los maridos de María Pérez <i>Balteira</i> | 461 |
| JOAQUIM VENTURA RUIZ | |
| Cuestiones de frontera: el Cancionero de Santa María de Terena de Alfonso X el Sabio (CSM 223, 275 y 319) | 473 |
| ANTONIA VÍÑEZ SÁNCHEZ | |

| | |
|---|-----|
| IV. POESÍA RELIGIOSA Y DIDÁCTICA | 483 |
| Historia crítica de la expresión <i>mester de clerecía</i> | 485 |
| PABLO ANCOS | |
| Reelaboraciones de la leyenda de Teófilo en la península ibérica durante el siglo XIII | 501 |
| CARMEN ELENA ARMIJO | |
| La poesía del siglo XIV en Castilla: hacia una revisión historiográfica (III)..... | 515 |
| MARIANO DE LA CAMPA GUTIÉRREZ | |
| De la estrofa 657 del <i>Libro de Alexandre</i> a procesos de reformulación / reiteración del calendario alegórico medieval en siglos posteriores. La función de la experiencia en la construcción de los motivos de los meses..... | 527 |
| SOFÍA M. CARRIZO RUEDA | |
| El sueño de Alexandre..... | 539 |
| MARÍA LUISA CERRÓN PUGA | |
| Las emociones de Apolonio..... | 553 |
| FILIPPO CONTE | |
| La representación literaria de la lujuria en los <i>Milagros de Nuestra Señora</i> : las metáforas de la sexualidad | 569 |
| NATACHA CROCOLL | |
| Las visiones de Santa Oria de Berceo y sus regímenes simbólicos..... | 583 |
| JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ | |
| Notas sobre la reproducción en secuencias de la pseudoautobiografía erótica del <i>Libro de buen amor</i> : una propuesta de estudio | 595 |
| PEDRO MÁRMOL ÁVILA | |
| El cerdo: un motivo curioso en el <i>Poema de Alfonso Onceno</i> | 609 |
| MICHAEL MCGLYNN | |
| La métrica del <i>mester de clerezia</i> y sus “exigencias” en el proceso de reconstrucción lingüística..... | 623 |
| FRANCISCO PEDRO PLA COLOMER | |
| «Cuando se vido solo, del pueblo apartado...». Procesos de aislamiento virtuoso en tres poemas hagiográficos de Gonzalo de Berceo..... | 637 |
| ANA ELVIRA VILCHIS BARRERA | |

| | |
|---|-----|
| Retórica del espacio sagrado en el contexto codicológico del Ms. Esc. K-III-4 (<i>Libro de Apolonio, Vida de Santa María Egipcíaca, Libro de los tres reyes de Oriente</i>) | 649 |
| CARINA ZUBILLAGA | |
| V. PROSA LITERARIA, DIDACTISMO Y ERUDICIÓN | 659 |
| Vida activa y vida contemplativa: una fuente de Rodrigo Sánchez de Arévalo | 661 |
| ÁLVARO ALONSO | |
| El milagro mariano en el siglo XVI: entre las polémicas reformistas y la revalidación católica | 673 |
| CARME ARRONS LLOPIS | |
| Nuevos testimonios de la biblia en romance en bifolios reutilizados como encuadernaciones | 683 |
| GEMMA AVENOZA | |
| Notas sobre el <i>Ceremonial</i> de Pedro IV de la Biblioteca Lázaro Galdiano..... | 691 |
| PATRICIA AZNAR RUBIO | |
| La descripción de la ciudad de El Cairo en cuatro viajeros medievales peninsulares de tradición musulmana, judía y cristiana..... | 701 |
| VICTORIA BÉGUELIN-ARGIMÓN | |
| ¿Una vulgata para el <i>Libro de los doze sabios</i> ? | 713 |
| HUGO Ó. BIZZARRI | |
| Magdalena predicadora y predicada: de milagros y sermones en la Castilla de los Reyes Católicos | 721 |
| ÁLVARO BUSTOS | |
| Estudi codicològic del <i>Breviari d'amor</i> català: els fragments de la Universiteitsbibliotheek de Gant | 735 |
| IRENE CAPDEVILA ARRIZABALAGA | |
| Uso de las paremias y polifonía en el <i>Corbacho</i> | 749 |
| DANIELA CAPRA | |
| La 'profecía autorrealizadora' en la <i>Gran conquista de Ultramar</i> : entre estructura narrativa y construcción ideológica | 759 |
| PÉNÉLOPE CARTELET | |
| Educando mujeres y reinas | 775 |
| MARÍA DÍEZ YÁÑEZ | |

| | |
|--|-----|
| Els Malferit, una nissaga de juristes mallorquins vinculada a l'Humanisme (ss. xv-xvi) | 791 |
| GABRIEL ENSENYAT PUJOL | |
| Leer a Quinto Curcio en el siglo xv: apuntes sobre las glosas de algunos testimonios vernáculos | 803 |
| ADRIÁN FERNÁNDEZ GONZÁLEZ | |
| Aproximación comparativa entre las versiones hebreas y romances de <i>Kalila waDimna</i> . Su influencia en la obra de Jacob ben Eleazar | 813 |
| E. MACARENA GARCÍA - CARLOS SANTOS CARRETERO | |
| Escritura medieval, planteamientos modernos: <i>Católica impugnación</i> de fray Hernando de Talavera | 823 |
| ISABELLA IANNUZZI | |
| Ecos de Tierra Santa en la España medieval: tres peregrinaciones de leyenda | 831 |
| VÍCTOR DE LAMA | |
| «Menester es de entender la mi rrazón, que quiero dezir el mi saber»: i raccontì <i>Lac venenatum</i> , <i>Puer 5 annorum</i> e <i>Abbas</i> nel <i>Sendebar</i> | 843 |
| SALVATORE LUONGO | |
| Os pecados da língua no <i>Livro das confissões</i> de Martín Pérez | 857 |
| ANA MARIA MACHADO | |
| De Afonso X a Dante: os caminhos do <i>Livro da Escada de Maomé</i> pela Europa | 867 |
| FERNANDA PEREIRA MENDES | |
| El <i>Libro de los gatos</i> desde la perspectiva crítica actual. Algunas consideraciones sobre su estructura | 875 |
| JUAN PAREDES | |
| Entre el <i>adab</i> y la literatura sapiencial: <i>El príncipe y el monje</i> de Abraham Ibn Hasday | 887 |
| RACHEL PELED CUARTAS | |
| Prácticas de lectura femeninas durante el reinado de los Reyes Católicos: los paratextos | 895 |
| MARTINA PÉREZ MARTÍNEZ-BARONA | |
| La Roma de Pero Tafur | 911 |
| MIGUEL ÁNGEL PÉREZ PRIEGO | |

| | |
|---|-----|
| La teoría de la <i>amplificatio</i> en la retórica clásica y las <i>artes poetriae</i> medievales | 921 |
| MARUCHA CLAUDIA PIÑA PÉREZ | |
| Los estudios heredianos hoy en perspectiva..... | 935 |
| ÁNGELES ROMERO CAMBRÓN | |
| Para una nueva <i>recensio</i> del <i>Libro del Tesoro</i> castellano: el ms. Córdoba, Palacio de Viana-Fundación CajaSur, 7017..... | 945 |
| LUCA SACCHI | |
| A história da espada quebrada: uma releitura veterotestamentária | 955 |
| RAFAELA CÂMARA SIMÕES DA SILVA | |
| Il motivo del “concilio infernale”: presenze in area iberica fra XIII e XVI secolo..... | 965 |
| LETIZIA STACCIOLI | |

VOLUMEN II

| | |
|--|------|
| VI. LÍRICA BAJOMEDIEVAL Y PERVIVENCIAS | 997 |
| La <i>Cántica Espiritual</i> de la primera edición de las poesías de Ausiàs March..... | 999 |
| RAFAEL ALEMANY FERRER | |
| Contexto circunstancial y dificultades textuales en un debate del <i>Cancionero de Baena</i> : ID1396, PN1-262, «Señor Johan Alfonso, muy mucho me pesa» | 1015 |
| SANDRA ÁLVAREZ LEDO | |
| «Se comigo nom m'engano»: Duarte da Gama entre sátira y lirismo | 1029 |
| MARIA HELENA MARQUES ANTUNES | |
| «Las potencias animadas son de su poder quitadas»: el amor como potencia en la poesía amorosa castellana del siglo xv | 1039 |
| MARÍA LUISA CASTRO RODRÍGUEZ | |
| <i>Viendo estar / la corte de tajos llena</i> . Los mariscales Pero García de Herrera e Íñigo Ortiz de Estúñiga y la gestación y difusión de la poesía en el entorno palatino a comienzos del siglo xv | 1055 |
| ANTONIO CHAS AGUIÓN | |
| El inframundo mítico en un <i>Dezir</i> del Marqués de Santillana | 1069 |
| MARÍA DEL PILAR COUCEIRO | |
| As línguas do <i>Cancioneiro Geral</i> de Garcia de Resende..... | 1085 |
| GERALDO AUGUSTO FERNANDES | |

| | |
|---|------|
| Rodrigo de Torres, Martín el Tañedor y un hermano de este: tres poetas del <i>Cancionero de Palacio</i> (SA7) pretendidamente menores | 1097 |
| MARÍA ENCINA FERNÁNDEZ BERROCAL | |
| Una definición de amor en el Ms. Corsini 625 | 1109 |
| AVIVA GARRIBBA | |
| Las ediciones marquianas de 1543, 1545 y 1555: estudio de variantes | 1121 |
| FRANCESC-XAVIER LLORCA IBI | |
| La poesía de Fernán Pérez de Guzmán en el <i>Cancionero General</i> de 1511: selección y variaciones | 1135 |
| MARIA MERCÈ LÓPEZ CASAS | |
| Los tópicos del mal de amor y de la codicia femenina en dos poemas del Ms. Corsini 625..... | 1153 |
| MASSIMO MARINI | |
| Els <i>Cants de mort</i> : textos i contextos | 1167 |
| LLÚCIA MARTÍN - MARIA ÀNGELS SEQUERO | |
| <i>Recensio</i> y edición crítica de testimonios únicos: la poesía profana de Joan Roís de Corella..... | 1179 |
| JOSEP LLUÍS MARTOS | |
| Los poemas en gallego de Villasandino: notas para un estudio lingüístico | 1191 |
| ISABELLA PROIA | |
| Elaboración de una lengua poética y <i>code-mixing</i> : en torno a la configuración lingüística del corpus gallego-castellano | 1205 |
| JUAN SÁEZ DURÁN | |
| Figurações do serviço amoroso: Dona Joana de Mendonça no teatro da corte..... | 1217 |
| MARIA GRACIETE GOMES DA SILVA | |
| Mutilación y (re)creación poética: las «letras» y «cimeiras» del <i>Cancioneiro Geral</i> de Garcia de Resende (1516)..... | 1227 |
| SARA RODRIGUES DE SOUSA | |
| Juan de la Cerda, un poeta del siglo XIV sin obra conocida | 1239 |
| CLEOFÉ TATO | |
| Diego de Valera y la <i>Regla de galanes</i> : una atribución discutida..... | 1259 |
| ISABELLA TOMASSETTI | |
| Juan Agraz a través de los textos..... | 1271 |
| JAVIER TOSAR LÓPEZ | |

| | |
|--|------|
| Una <i>batalla de amor</i> en el Ms. Corsini 625 | 1283 |
| DEBORA VACCARI | |
| VII. PROSA DE FICCIÓN | 1299 |
| La guerra de sucesión de Mantua: ¿una fuente de inspiración para la <i>Crónica do Imperador Beliadro</i> ? | 1301 |
| PEDRO ÁLVAREZ-CIFUENTES | |
| Tempestades marinas en los libros de caballerías | 1313 |
| ANNA BOGNOLO | |
| Construcción narrativa y letras cancioneriles en libros de caballerías hispánicos | 1325 |
| AXAYÁCATL CAMPOS GARCÍA ROJAS | |
| La oscura posteridad de Juan Rodríguez del Padrón | 1339 |
| ENRIC DOLZ FERRER | |
| Melibea, personaje transfuncional del siglo xx | 1349 |
| JÉROMINE FRANÇOIS | |
| Fortuna y mundo sin orden en <i>La Celestina</i> de Fernando de Rojas | 1363 |
| ANTONIO GARGANO | |
| Paternidades demoníacas y otras diablerías tardomedievales en la edición burgalesa del <i>Baladro del sabio Merlin</i> | 1383 |
| SANTIAGO GUTIÉRREZ GARCÍA | |
| Lanzarote e le sue emozioni | 1393 |
| GAETANO LALOMIA | |
| El fin de Merlín a través de sus distintas versiones | 1409 |
| ROSALBA LENDO | |
| Memoria y olvido en <i>La Celestina</i> | 1425 |
| MARÍA TERESA MIAJA DE LA PEÑA | |
| La <i>Historia del valoroso cavallier Polisman</i> de Juan de Miranda (Venezia, Zanetti, 1573) | 1437 |
| STEFANO NERI | |
| <i>Pierres de Provença</i> : l'odissea genèrica d'una novel·leta francesa | 1447 |
| VICENT PASTOR BRIONES | |

| | |
|--|------|
| Pieles para el adorno. Los animales como material de confección en los libros de caballerías..... | 1459 |
| TOMASA PILAR PASTRANA SANTAMARTA | |
| El público de las traducciones alemanas de <i>Celestina</i> | 1473 |
| AMARANTA SAGUAR GARCÍA | |
| Bernardo de Vargas, autor de <i>Los cuatro libros del valeroso caballero D. Cirongilio de Tracia</i> . ¿Una biografía en vía de recuperación?..... | 1483 |
| ELISABETTA SARMATI | |
| La Làquesis de Plató i la Làquesis del <i>Curial</i> | 1493 |
| ABEL SOLER | |
| «No queráys comer del fruto ni coger de las flores»: el <i>Jardín de hermosura</i> de Pedro Manuel de Urrea como subversión | 1505 |
| MARÍA ISABEL TORO PASCUA | |
| | |
| VIII. METODOLOGÍAS Y PERSPECTIVAS | 1515 |
| Los problemas del traductor: acerca del <i>Nycticorax</i> | 1517 |
| CARLOS ALVAR | |
| Los <i>Siete sabios de Roma</i> en la imprenta decimonónica: un ejemplo de reescritura en pliegos de cordel..... | 1527 |
| NURIA ARANDA GARCÍA | |
| <i>Universo Cantigas</i> : el editor ante el espejo..... | 1541 |
| MARIÑA ÁRBOR ALDEA | |
| Las ilustraciones de <i>Las cien nuevas nouvelles (Les Cent Nouvelles nouvelles)</i> : del manuscrito a los libros impresos | 1555 |
| MARÍA CRISTINA AZUELA BERNAL | |
| Traducciones, tradiciones, fuentes, <i>στέμματα</i> | 1565 |
| ANDREA BALDISSERA | |
| Para un mapa de las cortes trovadorescas: el caso catalano-aragonés | 1587 |
| MIRIAM CABRÉ - ALBERT REIXACH SALA | |
| De <i>La gran estoria de Ultramar</i> manuscrita, a <i>La gran conquista de Ultramar</i> impresa (1503): una nueva <i>ordinatio</i> | 1599 |
| JUAN MANUEL CACHO BLECUA | |

| | |
|--|------|
| La traducción de los ablativos absolutos latinos de las <i>Prophetiae Merlini</i> en los <i>Baladros</i> castellanos..... | 1615 |
| ALEJANDRO CASAIS | |
| O portal <i>Universo Cantigas</i> : antecedentes, desenvolvimiento e dificultades..... | 1633 |
| MANUEL FERREIRO | |
| La <i>Historia de la doncella Teodor</i> en la imprenta de los Cromberger: vínculo textual e iconográfico con el <i>Repertorio de los tiempos</i> | 1645 |
| MARTA HARO CORTÉS | |
| Puntuación y lectura en la Edad Media..... | 1663 |
| ALEJANDRO HIGASHI | |
| La tradición iconográfica de la <i>Tragicomedia de Calisto y Melibea</i> (Zaragoza: Pedro Bernuz y Bartolomé de Nájera, 1545) | 1685 |
| MARÍA JESÚS LACARRA | |
| El <i>stemma</i> de <i>La Celestina</i> : método, lógica y dudas..... | 1697 |
| FRANCISCO LOBERA SERRANO | |
| Editar a los clásicos medievales en el siglo XXI | 1717 |
| JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS | |
| Nuevos instrumentos para la filología medieval: <i>Cançoners DB</i> y la <i>Biblioteca Digital Narpan-CDTC</i> | 1729 |
| SADURNÍ MARTÍ | |
| De copistas posibilistas y destinatarios quizás anónimos: estrategias, manipulaciones y reinterpretaciones en traducciones medievales..... | 1739 |
| TOMÀS MARTÍNEZ ROMERO | |
| Alcune riflessioni sulle locuzioni «galeotto fu» e «stai fresco»..... | 1763 |
| EMILIANA TUCCI | |
| <i>Universo de Almouro</i> : Base de datos de la materia caballeresca portuguesa. Primeros resultados..... | 1775 |
| AURELIO VARGAS DÍAZ-TOLEDO | |

CUANDO LAS *CANTIGAS DE SANTA MARIA* ERAN *A WORK IN PROGRESS*: EL CÓDICE DE FLORENCIA¹

ELVIRA FIDALGO FRANCISCO
Universidade de Santiago de Compostela

Las *Cantigas de Santa Maria* del rey Alfonso X constituyen un repertorio tan célebre que no creo que necesiten mayor presentación. Por su riqueza y vistosidad, los códices que las contienen son de sobra conocidos, aunque solo sea por alguna de sus páginas, debido al cuidado que mereció la copia de los textos y la música y, sobre todo, a la excelencia de las miniaturas con que se acompañan los elementos anteriores. Todo ello convierte esta obra en un ejemplar excepcional. Sin embargo, esta apreciación, que será seguramente adecuada si pensamos en el Códice Rico del Escorial (RBME T-1-I), podría no ser tan válida para describir el códice de Florencia (BR 20), porque, en su estado actual, este manuscrito dista mucho de encajar en el comentario emitido.

El códice florentino es menos frecuentado en los ambientes académicos a causa de su estado inacabado ya que solo conserva ciento cuatro de los doscientos textos que supuestamente debería de haber recogido, la notación musical no se ha copiado para ninguno de los que conserva y las páginas miniadas rematadas son muy pocas, pues la mayoría de ellas o no se han dibujado o han quedado a medio hacer o simplemente presentan la orla que circunda el espacio que debería de haber acogido las figuras. No obstante, estas «deficiencias» juegan a favor de este imperfecto códice porque lo convierten en un raro ejemplar que nos permite intuir cuál habría podido ser el proceso de elaboración formal de un manuscrito

1. Este trabajo se enmarca en el Proyecto de Investigación *Las Cantigas de Santa María: de la edición a la interpretación* (Ref.: FFI2014-52710-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad, con fondos FEDER.

miniado e intuir cómo podrían haber trabajado los equipos de copistas e iluminadores cuando tenían ante sí una tarea de esta envergadura.

Esta condición de códice inconcluso o gravemente deteriorado tampoco impide constatar que, en efecto, estamos ante lo que podría ser el segundo volumen de una magna obra que tiene en el precioso códice *T* la primera parte, y que se recoge completa en un tercer códice que conocemos como Códice *E* o *Códice de los músicos*². Es evidente que en el Códice *F* se ha respetado el plan arquitectónico que se evidencia en *T*, lo que justifica que se hable de «dos volúmenes» de la misma obra: el texto (normalmente a dos columnas) se copia en tinta roja (el refrán) y negra (la estrofa), con la correspondiente notación musical (prevista), por lo menos para el refrán y la primera cobla, con una página miniada que reproduce en imágenes (y en líneas generales) la narración contenida en el texto, la alternancia de una cantiga *de loor* cada nueve *de milagro* y la doble página miniada que se corresponde con las cantigas quinquenales, de mayor longitud que las demás, con las que se da preponderancia al número cinco como número mariano por excelencia³. La primera página del códice verifica que nos hallamos ante la continuación de otro previo: se ha prescindido de las cantigas de «intitulación» y de presentación de la obra (innecesarias, en un volumen II) y el cancionero se inicia con una cantiga «de milagre» porque la inmediatamente anterior a esta es una «cantiga de loor» (CSM 200)⁴ o, al menos, esto es lo que cabe suponer si nos guiamos por el Códice *E* que contiene el marial completo⁵. Pero hablo de «suponer» porque el códice *T* ha perdido lo que pudo ser su cuaderno final y los versos

2. Porque es de sobra conocida la tradición manuscrita de las *CSM* no voy a pararme en los detalles. Remito exclusivamente a un sintético cuadro descriptivo de los cuatro testimonios que figura en Elvira Fidalgo, *As Cantigas de Santa Maria*, Vigo, Xerais, 2002, p. 57, y a Laura Fernández Fernández, «Los manuscritos de las Cantigas de Santa María: definición material de un proyecto regio», *Alcanate: Revista de Estudios Alfonsíes*, VIII (2012-2013), pp. 81-118, donde se describen minuciosamente cada uno de los manuscritos, así como el proceso evolutivo del programa alfonsí, y se proporciona la bibliografía fundamental sobre este aspecto.
3. No era este el plan inicial, pero es el que confiere a estos códices su primacía sobre sus contemporáneos. Vid. los interesantes estudios de Stephen Parkinson, «Layout in the Códices Ricos of the Cantigas de Santa Maria», *Hispanic Research Journal*, I (2000), pp. 243-274 o «The *Cantigas de Santa Maria* as Miracle Collection», en *Cantigas de Santa Maria. El Códice Rico, Ms. T-I-1, RBME* (2 vols.), coords. L. Fernández, J. C. Ruiz Souza, Madrid, Patrimonio Nacional-Testimonio Compañía Editorial, 2011, II, pp. 83-104.
4. Recuérdese que si *T* acababa en una «de loor», la secuenciación normal de estos textos exige una cantiga narrativa a continuación.
5. Que se refleja en la edición de Walter Mettmann (Alfonso X, el Sabio, *Cantigas de Santa Maria*, Madrid, Castalia, 1986-1989, 3 vols.) que manejamos habitualmente y que, con ciertas salvedades, respeta la ordenación de *E*. Por esta edición cito y numero los textos.

que podemos leer hoy en su último folio corresponden a la estrofa número quince de la CSM 195 (a la que le faltarían aún diez estrofas más).

No cabe duda de que el primer folio que nos encontramos hoy, nada más abrir el códice, era el primer folio del cancionero⁶, pues presenta una espléndida imagen de apertura a ancho de folio que recuerda, por su función, aquellas imágenes de apertura de los códices *T* y *E*. Estas, bien conocidas, han sido descritas en numerosas ocasiones:

En el f. 5r del Códice rico la escena ocupa todo en ancho de caja de pautado (...) bajo una arquería gótica (...). El rey está consultando un libro abierto sobre un atril cubierto por un rico tejido, mientras se dirige a un escriba sentado en el suelo a su izquierda. El escriba, con el cálamo en la mano derecha, les escucha atentamente antes de continuar tomando notas sobre el pliego que sostiene entre sus manos. Detrás de él un grupo de cantores, todos tonsurados, ensayan las melodías. A la derecha del rey, otro copista, también clérigo, toma nota en un pliego en el que parece que ha trazado un pentagrama con líneas rojas. A su espalda, un grupo de músicos afinan sus instrumentos.

La escena del Códice de los músicos es muy parecida, como se puede constatar:

En el Códice de los Músicos vemos una escena de composición similar [a la que acabamos de describir]. El rey, como siempre en el centro está consultando un libro abierto, y en este caso se dirige a sus súbditos con su característico gesto. Dos grupos sentados en el suelo flanquean el trono, a su derecha un grupo integrado

-
6. Aunque también es posible que haya presentado otros que contuviesen el índice de los textos, si damos credibilidad a la noticia que transmite Nicolás Antonio que afirma que a mediados del s. xvii el códice contenía «más de doscientos milagros», muchos de los cuales habría «perdido» posteriormente en las sucesivas encuadernaciones y sustracciones de folios (citado en Fernández, «Los manuscritos...», art. cit., p. 99). Es extraño que se hubiese elaborado este índice si el códice ha quedado inacabado, pues, como se sabe, las tablas se confeccionan *a posteriori*, aunque como se verá más abajo, la elaboración del manuscrito se detuvo después de lo que su actual estado permite deducir. Con todo, a juzgar por las tablas de *T*, harían falta 10 folios para que fuesen copiadas íntegras en *F*; pero es cierto que más adelante se indicará que en algún momento existieron dos folios que habrían precedido al primer folio actual y que podrían contener parte del índice, o, mejor aún, algo equivalente a aquella rúbrica en prosa que se puede leer en el Códice de Toledo y que indica que, una vez acabadas de copiar las cien cantigas proyectadas, el rey quiso añadir las «cantigas das festas». En el códice *F* podría haberse anunciado que se continúa ahora el proyecto que no cabía en *T*, o una cantiga «personal» del rey a modo de presentación, etc., a lo que, posteriormente, se habría añadido (en otros folios previos) el índice con el contenido del manuscrito.

por miembros de la nobleza, distinguidos por sus ropajes, escuchando atentamente. Detrás de ellos tres [en realiad, cuatro] músicos. A la izquierda del rey otro grupo, en esta ocasión, clérigos, como delatan sus tonsuras, reciben los comentarios del monarca. Uno de ellos sujeta un libro abierto en sus manos y otro se dispone a escribir con su cálamo sobre un rollo desplegado⁷.

Compárense ahora estas ilustraciones con la que escena del códice de Florencia, que, aunque igualmente dibujada a ancho de folio, está claramente dividida por un elemento arquitectónico que separa dos cuadros completamente distintos. A la derecha, el rey, de frente, bajo una de las tres famosas arcadas góticas que conocimos en las anteriores imágenes de presentación, se dirige a sus súbditos mientras con la mano derecha señala una escena en esa misma dirección. Esta segunda escena, de carácter plenamente celestial, se divide a su vez en dos espacios dispuestos en una segmentación horizontal. En la parte superior, dentro de un semicírculo que representa el cielo, se ven dos puertas abiertas pintadas en dorado que permiten contemplar en el centro la figura del Padre entronizado; debajo, de nuevo la Virgen, de pie, con el Niño en brazos y flanqueada por dos ángeles, toca la puerta de la parte superior. La estampa completa está enmarcada por una cenefa de tipo floral (flores con botón central dorado y cuatro pétalos ovals en disposición cruciforme), alternando cada tres con los emblemas de Castilla y León que reconocemos por tantas y tantas viñetas de las miniaturas del códice *T*. Aunque la descripción sea muy pobre en comparación con la iconografía, creo que no hacen falta más detalles para apreciar la enorme diferencia que media entre la imagen de *F* y las otras: no hay libros ni rótulos, ni músicos ni trovadores; «hay» el rey, transmisor de la devoción a la Virgen, como en tantos cuadros de cantigas de loor⁸: la ilustración del códice de Florencia más se asemeja a un par de viñetas pegadas que a una de las imágenes de apertura anteriores. Incluso posee una cartela superior (en su espacio correspondiente) en la que podemos leer: «A que as portas do ceo abriu por nos salvar, poder á nas deste mundo de as abrir e cerrar», en azul el primer hemistiquio, en rojo el segundo. Este fragmento coincide con los dos versos del refrán de la cantiga, convertidos ahora en título

7. Vid. Laura Fernández Fernández, «Este livro, com' achei, fez á onr' e á loor da Virgen Santa Maria». El proyecto de las *Cantigas de Santa Maria* en el marco del escritorio regio. Estado de la cuestión y nuevas reflexiones», en *Cantigas de Santa Maria*, ob. cit., II, pp. 45-78, esp. pp. 57 y 59.
8. Pienso, particularmente, en la CSM 50 del códice *T*, f. 74 v, viñeta 1, en la que también podemos ver a Alfonso X como «intermediario» entre la Virgen y sus súbditos, sobre los cuales se ha representado al Dios Padre que se funde con el cielo estrellado, o la CSM 160 en lo que tiene que ver con la imagen del rey subrayando la bondad de la oración a la Virgen.

explicativo de la imagen y del texto, pues esta cantiga carece de la rúbrica que, a modo de título, precede cada una de las cantigas en todos los manuscritos.

En cualquier caso, es una magnífica imagen para la apertura de un códice. Tal vez no se haya dibujado en la misma línea de los demás códices porque, efectivamente, el actual haya sido interpretado como una prolongación del anterior y no correspondía ahora volver a presentar al «autor» de la obra, al menos, no como se lo presentó ya a principios del volumen I. Se optó por una ilustración cargada con un mensaje de no menor peso que el de las otras estampas iniciales: la oración a la Virgen abre las puertas del cielo a los cristianos, del mismo modo que el rey abre este libro devocional que pone a disposición de sus súbditos. Ambos, María y Alfonso, ejercen de intermediarios ante la divinidad, cada uno en su espacio: el rey en la tierra (entre su gente y Santa María); la Virgen franqueando la entrada en el Paraíso. Pero, por mucho contenido simbólico que carguen estos cuadros, no dejan de ser la ilustración de una *cantiga de milagre* que será, como todas las demás, debidamente ilustrada en el folio siguiente (f. 2r) en sus seis viñetas, como corresponde a cada cantiga en el proyecto alfonsí. Sin embargo, no se trata de una cantiga cualquiera, pues el texto gravita en torno al tema de puertas que se abren, como se anuncia en la cartela de la imagen superior, que es lo primero que se lee al abrir este nuevo códice.

Toda esta conjunción de elementos (imagen de apertura, primera cantiga, cantiga de «puertas» que se abren a un espacio divino), no puede estar casualmente dispuesta y ser encontrada nada más *abrir* el libro, por lo que me parece evidente que este primer folio es realmente el primer folio del cancionero⁹, que esta cantiga sería la primera del códice *F* y que, por tanto, debería ser la cantiga 201 y no la 246, que es el número (y lugar) que se le otorga en *E*, y por consiguiente en Mettmann (y en la mente de quienes nos ocupamos del marial). Aunque el manuscrito aparece bastante deteriorado, no hay duda de que a continuación de este magnífico texto se han copiado otras cuatro cantigas, con sus correspondientes miniaturas, y también la quinta, que actualmente ha quedado truncada después del f. 5v porque ha desaparecido el folio 6 que, supuestamente, contendría en el recto lo que falta del texto y en el reverso la primera página de las miniaturas, cuya segunda parte podemos ver expandida por el f. 7v, concordando con una larga cantiga quinquenal. Sorprendentemente, en *E* este bloque de cinco cantigas aparece desmembrado y sus piezas reubicadas en las posiciones 249, 201, 224, 286 y 205 respectivamente, rompiendo

9. Con las salvedades que indicaré en seguida. Hablo a partir de la observación de la edición facsimilar de Edilán, Madrid (1991) y a ella me refiero en lo sucesivo, pues, como se sabe, el original se guarda celosamente en la Biblioteca Nazionale Centrale de Florencia.

absolutamente la secuencia que muestra el códice *F* que, desafortunadamente, carece de la numeración original porque los sucesivos refileados de los folios se la han llevado, si es que alguna vez la contuvo.

En su estado actual, se advierten distintas numeraciones a lo largo del códice, presumiblemente de muy diferentes épocas. Por un lado tenemos números arábigos, a veces con rasgos muy tenues, que en el margen superior izquierdo del folio confieren una ordenación correlativa a las cantigas que contiene el manuscrito (y que seguimos en la actualidad al referirnos exclusivamente a *F*), aunque no se haya tenido en cuenta que ya faltaban textos por pérdida o sustracción de folios. Por otro lado, se han numerado los folios en el margen superior derecho del recto, de manera muy visible y que es igualmente la guía que seguimos a día de hoy para indicar la ubicación de los textos y las miniaturas, con idénticas salvedades. Finalmente, en el reverso de algunos folios, centrado y en números romanos, se percibe una numeración engañosa que parece de la época de composición de los textos (desde luego es anterior a las numeraciones en arábigo) y que, con sus deficiencias, resulta útil para determinar la secuencia de los cuadernos y su estado de conservación. Empieza en el f. 2v (cantiga 2 de *F* o F2) y en el número iv, lo cual indica que había, cuando se llevó a cabo esta demarcación, otros dos folios anteriores al folio inicial actual¹⁰. El siguiente número es el vi en el f. 4v y el siguiente (vii), apenas legible, en el f. 5v¹¹ y no volvemos a encontrar otra de estas cifras (el xv) hasta el f. 11v. La numeración romana vuelve a desaparecer hasta el f. 21v¹², página miniada, que tiene el número xxxiiii, con el que se inicia una serie correlativa hasta el f. 30v con número xliii, aunque el f. 31v¹³ presenta un

10. Repárese ahora en lo expuesto en la n. 6.
11. Después de este falta un folio que debería contener el resto del texto de F5 (CSM 205) y el primer folio de los dos miniados que corresponden a una cantiga quinal y cuya segunda página podemos contemplar en el f. 6r, tal como se ha advertido anteriormente, y, por lo que parece, falta otro folio más para tener la serie completa.
12. Hay evidencias de pérdida de folios en esta secuencia. Por ejemplo, la cantiga F20 (CSM 306) se ha copiado en el f. 21r, pero solo a partir de la segunda estrofa. Hay que suponer, pues, que el comienzo se habría copiado en un folio anterior, perdido, que contendría también las imágenes de F19. Asimismo, falta un folio entre los actuales 13 y 14 y entre el 16 y 17, deducible por indicios similares. Si atendemos únicamente a la numeración romana, por el contrario, hay un folio de más que se habría introducido cuando ya se habían numerado los folios. Después se sustrajeron otros que faltan.
13. Este folio contiene el texto de F27 (CSM 240) y en el reverso estaría el texto miniado que ha quedado reducido al dibujo de la orla. El actual folio siguiente (32r, F27bis) contiene también imágenes (inacabadas) que corresponden a otro texto (CSM 326). El reverso (32v) y el 33r contienen el texto de F28, y la primera página de sus miniaturas está en 33v. Entre este y el siguiente, falta un folio que contendría la segunda parte de las miniaturas en el recto y el texto de la F29 (CSM 303), que tiene las imágenes en f. 34r, con numeración li, claramente legible, en el reverso.

número emborronado, que podría coincidir con el l (es decir, que entre los ff. 30 y 31 había inicialmente 6 ff.). La numeración romana no reaparece hasta el f. 34v, donde ya se aprecia claramente el número LI, pero es evidente que entre los L y LI se intercalaron varios folios hoy perdidos y los actuales 32 y 33, y que entre este último y el 34 falta otro más. Desde el número LI (f. 34v), la numeración es consecutiva¹⁴ hasta xcvi (f. 79v), etc. No es mi deseo ofrecer una descripción codicológica detallada, sino señalar únicamente algunos ejemplos que muestren un vaivén de números y folios que, en mi opinión, corrobora que: 1) se perdieron algunos de los folios copiados o miniados inicialmente¹⁵; 2) los folios que quedaron se numeraron con números romanos; 3) se reorganizaron esos folios intercalando otros nuevos¹⁶; 4) otra vez se perdieron o sustrajeron numerosos folios sueltos¹⁷; 5) se renumeró el códice con números arábigos.

A pesar de las pérdidas irreparables evidenciadas, David Wulstan¹⁸, al analizar las «inherent difficulties in the relationships of the extant sources», señala cinco cuadernos de *F* que se han conservado completos y que, en su opinión, representan «the original ordering of the Ms», con las cantigas de loor y quinquenales en su adecuada posición. Estos cuadernos contienen las cantigas 29, 30⁰, 31, 32, 33, 34 // 35⁵, 36, 37, 38, 39 // 40⁰, 41, 42, 43, 44, 45⁵ // (hay ahora un cuaderno incompleto) // 48, 49 50, 51⁵, 52 // 53, 54, 55, 56⁰, 57, 58, 59 //¹⁹. En líneas generales, esto coincide con la impresión de Laura Fernández quien amplía

14. No obstante, una vez más, aunque la numeración romana es consecutiva, es evidente que entre LXXVI (f. 59v) y LXXVII (60v) falta un folio. Aunque al contemplar el códice, aparentemente nos hallamos ante una de las habituales doble página miniada (eso creyó Solalinde), en realidad las imágenes del f. 59v pertenecen a F46, el f. 60r contiene las imágenes de otra cantiga diferente, tal vez una de loor pues, aunque solo se ha dibujado la primera viñeta, en esta se ve al rey, otros personajes de su corte y en frente, la Virgen con el Niño en brazos, imagen que no se corresponde con la cantiga narrativa anterior. Es posible que falten tres fols. más, con texto entero y sus miniaturas, que completarían el cuaderno.

15. Por ejemplo entre el f. 82 (CII) y el 83 (CIII) falta un folio que contendría la miniatura de F64 (CSM 230) y texto de la siguiente.

16. Por ejemplo, entre el f. L (31) y el LI (34) se intercalaron los actuales 32 y 33, entre otros perdidos.

17. Por ejemplo entre los ff. 30 (XLIII) y 31 (L) faltan seis folios antiguos aunque no se perciba en la nueva numeración.

18. David Wulstan, «The Compilation of the *Cantigas* of Alfonso el Sabio», en *Cobras e son. Papers on the Text, Music and Manuscripts of the Cantigas de Santa María*, ed. S. Parkinson, Oxford, Oxford University, 2000, pp. 154-185, p. 162.

19. La numeración corresponde a la existente en F. Marco con // la separación de cuadernos y con las cifras en superíndice las que se corresponden con una cantiga de loor (0) o quinal (5). Wulstan señala que, a juzgar por la posición en la que se encuentran las composiciones largas y las de loor, hacia el final del códice hay aún otras secuencias que respetan el orden.

a *nueve* el número de cuadernos (cuaterniones) que han llegado intactos²⁰, lo cual nos permitiría suponer que, al menos, la ordenación que presentan las cantigas en estos cuadernos sería la prevista para *F*. Dicho de otro modo, *F* se planeó bajo el mismo esquema arquitectónico con que se confeccionó *T* y la ordenación actual representa la ordenación original del cancionero.

Ahora bien, ¿cómo se explica que la «escrupulosa» ordenación del códice *E* esté tan en desacuerdo con la disposición de *F*, ni siquiera en aquellos casos en los que no se ha detectado sustracción o pérdida de folios? La cuestión tiene una muy difícil salida, pues, no solo los textos son discordantes en su numeración sino que la comparación de ambos manuscritos saca a la luz muchas otras divergencias destacables, como la existencia en *F* de dos cantigas que no se recogen en *E* (ni en ningún otro cancionero). Se trata de la cantiga 14 del códice florentino (CSM 408), «Esta é como Santa María sãou o escudeiro a que deron a saetada polo costado» y la F86 (CSM 409), aquella que empieza «Cantando e con dança», etiquetada como «de loor» en el f. 109v del códice²¹. Otras que sí recoge el *Códice de los músicos* (F61, F32, F89 y F54), presentan notables variaciones, ya en la rúbrica introductoria²² pero, sobre todo, en el propio texto de la cantiga²³. La F32

20. Se trata de los ff. 22r-29v; 34r-41v; 42r-49v; 50r-57v; 62r-69v; 70r-77v; 94r-101v; 102r-109v y 124r-131v. (Fernández, «Los manuscritos...», art. cit., p. 105, n. 71). Subrayo los folios que coinciden con los cuadernos que había señalado Wulstan.

21. Antonio García Solalinde, «El códice florentino da las *Cantigas* y su relación con los demás manuscritos», *Revista de Filología Española*, V (1918), pp. 143-179 (pág. 173, n. 1) sugiere que tal vez esta no fue copiada en *E* por recoger un argumento muy similar al de CSM 129, pero esa no debe de ser la razón pues es algo que sucede muchas veces como explicó Stephen Parkinson en «The Miracles Come in Two by Two: Paired Narratives in the *Cantigas de Santa Maria*», en *Gaude Virgo Gloriosa: Marian Miracle Literature in the Iberian Peninsula and France in the Middle Ages*, eds. J. C. Conde, E. Gatland, London, Queen Mary University of London, 2011, pp. 65-85. En cuanto a la *de loor*, argumenta que no es «decenal», pero ya hemos visto que la numeración se ve alterada completamente en los dos códices.

22. El análisis de estos elementos paratextuales es tan interesante que merece un estudio propio (que intentaré sacar adelante en poco tiempo). Baste señalar que cuando existen rúbricas en *F* (pues faltan muchísimas), casi la mitad de ellas son diferentes de las de *E* porque una puede ser más prolija en detalles acerca de la acción que se desarrolla en la cantiga que la otra. Pongo un par de ejemplos para mostrar qué es lo que quiero decir:

F 84: [E]sta é do ome q̄ furtou á seu cõpãnon os dieiros da esmolneira en sãa maria de monssarrraz e ñ pode sair da eigreia ata q̄ llos deu. En *E* (CSM 302): [C]omo santa maria de monsarrat descobriu un furto q̄ se fez na sa ygreia.

F 74: [E]sta é como santa maria guareceu en vila sirga dona de frança que era cega e ùu ome cego outrossi. En *E* (CSM 278): Como hũa bõa dona de frança q̄ era cega uõo a Vila sirga e teue y uigia e foi logo guarida e cobrou seu lume ela yndosse para sa terra achou un cego q̄ ya en Ramaria a Sãiago e ela consellou lle q̄ fosse per vila sirga e guarezerie.

23. La F61 (CSM 215), presenta, efectivamente, una diferencia evidente en la rúbrica, pero difiere

(E204), además de cinco versos que presentan lecturas distintas, tiene una estrofa a mayores que incluye una oración a la Virgen (que no se recoge en *E*) antes de la estrofa final. La rúbrica de F89 (E213) nos aclara que los enemigos de don Tomás de Elvas que menciona la rúbrica de *E* eran, en realidad, los parientes de su mujer muerta; el texto está completo y contiene la estrofa donde el afligido marido inicia la plegaria a la Virgen y que extrañamente falta en *E*, aunque, a mitad de la segunda columna, se ha dejado el preceptivo hueco que debería contener esta estrofa, señal de que se esperaba que llegase por otra vía. Por último, la F54 (E206), aparte de mostrar diferencias en la rúbrica (no muy graves), presenta tres estrofas en el interior de la cantiga completamente distintas de aquellas que transmite *E*. A estos ejemplos hay que añadir los numerosísimos casos de lecturas puntuales divergentes, tal como señaló Solalinde en su momento y otras muchas más que censó Joaquín Hernández Serna en una revisión del estudio anterior²⁴.

¿A qué puede deberse disparidad tan notable entre ambos cancioneros que deberían ser idénticos? ¿Por qué el orden de las composiciones es tan distinto que induce a hablar de «caos» cuando nos referimos al código *F*? Solo encuentro una explicación: que se hubiesen confeccionado en lugares diferentes (no necesariamente lejanos), sobre borradores comunes pero que todavía hubieron de sufrir modificaciones finales que no se reflejaron en los dos manuscritos porque no se estaba trabajando de manera coordinada. Sabemos que ambos códices se copiaron en los últimos años de vida del rey y muy de prisa, lo cual explica los frecuentes errores de copia de *E* y el abandono de los trabajos en *F* (si no se produjo una precipitada diáspora de los distintos especialistas en la ejecución de la obra cuando sospecharon que los buenos tiempos habían tocado a su fin). Se le dio, pues, prioridad al código que debería contener el marial completo, descuidando *F* hasta el punto de confeccionar *E* sin respetar el orden que iba marcando *F*, con el único afán de reunir cantigas sin pararse a discutir la idoneidad de los textos para el lugar que iban ocupando (como se había procedido en *F*, que respondía a las mismas exigencias de *mise en page* de *T*²⁵), sin verificar que se introdujesen

en el texto porque en *F* falta el folio que debería contener las estrofas siguientes y miniatura.

24. Joaquín Hernández Serna, «El código de Florencia B.R. 20 de las *Cantigas de Santa María* (Reflexiones ante una posible e inmediata edición monumental)», *Murgetana*, 88 (1989), pp. 71-101. Ahora en línea. Enlace <www.regmurcia.com/docs/murgetana/N078/N078_007.pdf> [fecha de consulta: 15/11/2017].
25. De hecho, hacia el final de *E*, algunas cantigas quinquenales son muy cortas (por ej. las 365, 375 o 385); la 395 es una de las repetidas; otras no quinquenales son más largas que las cantigas más próximas acabadas en cinco (353, 366, 369, 384, etc.). Por otro lado, la actual 292, con sus 110 versos (por Mettmann) de dieciséis sílabas debía de corresponder a una de ellas.

las correcciones en ambos manuscritos, etc. La omisión de páginas miniadas en *E* permitía ir añadiendo cantigas sin que importase su longitud, pues podía prescindirse del límite infranqueable del folio miniado, como ocurría en *T* y en *F*. Así, se fue distribuyendo el material en *E*, a medida que se iba disponiendo de un borrador más o menos fiable. Una vez confeccionado el códice, se procedió a la elaboración del índice que hoy conocemos²⁶, de modo que esa es la ordenación que actualmente guía a los investigadores.

Por entonces, *F* estaba por acabar (y, por tanto, sin índice todavía), pero la secuenciación textual se contradecía con la ya establecida en *E*, lo cual suponía un grave problema cuya solución exigiría grandes esfuerzos materiales y de tiempo, y ya no se contaba ni con lo uno ni con lo otro. La prioridad concedida al *Códice de los músicos* y la precipitada muerte del rey convirtieron al que debiera ser tan excelso como su hermano códice *T*, en un códice inconcluso, malgrado, abandonado y, por lo que parece, con autorización para ser profanado sin mayores consecuencias.

26. Que el índice suele confeccionarse *a posteriori* se deduce del interesante estudio de Geneviève Hasenohr, «Les systèmes de repérage textuel», en *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*, eds. H.-J. Martin, J. Vezin, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie Promodis, 1990, pp. 273-287. No obstante, Gemma Avenzoza, en su interesante trabajo, «Codicología alfonsí (Códice de los Músicos ESC. B. I.2)», en *À volta do Cancioneiro da Ajuda. Actas do Colóquio «Cancioneiro da Ajuda (1904-2004)»* [2004], eds. M.^a A. Ramos, T. Amado, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, *E-book*, 2016, pp. 113-150, sostiene que el índice fue copiado con antelación para servir de guía a los copistas que trabajaban en la elaboración del códice (p. 122). Sea como fuere, la confección de *F* iba por otro lado y ya no pudo compaginarse su orden con el de *E*.



www.ahle.es