

LYRA MINIMA

Rebeca Mata

Las marcas de tiempo
y espacio, sus relaciones
y significados en
el *Pergamino*
Vindel de
Martin Codax



Las marcas de tiempo y espacio,
sus relaciones y significados
en el *Pergamino Vindel* de Martin Codax

Universidad Nacional Autónoma de México

Dr. Leonardo Lomelí Vanegas
Rector

Dra. Patricia Dolores Dávila Aranda
Secretaria General

Dra. Diana Tamara Martínez Ruiz
Secretaria de Desarrollo Institucional

Mtro. Tomás Humberto Rubio Pérez
Secretario Administrativo

Dr. Miguel Armando López Leyva
Coordinador de Humanidades

Dra. María Ana Beatriz Masera Cerutti
Coordinadora UDIR

Las marcas de tiempo
y espacio, sus relaciones y
significados en el *Pergamino*
Vindel de Martin Codax



Rebeca Mata



SDI SECRETARÍA DE
DESARROLLO
INSTITUCIONAL



COORDINACIÓN
DE HUMANIDADES

UDR
Unidad de Investigación sobre
Representaciones Culturales y Sociales

Catalogación en la publicación UNAM. Dirección General de Bibliotecas y Servicios Digitales de Información

Nombres: Mata, Rebeca, autor.

Título: Las marcas de tiempo y espacio, sus relaciones y significados en el Pergamino Vindel de Martín Codax / Rebeca Mata.

Descripción: Primera edición. | México : Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Unidad de Investigación sobre Representaciones Culturales y Sociales, 2024. | "Este libro se basa en la tesis de maestría en Letras Españolas de la autora, realizada en la UNAM"
--Página legal.

Identificadores: LIBRUNAM 2246258 (impreso) | LIBRUNAM 2246382 (libro electrónico) | ISBN 9786073094955 (impreso) | ISBN 9786073094979 (libro electrónico).

Temas: Codax, Martín, activo aproximadamente 1230. Cantigas de amigo -- Crítica e interpretación. | Poesía portuguesa -- Hasta 1500 -- Historia y crítica. | Música -- Manuscritos -- España -- Galicia (Región). | Manuscritos medievales. | Canciones de amor -- España -- Galicia (Región) -- Historia y crítica.

Clasificación: LCC PQ9231.C6.Z76 2024 (impreso) | LCC PQ9231.C6 (libro electrónico) | DDC 869.1--dc23

Primera edición: noviembre de 2024

D.R. © Rebeca Mata

D.R. © 2024, Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad Universitaria, Coyoacán
04510, Ciudad de México

© Imágenes 1-15, The Morgan Library & Museum. MS M.979. Purchased on the Fellows Fund and Cary Music Fund, 1977.

Cuidado de la edición | Carmina Estrada

Producción editorial | María Luisa Passarge

Edición de imágenes | María Luisa Passarge y Luisa Miranda Páramo Delgado

ISBN: 978-607-30-9497-9 (digital)

ISBN: 978-607-30-9495-5 (impreso)

Imágenes 1-15: Codax, Martín, activo alrededor de 1230. *Sete cantigas de amigo* (MS M.979)., fols. 2r. y 1v. entre 1275 y 1299.

Las imágenes 16-22 se realizaron con base en las transcripciones del *Pergamino Vindel* de Manuel Pedro Ferreira en *O som do Martin Codax: sobre a dimensão musical da lírica galegoportuguesa (séculos XII-XIV)*. Lisboa: Unisys, 1986.

Este libro se basa en la tesis de maestría en Letras Españolas de la autora, realizada en la UNAM y disponible en https://ru.atheneadigital.filos.unam.mx/jspui/handle/FFYL_UNAM/7885.

Las traducciones al español de los textos citados en este libro han sido realizadas por la autora.

Esta edición y sus características son propiedad de la Universidad Nacional Autónoma de México. Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.
Todos los derechos reservados.

Impresión en offset.

Impreso y hecho en México.

Para Alonso

Agradezco a mis tutoras Dra. María Teresa Miaja de la Peña y Mtra. Carmen Elena Armijo Canto por su ayuda y sabia guía para la realización de este trabajo. Al Mtro. Manuel Mejía Armijo por su orientación en temas musicales medievales. A la Dra. María Ana Beatriz Masera Cerutti, la Dra. Leonor Fernández Guillermo y la Dra. Ana Elvira Vilchis por su atenta lectura.

Índice

Introducción	11
CAPÍTULO 1	
Antecedentes	17
Escenario político y geográfico	19
Jarchas y cantigas de amigo	21
CAPÍTULO 2	
El Pergamino Vindel	31
El manuscrito	37
Martin Codax y su relación con los juglares y trovadores	43
El concepto de autor y sus capacidades musicales y poéticas	46
Las cantigas de amigo de Martin Codax	49
CAPÍTULO 3	
El espacio en la Edad Media	59
El espacio sincrético, el espacio sagrado	62
El espacio de la naturaleza	64
El mar visto desde la tierra y la playa	66
El mar visto desde la iglesia	66
El espacio construido	66
Vigo	66
La iglesia	68
El espacio ritual	69
El espacio social	72
El espacio acústico	73
Oralidad	73
Sonido implícito	82
El espacio textual	83
Texto del <i>Pergamino Vindel</i>	85
Puntuación	85
El contenido lexical	91
Texto musical	94
Elementos del texto musical del <i>Pergamino Vindel</i>	94

CAPÍTULO 4

El tiempo en la Edad Media

Características y definición	101
El tiempo cíclico y el tiempo lineal	103
El tiempo lineal y el tiempo racional	104
La unidad en el <i>Pergamino Vindel</i>	106
La secuencia narrativa	108
La relación temporal gramatical y su correspondencia con los sentimientos expresados por la joven enamorada	111
La forma estrófica como secuencia y el <i>leixapren</i>	112
<i>Leixapren</i> y paralelismo	115
El devenir temporal real y el devenir temporal imaginario o relativo	116
El tiempo en el texto musical	117
El análisis rítmico y prosódico	120
El ritmo en la música	121
La repetición como organización estructural y recurso mnemotécnico	122
Análisis de repetición melódica en las cantigas de Martin Codax	123
La notación musical en las cantigas y su relación con el espacio temporal	136

Conclusiones 139

Referencias	149
Bibliografía	156
Música	158
Fuentes de imágenes	158

Introducción



EL PERGAMINO VINDEL TOMA SU NOMBRE del librero madrileño Pedro Vindel, quien lo descubrió en la segunda década del siglo xx. Se trata de un manuscrito que agrupa siete cantigas de amigo firmadas por Martin Codax y constituye uno de los pocos documentos medievales que combina poesía y música conservados en la actualidad. El propósito de esta investigación es estudiar las marcas de tiempo y espacio y sus relaciones y significados en el *Pergamino Vindel*, así como los vínculos métricos, rítmicos y de tiempo entre las formas y estructuras verbales y musicales en estas cantigas.

La cronología de las cantigas de amigo se extiende a lo largo del siglo XIII y llega hasta 1325, fecha de la muerte del rey Don Dinis de Portugal. Durante este siglo y cuarto, unos 90 trovadores de distintas procedencias y en diferentes círculos compusieron algo más de 500 textos. El bloque de las cantigas de amigo presenta más variedad formal y temática dentro del corpus de las cantigas, que incluye además las cantigas de amor, de escarnio y de maldecir.

El *Pergamino Vindel* resulta de especial interés por ser uno de los dos documentos¹ que presentan la notación musical que acompañaba a las cantigas, de modo que aporta una serie de elementos muy significativos que se unen a la lírica trovadoresca. Este género se cantaba, pero su música, desafortunadamente, no nos ha llegado. Desde 1914 se han realizado muchas aproximaciones a la obra de Martin Codax y al *Pergamino Vindel*, que es de su autoría. Sin embargo, a pesar de que los filólogos han realizado un extenso estudio a nivel del repertorio poético y los musicólogos lo han hecho en el campo de la música, no se ha intentado una conexión entre ambas disciplinas.

El tiempo y las relaciones textuales que se crean en este documento incluyen el tiempo gramatical, el narrativo —referente al relato—, la rítmica y la prosodia y sus significados. Para el análisis utilizaré los conceptos que proponen Paul Zumthor y Margit Frenk acerca de los cambios espaciales y de la literatura performática, así como los conceptos

¹ El otro documento es el *Pergamino Sharrer*, un fragmento de pergamino copiado a fines del siglo XIII que contiene siete cantigas de amor del rey Don Dinis con notación musical. Se conserva en el Archivo Nacional de la Torre do Tombo en Portugal.

desarrollados por Luz Pozo referentes a las nociones de tiempo en este ciclo narrativo. Me parece importante explorar los vínculos entre las voces líricas y musicales del *Pergamino Vindel* y las correspondencias métricas, rítmicas, líricas y melódicas que se establecen entre los textos de los que se compone, así como acercar la comprensión de los especialistas de cada área a temas que complementen su conocimiento sobre este manuscrito.

La lectura en voz alta o el canto de la cantiga pone en juego una serie de elementos relacionados con la oralidad muy distintos a los de nuestra lectura silenciosa del siglo XXI. La voz juega un papel fundamental en la recepción de la poesía, crea imágenes y responde a los patrones de la música. El espacio de la obra vocal, nos dice Paul Zumthor, es abierto y tiene una serie de autores participantes ya que forma parte de un discurso social. Cada uno de estos escuchas se apropia de la obra y realiza variaciones al transmitirla. Este tipo de textos, señala Margit Frenk: “constituía un patrimonio colectivo, se recreaba y recreaba oralmente, se transmitía de boca en boca y de generación en generación, y por lo común se ejecutaba públicamente”.² Al “trasladarnos” al texto escrito se efectúa un cambio de espacio, el discurso que antes se transmitía a través del espacio acústico de la voz y era reforzado por la gestualidad se transforma en un texto que se percibe por la vista y se convierte así en un discurso interiorizado y personal que se escucha mentalmente. “La voz se extiende a través de la grafía”,³ nos dice Zumthor, y este manuscrito representa estos cambios de espacio.

El texto medieval, al igual que muchos otros de poesía oral posteriores, es en parte dialógico, “existe como diálogo; sólo tiene sentido como tal. A través de un locutor se desarrolla ante los ojos y al alcance de los oídos de seres concretos [...] se dirige a todos, los interpela y todos se sienten implicados [...] la audición hace existir el texto y aprueba que sea”.⁴ Zumthor afirma que poesía y música van juntas.

² Frenk, 1997: 8.

³ Zumthor, 1994: 350.

⁴ *Ibid.*: 360.

Este libro se compone de cuatro capítulos. El primero contiene información sobre los antecedentes del *Pergamino Vindel*. El segundo aborda la obra y a su autor gallegoportugués Martin Codax. El tercero analiza las marcas de espacio geográfico, acústico y textual, y el cuarto está dedicado a las marcas de tiempo que se establecen entre ambos textos, el lírico y el musical.

CAPÍTULO 1

Antecedentes

Escenario político y geográfico

Martin Codax, autor del *Pergamino Vindel*, vivió y escribió en el siglo XIII en la zona geográfica que conocemos como Galicia en España, la cual fue habitada por diferentes culturas desde tiempos prehistóricos; entre ellas, en algún momento, se cuentan asentamientos fenicios. Los celtas llegaron a la región entre los siglos VII y VI a.C. procedentes de territorios próximos al mar Caspio y al Cáucaso; eran una raza fuerte y guerrera. Los romanos ocuparon el territorio en el año 183 a.C. e instauraron una organización territorial, un idioma y una nueva religión. A la caída de los romanos (476 d.C.), llegaron los suevos, quienes permanecieron durante dos siglos hasta el arribo de los visigodos en el siglo VIII. En 711 los árabes conquistaron el territorio y en 714, Don Pelayo, rey de Asturias, inició la reconquista. Estas sucesivas ocupaciones legaron una presencia cultural insoslayable para esta investigación, así como un sustrato de creencias precristianas que en muchos casos sobrepasa la antigüedad celta, como nos refiere José de Santiago y Gómez.⁵

En 813 se descubrieron los restos del apóstol Santiago en Iria Flavia, lo que convirtió a Galicia en un destino de peregrinaje y la comunicó con toda Europa a través del Camino de Santiago o Camino Francés (la ruta principal comienza en Francia y va por todo el norte de España hasta llegar a Santiago de Compostela). Alrededor del camino de peregrinaje se construyeron albergues y se estableció una ruta comercial relacionada con el paso de los fieles.

Durante el siglo XIII, reinaron en Galicia los siguientes monarcas: Alfonso IX (1188-1230, tiempo en que Galicia se reincorpora al reino de León), Fernando III (1230-1295), Alfonso X (1252-1284) y Sancho IV (1284-1295). En esta época, la urbanización de la zona estaba basada en dos ejes fundamentales: Camino de Santiago y Ruta de la costa. A partir de la muerte de Alfonso IX se da un movimiento importante de repoblación y se fundan varias villas episcopales y regias. Galicia

⁵ De Santiago y Gómez, 1896: 46.

pasará por transformaciones sustanciales en los aspectos jurídico, socioeconómico y político-administrativo. En el período que corresponde a Alfonso X y Sancho IV, la orla costera presencia la fundación de dos villas importantes y de varios puertos de mar o pesquerías fundados por señores laicos o monacales. Entre ellos se encuentra Vigo.

En el siglo XIII, Vigo estaba formada por dos núcleos de población separados que respondían al mismo nombre. Uno alrededor de la iglesia de Santa María, edificada entre los siglos X y XII en una zona alta, en torno de la cual se construyó el burgo. Era éste el lugar donde vivía la gente más adinerada, como los constructores de barcos y los hidalgos. El otro núcleo se encontraba junto a la iglesia de Santiago, en la zona baja. Allí se situaban las áreas ocupadas por el pueblo en general, del que formaban parte los pescadores. La ría de Vigo tiene una situación geográfica privilegiada para la navegación y la pesca.

La repoblación de Galicia se relacionó principalmente con las zonas de la reconquista, pero también hubo otras áreas beneficiadas por su ubicación en el camino de peregrinaje o por su condición portuaria, como fue el caso de Vigo. De igual forma, a estas áreas se les brindó una ayuda administrativa regia, y fueron protagonistas de la expansión de las órdenes monásticas. Vigo aparece como la ciudad que surte de peces al monasterio de Melón y se le designa como “Villa de Vico”, es decir, ya tenía entonces características urbanas. Allí se llevaban a cabo actividades agrarias, cultivo de la vid, pesca, salazón de pescado, comercio y construcción de barcos.⁶

El clima en la ría de Vigo es templado y húmedo, el invierno es corto, las heladas y las nieves son desconocidas y la temperatura rara vez baja de 10°C; el verano es fresco, con un promedio de 20°C. Hay abundantes lluvias y vegetación.⁷ Esto quiere decir que la actividad económica y social no se detiene durante el invierno ni las condiciones de vida se recrudecen como en otros lugares de Europa.

⁶ Cf. Martín, 1984: 277-283.

⁷ Cf. De Santiago y Gómez, 1896: 23-25.

Jarchas y cantigas de amigo

Las jarchas son otra composición lírica medieval en la que se utiliza la voz de mujer. Anteriores cronológicamente a las cantigas de amigo, se escribieron en romance mozárabe y se desarrollaron con préstamos de otras lenguas romances y del árabe. Suelen presentarse al final de una moaxaja,⁸ misma que se realiza en voz masculina, mientras que en la jarcha encontramos una voz femenina, una muchacha que se lamenta por la ausencia del amado; muchas veces se dirige a su madre o increpa al amado mismo y se cuestiona o comparte su dolor con sus amigas y su madre. Algunas de estas características están presentes en las cantigas de amigo, sin embargo, Eugenio Asensio⁹ menciona que aunque algunas jarchas invocan el amor físico, este tema no se encuentra en la cantiga de amigo, la cual se mueve más en el terreno de lo simbólico. María Rosa Álvarez Sellers¹⁰ señala que tanto la jarcha como la cantiga de amigo son elaboraciones particulares de un mismo tipo lírico tradicional en la Península, en el que la doncella enamorada expresa sus sentimientos. Por otra parte, Eugenio Asensio nos dice que “las jarchas además de insistir en los temas de ausencia ofrecen una serie de temas nuevos, parte ligados a la canción románica parte afines al amor sensual que estimamos característicos de la sensibilidad árabe”.¹¹

No obstante que tanto la jarcha como la cantiga de amigo se encuentran en voz de mujer, la segunda no desciende directamente de las

8 La moaxaja o *muwaššah* es una composición poética de la España musulmana en árabe clásico o hebreo clásico. Está formada por versos que tienen una estructura estrófica con rimas cambiantes en cada estrofa y con un final en lengua aljamiada (lengua romance con caracteres hebreos o árabes) llamada jarcha (poesía popular en mozárabe). La jarcha es la última vuelta de la moaxaja, y las moaxajas que contienen jarchas mozárabes se dan en un período de tres siglos empezando aproximadamente en 1042. Además, una jarcha puede formar parte de moaxajas diferentes. Cf. Armijo, Azuela y Mejía, 2013: 15-42.

9 Asensio, 1957: 25.

10 Álvarez Sellers, 1992.

11 Asensio, *idem*.

jarchas pues “la cantiga de amigo se sirve de las canciones populares, partiendo de la canción trovadoresca y la jarcha parece entroncar con un tipo de lírica más primitiva”.¹² Otra de las influencias de la canción popular en la cantiga de amigo es que en la cabeza o los estribillos se aprovechan temas provenientes de la canción popular y por eso hay discrepancia en el número de versos entre estrofa y estribillo.¹³ La influencia trovadoresca se reconoce en la canción de mujer, de acuerdo con Eugenio Asensio, en “La *cuíta* y el cuidar como fijación del amor, la insistencia en el valor de la medida, la actitud feudal que a veces adopta la amiga y tantos otros pormenores demuestran que la cansó ha desteñido ya sobre la cantiga”.¹⁴

El *Cancionero de la Biblioteca Nacional de Lisboa* o *Cancionero Colucci-Brancuti* comienza con el “Arte de trovar”, de autor anónimo, que divide la poesía gallegoportuguesa en cuatro géneros fundamentales: cantigas de amor, cantigas de amigo, cantigas de escarnio y cantigas de maldecir. Además, menciona otros subgéneros como las cantigas de *vilões* y de seguir, las *tenções*, pastorelas, *descordos* y *prantos*.¹⁵

La cantiga de amor y la de amigo tratan sobre el amor, pero desde distintos puntos de vista. En la primera el protagonista es un hombre, mientras que en la segunda lo es la voz de mujer. La canción de mujer enamorada ha sido cantada desde la antigüedad en todas las lenguas, sin embargo, la canción de amigo gallegoportuguesa tiene caracterís-

12 Álvarez Sellers, 1992: 5-6.

13 Asensio, 1957: 12.

14 *Ibid.*: 57.

15 Cf. Bernis: 4-8. Las cantigas de amigo y de amor tratan sobre el amor desde diferentes puntos de vista, como se expondrá más adelante. Las cantigas de escarnio son satíricas y expresan una crítica y las cantigas de maldecir insultan directamente. En las cantigas de *vilão* y de seguir participan dos o más poetas. Las *tenções* tienen como tema el amor y la sátira y se consideran como parte de las cantigas de escarnio. Las pastorelas narran el encuentro entre un caballero y una pastora y a veces se consideran como cantigas de amigo pues la pastora debe lidiar con los sentimientos libidinosos del caballero. Los *descordos* expresan la turbación del trovador por un amor no correspondido, y en el *pranto* se llora la muerte de un ser amado.

ticas propias como el uso de una voz femenina que ha sido escrita por un hombre y que expresa ideas y sentimientos¹⁶ de forma diferente a la voz masculina de una cantiga de amor. No obstante que la cantiga de amigo es culta en su formato —la escribieron reyes y trovadores—, retoma elementos formales de la poesía oral. Los trovadores aprovechan temas populares en la cabeza o en el estribillo, se apoyan en las diferentes métricas entre la cabeza y el resto y usan arcaísmos o saltos de sentido del dístico inicial con los versos que siguen, de acuerdo con Eugenio Asensio.¹⁷ Así mismo, la figura de la madre gallegoportuguesa va acompañada de epítetos inseparables que le otorgan carta de nobleza como *velida* o *loada* y sólo le falta la lozanía para rivalizar con la hija. Es una madre que a veces cuida, guarda y aconseja, pero otras veces se comporta como cómplice de la hija y la empuja hacia el amigo.¹⁸

Giuseppe Tavani (1984) propone que cantigas de amor y de amigo son géneros equivalentes y complementarios que forman un sistema único de diálogo entre amantes ficticios en el cual la voz femenina de la cantiga de amigo es aquella a la que se dirige el trovador en la cantiga de amor.¹⁹ En mi opinión, en la cantiga de amor el amado se dirige a la amada, pero en la cantiga de amigo la amada canta en la soledad expresando, por lo general, sus sentimientos, aunque en ocasiones se dirige a la madre o las amigas y otras veces al amado.

Es importante señalar que la voz de mujer, principal característica de la cantiga de amigo, no nos ofrece una visión ni un discurso femenino ya que fue escrita por un hombre. Entonces, en las cantigas de amigo las mujeres se ven a sí mismas y hablan de sí mismas según un

16 Cf. Masera, 2001: 37, 49. La voz de mujer, nos dice Masera, revela sentimientos, penas, enojo o ira y desencanto amoroso producidos por la actitud del amante al mismo tiempo que demuestra una libertad que aparentemente no coincide con los datos que tenemos sobre las costumbres de esa época.

17 Asensio, *ibid.*: 13.

18 Cf. *ibid.*: 28.

19 Cf. MP Ferreira, 2018: 6.

paradigma masculino. Al mencionar el deseo por un hombre, la voz femenina refleja la cultura falocéntrica en la que se educó;²⁰ es decir, su propia cultura y forma de sentir. Sin embargo, María Ana Masera señala que es “una voz que rebasa continuamente los límites, las normas, una voz que nos muestra una mujer concreta, humana; una mujer que está junto al hombre en los goces y reveses del amor”.²¹

Encontraremos una serie de aparentes contradicciones de esta voz femenina con la realidad social de las mujeres en la época. Recordemos la concepción de la mujer en la Edad Media, en la que sólo existían tres imágenes emblemáticas: Eva (la tentadora), María (la Virgen) y María Magdalena (la pecadora arrepentida).²² Las mujeres estaban siempre sujetas a una autoridad masculina. Si eran solteras, al padre; si se casaban, al marido. Las mujeres viudas no eran bien vistas: aunque en ocasiones podían manejar sus propios recursos, legalmente necesitaban de un hombre para que las representara, por lo que tenían muy poca libertad y se les instaba a casarse de nuevo o a tomar los hábitos. Las solteras eran vigiladas constantemente por la madre o por alguna otra mujer y siempre salían acompañadas.²³ Las cantigas de amigo no parten de la concepción medieval prototípica de la mujer pues presentan una que desea estar con un hombre y que generalmente tiene libertad de movimiento.

La cantiga de amigo es concreta, ligera y directa, aunque no ingenua “xa que se atopa saturada dun simbolismo as veces elusivo”, señala Henrique Monteagudo. Además, “a moza da cantiga de amigo non está tan suxeita polas convencións sociais, ou mellor, atópase adoito

²⁰ *Ibid.*: 32.

²¹ Masera, 1991: 111.

²² Martínez Guerrero, 2013: 22.

²³ Cf. Sánchez Vicente, 1985. Las siete partidas nos dan esta imagen, pero también podemos encontrar que había una discrepancia entre la ley escrita y las costumbres. Muchas viudas o mujeres de la alta nobleza al no tener un marido en casa podían hacerse cargo de la administración de sus bienes. Esta discrepancia se observa más a partir del siglo XIII. Las mujeres burguesas se hacían cargo de la organización de sus negocios, por ejemplo.

no tránsito de rachalas, coa ansia de conseguir un encontro erótico co-amigo”.²⁴

Durante la Edad Media la poesía de autoras mujeres parece casi inexistente, aunque tenemos el registro de varias *trobairitz*.²⁵ Aunque ellas pertenecen a otra zona, en la península tenemos algunos ecos de voces femeninas en las pastorelas y en los *lais*, en cantigas satíricas donde el trovador canta en falsete para hacer burla de una mujer y en las cantigas de amor dialogadas.²⁶ En cuanto a la cantiga de amigo, hasta ahora no existe ningún documento con el que se pueda probar que esta voz femenina provenga de una mujer. Por lo tanto, no podemos dejar de tomar en cuenta que el autor es un hombre. Así, la cantiga de amigo, nos plantea Baião Roque, ¿podría incluirse en el corpus de la lírica femenina medieval? Pierre Bec ha planteado una feminidad genética y una feminidad textual, y desde este punto de vista, ya que las canciones de la lírica femenina medieval no sólo están escritas por mujeres sino que tienen una feminidad textual, quedarían al mismo nivel de la canción de amigo, que también tiene esta feminidad textual aunque su autor haya sido un hombre.²⁷

No obstante, así como a la lírica trovadoresca llegaron influencias de la lírica popular, los trovadores podrían haber adoptado cantos que pertenecieran a una voz femenina real y haberlos adaptado incorporándolos a la voz de mujer que ellos trabajaron. Recordemos que aunque había mujeres que sabían leer en ciertas esferas, prácticamente nadie sabía escribir.

24 Monteagudo, 2018: 4. “ya que está saturada de un simbolismo a veces elusivo, la muchacha de la cantiga de amigo no está sujeta por las convenciones sociales, o aún mejor, se encuentra en proceso de romperlas, con ansia de conseguir un encuentro erótico con su amigo.”

25 Las *trobairitz* fueron damas aristocráticas de las cortes de Occitania que componían versos, cantaban y recitaban durante los siglos XII y XIII; fueron las primeras compositoras de música secular occidental; eran de ascendencia noble y formaban parte de la cultura de la corte.

26 Cf. Baião Roque, 2018: 362. “Porque se move a razom [dela]. A ficção da voz feminina nas cantigas de amigo galego-portuguesas”.

27 *Ibid.*: 362-372.

Ana Paula Ferreira, en su artículo “Telling woman what she wants”, señala una serie de características del uso de la voz de mujer que me parece importante recalcar. La poesía gallegoportuguesa es un ejemplo de cómo un poeta utiliza esta voz de mujer para silenciar o desplazar las voces poéticas femeninas reales: “[...] the potential voices of real medieval women are thereby suppressed under the fiction of an essential seemingly, natural, feminine voice”.²⁸

En contraparte, esta lírica presenta, de acuerdo con Ria Lemaire-Mertens, una sociedad matriarcal autosuficiente que es una ficción, y donde la excepción es la figura masculina del rey que se lleva lejos al amado: “no other figure of power is mentioned”.²⁹ Es interesante observar la ausencia del padre, de quien podríamos conjeturar que se ha marchado a la guerra. Lemaire-Mertens remarca:

[...] esses textos poéticos são ficcionais. As personagens são “mulheres imaginarias” que revelam um grande tema do imaginario dos homens da nobreza da Idade-Média europeia, o do “encontro”, na natureza com mulheres muito jovens e ingénuas do mundo rural.³⁰

Existe una razón para el uso masculino de la voz de mujer. La cantiga de amigo desempeña la función de límite social y freno moral, sirviendo para apoyar la dependencia de la mujer en el amor y al sexo masculino en una época en que los hombres se encontraban lejos en la guerra de reconquista. Las mujeres quedaban a cargo de las casas, los hijos y las fortunas familiares, así como de las riendas del gobierno local. Entonces la lírica constituiría un recordatorio del lugar y la importancia

28 AP Ferreira, 1993: 24. “Las voces potenciales de las mujeres medievales reales están suprimidas bajo la ficción de una voz femenina aparente, natural y esencial”.

29 AP Ferreira, *ibid.*: 35. “No se menciona otra figura de poder”.

30 Lemaire-Mertens, 2018: 71. “[...] esos textos son ficcionales. Los personajes son ‘mujeres imaginarias’ que revelan un gran tema imaginario de los hombres nobles de la Edad Media europea, y del ‘encuentro’ en la naturaleza con mujeres muy jóvenes e ingenuas del mundo rural”.

de la mujer y su deseo sin importar su estamento. La audiencia a la que se dirige la voz femenina en la cantiga de amigo (amigas, hermanas, madre, naturaleza o el amado mismo) cumple con una función de ser “the mirror of accepted values and beliefs which beholds and reflects back to the woman her own image as virginal temptress”.³¹ Una interpretación es que la mujer se convierte entonces en un recuerdo del origen, del puerto desde el que se partió; es un ancla que evoca el hogar y la familia para el hombre que está lejos, y que lo insta a regresar al hogar una vez acabada su tarea guerrera.

Las cantigas de amigo, según Rodríguez Lapa, aprovechan un tema popular a veces en la cabeza o en el estribillo, pero debemos recordar que son poesía culta.³² El sufrimiento de la niña por la ausencia del amigo corresponde más a una estética de tipo aristocrático que a una de tipo popular.

Los elementos conceptuales y temáticos de las cantigas de amigo, de acuerdo con Mercedes Brea,³³ son los siguientes:

1. Motivos simbólicos: el agua, el viento, las partes del cuerpo, las prendas y las acciones relacionadas con los motivos (el lavado de cabellos o camisas).
2. Aparición de la madre, obstáculo para el encuentro o cómplice.
3. Paisaje y marco del encuentro.
4. Joven que llora la ausencia o engaño del amigo.
5. Expresión directa del sentimiento amoroso o *coita d'amor*.

La *coita d'amor* es propia de la lengua de Oc, sin embargo, en la poesía gallegoportuguesa se refina. Es una expresión de *saudade*, “the bitter sweet nostalgic yearning”.³⁴ Está ligada con un estado de melancolía y

³¹ AP Ferreira, *ibid.*: 34. “el espejo de valores aceptados y creencias que refleja a la mujer su propia imagen como la de una tentadora virginal.”

³² Asensio, 1957: 12.

³³ Brea, 2003: 459-462.

³⁴ Blackmore, 2009: 641. “el deseo nostálgico amargo y dulce”.

muestra diferentes matices de la ansiedad amorosa: amor no correspondido, deseo intenso, enfermedad amorosa o angustia por la ausencia del ser amado. Es un sentimiento físico y mental resultante del amor en el que se busca la soledad y se recurre a la imagen del amado que entra por los ojos y pasa a la *imaginatio* en el cerebro. La imagen se contempla obsesivamente en ausencia del amado y esto causa un amor mórbido. El resultado es un tormento amoroso. Se une así al concepto del mal de amor o *amor hereos* de la tratadística clásica y la condición somática estudiada por los árabes en la Edad Media. Josiah Blackmore define la *coita d'amor* como “a form of passionate and sometimes melancholic suffering”.³⁵ Las cantigas de amigo contienen una mayor cantidad de estados de ánimo similares, que incluyen: “[...] llegadas y partidas, reportes y rumores, felicidad compartida, amenaza de la incertidumbre, equívocos y aun traición”.³⁶

De acuerdo con Mercedes Brea,³⁷ los elementos formales de la cantiga de amigo son los siguientes:

1. Uso del refrán.
2. Uso de estrofas compuestas por dísticos monorrimos, con un refrán de un solo verso, con predominio del esquema aaB.
3. Uso del paralelismo³⁸ en cualquiera de sus variantes: verbal (afecta a las palabras); estructural (correspondiente a la estructura sintáctica y rítmica); semántico (repetición de significados y conceptos).
4. Uso del *leixapren*.³⁹
5. Empleo de rimas asonantes.

³⁵ Blackmore, 2009. “una forma de sufrimiento pasional y a veces melancólico”.

³⁶ *Ibid.*: 641-642.

³⁷ Brea, 2003: 452-459.

³⁸ El paralelismo consiste en la repetición de una estructura variando alguno de sus elementos.

³⁹ *Leixapren* es el recurso poético en que una o más palabras que se presentan al final del verso se repiten al principio del siguiente, o el último verso de una estrofa o el segundo verso de una estrofa se convierte en el primero de la siguiente.

6. Aparición de ciertas irregularidades métricas.
7. Arcaísmos léxicos.⁴⁰
8. Introducción de diálogo entre amiga y enamorado, madre o confidente.
9. Uso de sinónimos poéticos: amigo-amado.
10. Uso de términos específicos con los que el poeta se refiere a la protagonista femenina o con los que la amiga hace referencia a sí misma: pequeña, *velida*, delgada, etcétera.

Es importante la relación paralelística que tiene la cantiga con el baile y el canto coral, que será lo que permita que la cantiga de amigo se convierta en un marco de expresión mucho menos rígido que la cantiga de amor, dando oportunidad a que la voz de mujer exprese sus sentimientos.⁴¹ Un ejemplo es la siguiente cantiga, en la que el estribillo funciona para el canto coral y el mismo texto habla de un baile:

Cantiga VI

Eno sagrado en vigo.
 baýlava corpo velido.
 Amor ei.

En vigo no sagrado.
 baýlava corpo delgado.
 Amor ei.

Baýlava corpo velido.
 que nunc ouver amigo.
 Amor ei.

⁴⁰ Uso de palabras o de ortografía que ha caído en desuso en la época en que se escribe el poema.

⁴¹ Cf. Monteagudo, 2018: 4.

Baýlava corpo delgado.
q nunc ouver amado.
Amor ei.

Que nunca ouver amigo.
ergas no sagrad en vigo.
Amor ei.

Que nunca ouver amado.
ergas en vigo no sagrado.
Amor ei.

CAPÍTULO 2

El Pergamino Vindel

COMO SE ESBOZA EN LA INTRODUCCIÓN, el *Pergamino Vindel* toma su nombre del librero madrileño Pedro Vindel, quien lo descubrió dentro de un códice del siglo XIV, *De Officiis* de Cicerón, con encuadernación del siglo XVIII. Vindel lo describe de la siguiente forma:

Este pergaminho, que é igual ao que empregavam os notários para os Privilégios e Forais nos séculos XII e XIII, mede 34 centímetros de altura por 46 de largura, compreendendo as margens, pois o texto só mede 27 centímetros de altura por 39 de largura, incluída a parte central, resultando o pergaminho do tamanho de um duplo fólio; está escrito num só lado e a quatro colunas; a primeira contém 26 linhas [...]; a segunda, 24; a terceira, 23 e a quarta, 17 [...].

A primeira coluna contém cinco pentagramas com notas musicais; a segunda, seis, a terceira outros seis e a quarta, quatro. Toda a escrita parece da mesma mão e foi feita a tinta negra, e os pentagramas com tinta vermelha; as iniciais são de dois tamanhos: uma grande no princípio de cada peça musical, e um pouco mais pequenas as de cada estrofe; estão feitas a cor azul e vermelha. A sexta canção só tem os pentagramas, não se lhe tendo posto música [...] A terceira, quarta e quinta peças têm defeitos que as afectam, mas de um modo leve [...]⁴²

42 MP Ferreira, 1986: 61:

“Este pergaminho, que es igual al que empleaban los notarios para los Privilegios y Fueros en los siglos XII y XIII, mide 34 centímetros de alto por 46 de ancho, tomando en cuenta los márgenes, pues el texto tiene 27 centímetros de alto por 39 de ancho, incluida la parte central, resultando el pergaminho del tamaño de un folio doble; está escrito sólo de un lado y a cuatro columnas: la primera contiene 26 líneas [...]; la segunda, 24, la tercera, 23 y la cuarta, 17 [...].

”La primera columna tiene cinco pentagramas con notas musicales, la segunda seis, la tercera otros seis y la cuarta, cuatro. Toda la escritura parece de la misma mano y fue hecha con tinta negra, y los pentagramas con tinta roja; las capitulares son de dos tamaños: una grande al principio de cada pieza musical, y una un poco más pequeña, la de cada estrofa; están hechas en color azul y rojo. La sexta canción sólo tiene pentagrama, no se le ha puesto música [...] La tercera, cuarta y quinta piezas tienen defectos que las afectan, pero de un modo leve [...].”

Onas tomar de uigo
 se uistes meu amigo. E ar

ous se uerna cedo.

Ondas do mar leuado.
 se uistes meu amado.
 E ar do se uerna cedo.

Se uistes meu amigo.
 o por que eu sospiro.
 E ar do se uerna cedo.

E uistes meu amado.
 por que eu gño cuidado.
 E ar do se uerna cedo.

Candadei comigo ca uen meu
 amigo. E uei made a uigo.

omig ei mandado.
 ca uen meu amado.
 E uei made a uigo.

Ca uen meu amigo.
 e uen san e uigo.

E uei made a uigo.
 a uen meu amado.
 e uen uue sano.

E uei made a uigo.
 a uen san e uigo.

E uei made a uigo.
 e del rei amigo.

Ca uen uueo a sano.
 e del rei pinado.
 E uei made a uigo.

Mela ygreia de u
 comigo. ala ygreia de u

mar salido. E mataremos las ondas.
 Ma umana fiemosa uedes de gudo.

Oala ygreia de uigo u e o mar leuado.
 E mataremos las ondas.

Ala ygreia de uigo u e o mar leuado.
 e uera y mia madreo meu amado.
 E mataremos las ondas.

Ala ygreia de uigo u e o mar salido.
 e uera y mia madreo meu amigo.
 E mataremos las ondas.

Foy do se sab ora meu
 amigo. como senneua estou

en uigo. E uou namorada.
 A do se sab ora meu amado.
 como en uera manna.

E uou namorada.
 como en uera manna.
 E uou namorada.

E uou namorada.
 e nullas gudo. e uou namorada.

1. Esta imagen y sus fragmentos subsiguientes (imágenes 2-15):

Comeu semeua en uigo mamno.
E nullas gardas migo ñ nungo.

E uou namorada.

Enullas gardas nõ ei comigo.
Ergas meo ollos q chora migo.

E uou namorada.

Enullas gardas migo ñ nungo.
Ergas meo ollos q chora amlos.

E uou namorada.

Quantis sabes amar
amigo. uades comig alo mar

de uigo. e bannar nos emos
de uigo. e bannar nos emos

de uigo. e bannar nos emos

de uigo. e bannar nos emos

de uigo. e bannar nos emos

de uigo. e bannar nos emos

de uigo. e bannar nos emos

de uigo. e bannar nos emos

de uigo. e bannar nos emos

de uigo. e bannar nos emos

En uigo no saquado.
Baxilaua corpo delgado. amor ei.

Baxilaua corpo delgado
q nunc ouuer amado. amor ei.

Baxilaua corpo uelido.
q nunc ouuer amado. amor ei.

Que nunc ouuer amado.
ergas no saquado en uigo. amor ei.

Que nunc ouuer amado.
ergas en uigo no saquado. amor ei.

El descubrimiento de Pedro Vindel se publica por primera vez en 1914 en la revista *Arte Español* junto con algunos grabados fotográficos de las cantigas I y V.⁴³ Este texto lo retomará Vindel en 1915 en una edición facsimilar del manuscrito que tuvo un tiraje muy reducido. Se pusieron a la venta diez ejemplares con dos facsímiles cada uno: una reproducción integral a escala original del pergamino impresa en una hoja que podía ser desdoblada. Se imprimió con tinta ocre con muy poco contraste, lo cual hace que el documento sea difícil de leer. Los grabados fotográficos de cada una de las cantigas fueron realizados en tinta negra de calidad desigual y contienen retoques arbitrarios. Vindel buscó que el manuscrito quedara bajo custodia de alguna autoridad española, pero no lo logró y lo tuvo que vender a un particular. Hasta inicios de los años ochenta, todos los estudios estuvieron basados en este material pues el manuscrito permaneció inaccesible en manos de Rafael Mitjana y Gordon, diplomático y musicólogo español, quien se lo compró a Vindel y lo resguardó en su biblioteca en Upsala, su lugar de residencia. Mitjana tuvo la intención de realizar un estudio de la música del manuscrito que no concretó. A su muerte en 1921, el manuscrito pasó a su viuda y después a sus herederos, quienes lo pusieron a la venta. Después de varias vicisitudes fue adquirido por el bibliófilo Otto Haas y luego vendido en Londres por su colega Albi Rosenthal. Es decir, pasó por varias manos. No se ha podido esclarecer qué sucedió exactamente durante ese lapso, pero se le hicieron diversas restauraciones. En 1977, la Pierpoint Morgan Library de Nueva York adquirió el pergamino bajo la asignatura MS M.979. Allí permanece en resguardo y se encuentra disponible para los investigadores.

43 Manuel Pedro Ferreira recupera que la primera publicación de fragmentos del *Pergamino Vindel* fue en D. L. Dovernipe (Pedro Vindel), “Las siete canciones de la enamorada, poema musical por Martin Codax, juglar del siglo XIII”, en *Arte Español*, año III, núm. 1, 1914: 27-31. Ver MP Ferreira, 1986.

El manuscrito

Manuel Pedro Ferreira⁴⁴ hace la siguiente descripción del manuscrito a partir de una medición a escala semimilimétrica: la altura y el ancho no fueron determinables con exactitud, las distancias fueron aproximadamente de 34 y 45 centímetros. Existe una distancia de 7 cm con el borde superior y 5 cm con el borde inferior que tienen marcas de doblez horizontal. Existe un doblez vertical situado exactamente en medio del manuscrito, equidistante de las columnas interiores; esta relación en los trazos demuestra que es un manuscrito original y que no fue un rollo, sino que inicialmente se doblaba en dos. Dado que sólo está escrito por uno de los lados y carece de perforaciones centrales, es imposible que haya formado parte de un cancionero. Este manuscrito es una hoja volante.

El pergamino tiene dos tipos de perforaciones, las de los dobleces y otras que son accidentales. Hay tres grandes lagunas en el texto, dos de ellas en las columnas centrales y otra en posición central, que probablemente daten de cuando se utilizó como cubierta y se deban a la acción de los roedores. Como ya dije, entre la primera fotografía del manuscrito en 1913-1914 y 1977, fecha de entrada a la Pierpoint Morgan Library, alguien lo restauró. Las lagunas más grandes y algunos de los agujeros se repararon, así como varias de las roturas, siempre por el lado del revés del manuscrito (imágenes 2, 3 y 4). Después se colorearon para que no fuera demasiado obvia la restauración. Tal como señaló Carolina de Michaëlis, la ausencia de capitulares, el espaciado de las líneas del pentagrama y la grafía de la séptima cantiga señalan que ésta se añadió en fecha posterior. No sólo la caligrafía es más descuidada, sino que también es diferente a la de las otras cantigas: las letras *d* y *s* se encuentran escritas de forma distinta.

La tinta (llamada negra) se observa de color café claro en el texto de forma regular. El tono es el mismo de la primera a la sexta cantiga, con excepción del quinto verso de la tercera donde las palabras *de uiuo*

⁴⁴ Cf. MP Ferreira, 1986: 64-70.



2. Cantiga III.



3. Cantiga IV.



4. Cantiga V.

u e o mar de aparecen en un tono más oscuro (imagen 3). El texto de la séptima cantiga es también más oscuro, lo que confirma su adición posterior al manuscrito. La notación musical también aparece en tonalidad más oscura, dado que posiblemente el texto de la séptima cantiga se añada de forma posterior por una segunda mano; quizá, como dice Ismael Fernández de la Cuesta, sea obra del copista musical.

El manuscrito no tuvo sólo un copista musical como se creyó durante mucho tiempo. Las cantigas I (*Ondas do Mar de Vigo*), IV (*Ai Deus se sab'ora meu amigo*), V (*Quantas sabedes amar amigo*) y VII (*Ondas que eu vin veer*) presentan trazos menos inclinados y notas más grandes que las cantigas II (*Mandad ei comigo*) y III (*Mia irmana fremosa, treides comigo*). El tamaño de las notas en el primer grupo es de 2 mm y en el segundo de 1.5 mm; también en este último grupo la inclinación de los trazos es más acentuada y sistemática. Así mismo, el copista del primer grupo utiliza un tipo de notación mensural no modal y el segundo un tipo de notación prefranconiana. No obstante, los dos copistas utilizan el mismo tipo de sistema de silencios o respiraciones. Ambos tipos de notación se pueden encontrar en las *Cantigas de Santa María* ya que son contemporáneas.

La notación modal fue desarrollada por la Escuela de Notre Dame y consiste en seis modos rítmicos que combinan ritmos formados por notas largas y cortas, que tienen su origen en los esquemas métricos clásicos griegos. También está compuesta por los cuatro modos gregorianos, que son series de notas o escalas en las que se encuentran centros

o notas alrededor de las cuales se mueven las demás.⁴⁵ Es importante mencionar que los esquemas métricos guardan una relación con el ritmo de la poesía griega y latina, que tenía vocales largas y cortas. Las composiciones musicales se ceñían a estos seis pies métricos o patrones y estuvieron en uso desde 1170 hasta el siglo XIII, y coinciden con el surgimiento del *Ars Antiqua*.⁴⁶

La notación mensural fue el primer sistema musical capaz de medir ritmos complejos, y se usó hasta 1600 aproximadamente. Tiene signos musicales individuales que denotan duraciones temporales.⁴⁷ Hacia 1260, Franco de Colonia escribe *Ars cantus mensurabilis* (*El arte de la música medible*) y establece un sistema de notación llamada franconiana

45 Los modos son cuatro escalas diatónicas básicas que comienzan en Re, Mi, Fa y Sol. Cada escala tiene una estructura particular de tono-semitono. Por ejemplo, el modo en Re (re-mi-fa-sol-la-si-do-re) tiene una estructura de tono, semitono, T, T, T, semitono, T. Las notas de inicio de los modos Re, Mi, Fa y Sol se eligieron porque los cantos tendían a descansar o terminar en estas notas y por lo tanto se les conoce como *finalis*. Las cuatro escalas o modos también se llamaron *Protus* (*finalis* en Re), *Deuterus* (*finalis* en Mi), *Tritus* (*finalis* en Fa) y *Tretardus* (*finalis* en Sol). También se les designa con los nombres griegos *Dorio*, *Frigio*, *Lidio* y *Mixolidio*. Cada uno de estos modos se divide en auténtico y plagal. Las dos formas comparten centro modal. Sin embargo, tienen diferente arreglo en su secuencia. El modo auténtico se despliega una octava arriba de la *finalis*, por ejemplo, el *Protus* auténtico va de Re a Re y tiene su *finalis* en Re, y el plagal comienza una cuarta abajo. *Protus* plagal va de La a La con *finalis* en Fa. Con este tipo de división en auténticos y plagales contamos con ocho modos, enumerados del 1 al 8. Ejemplo: modo 1 *Protus* auténtico, modo 2 *Protus* plagal, modo 3 *Deuterus* auténtico, modo 4 *Deuterus* plagal, modo 5 *Tritus* auténtico, modo 6 *Tritus* plagal, modo 7 *Tretardus* auténtico y modo 8 *Tretardus* plagal. La estructura de los modos auténtico y plagal está asociada y es fácil ir de uno a otro a través de las notas comunes. Cf. Molina, 2022: 1-3.

46 *Ars Antiqua* o *Ars vetus* es el término que define el período del nacimiento de la polifonía a partir del siglo XII. Se desarrolló en Francia principalmente, primero en Limoges y después en la Escuela de Notre Dame en París, y terminó con el surgimiento del *Ars Nova* en el siglo XIV. Cf. Dufourcq, 1978: 34-37.

47 Recordemos que la duración de las notas, antes de este sistema, era arbitraria y cada maestro podía, según su deseo, atribuirle una duración aproximada a cada nota al dirigir la música. Era muy fácil que una nota larga se convirtiese en corta o viceversa ya que no existía una forma gráfica de señalarlo.

o notación mensural negra,⁴⁸ que se utilizó en el *Ars Nova*, y una notación mensural blanca que estuvo vigente hasta el siglo xv. La diferencia entre ambas notaciones está relacionada con el tipo de música que se escribía con cada una de ellas. Si era polifónica (en la que se representan varias líneas musicales o voces) se utilizaba la blanca, y si era monódica (en la que se representa una sola melodía) se usaba la notación mensural negra. Por eso coexistieron diferentes tipos de notación en esa época.

En este tipo de escritura el valor de una nota puede expresarse por un signo distinto de notación.⁴⁹ La escritura franconiana propone cuatro signos que mantienen equivalencias y denotan diferentes duraciones: *longa dupla*, *longa*, *breve* y *semibreve*.

En la obra de Martin Codax encontramos, como ya se mencionó, notación mensural negra en uno de los copistas; en el otro, notación prefranconiana, que va en camino de marcar las diferencias en las duraciones temporales también. Tiene una clave de Do móvil, y las cantigas III (*Mia irmana fremosa, treides comigo*), IV (*Ai Deus, se sab' ora meu amigo*) y VII (*Ai ondas que eu vin veer*) tienen un Si bemol fijo al comienzo del pentagrama, es decir, que regirá para toda la pieza. Se distinguen las figuras de *longa*⁵⁰ y *breve*⁵¹ sin que se especifique la duración interna de cada una de las notas o la prolación,⁵² y en algunos

48 El color de la notación se refiere a las cabezas de las notas; si se escriben rellenas de tinta será notación negra; si se escriben vacías y sólo se delinea su contorno será notación blanca.

49 Por ejemplo, en la actualidad tenemos notas vacías o rellenas, que nos indican diferentes duraciones; además, algunas tienen plicas (líneas adyacentes a la nota que señalan también una diferencia de duración).

50 La *longa* tiene una cabeza cuadrada y una plica. Ver imagen 7, Cantiga I, Notas breves y largas, p. 97.

51 La *breve* tiene sólo la cabeza negra cuadrada sin plica. Ver imagen 7, Cantiga I, Notas breves y largas, p. 97.

52 La prolación es la subdivisión interna de cada nota. Si es divisible en dos es binaria o imperfecta, y si es divisible en tres es ternaria o perfecta. La división ternaria es perfecta porque está relacionada con la trinidad y es una convención de la época.

casos se distinguen los modos rítmicos. Aunque se utilizó esta notación para la obra de Codax, a juglares y trovadores no se les concedió un espacio dentro del *Ars Antiqua* por su origen profano.

Las capitulares, llamadas góticas redondas, son típicas de la segunda mitad del siglo XIII y se dejan de usar en la primera mitad del siglo XIV. El pergamino presenta dos tamaños de capitulares: las cantigas I a la VI tienen una capital grande al inicio de cada cantiga pegada al pentagrama y una capital más pequeña al inicio de cada verso en colores rojo y azul, alternados. Ferreira concluye que hay tres etapas y tres copistas en la constitución del manuscrito. La primera etapa es la de la rúbrica atributiva (imagen 5, p. 42) y la de las cantigas I a la VI con sus capitulares, donde la grafía es similar en los textos. La segunda es la de la música de las cantigas I, IV, V y VII, incluyendo el texto de esta última, donde no hay capitulares ni colores. La tercera fase correspondería a la música de las cantigas II y III. Hay que notar que ninguno de los dos copistas musicales se hizo cargo de la notación de la cantiga VI y que probablemente haya salido de circulación en algún momento.

Para datar el *Pergamino Vindel* se toma en cuenta que el tipo de letra utilizada estuvo en uso entre 1250 y 1350. Otras características paleográficas acercan el *Pergamino Vindel* a las *Cantigas de Santa María*, situándolo en el último tercio del siglo XIII. La ortografía *ll* y *nn* para simbolizar la *l* y *n* palatales no es característica de ninguna parte de la Península en el último tercio del siglo XIII, ya es un arcaísmo, pero la reforma ortográfica que llevó a cabo la Cancillería Portuguesa, que introdujo *lh* y *nh* en lugar de *ll* y *nn*, fue integrada por los escribas con lentitud. Queda aún por resolver el origen geográfico⁵³ del *Pergamino* porque en Portugal, Galicia, León o Castilla la música trovadoresca se cantaba en gallegoportugués.

Considero importante tomar en cuenta siempre el manuscrito original y compararlo con una transcripción, si se utiliza, prestando atención a la rítmica y métrica originales para ver cómo se entrelazan ambos

53 El origen del manuscrito no coincide necesariamente con el origen de Martin Codax, quien vivió en Vigo o en la Coruña.

Martin codax

Ondas domar de uigo

se uistes meu amigo. E ay

deus se uenia cedo.

Ondas do mar leuado.

se uistes meu amado.

E ay deo se uenia cedo.

Se uistes meu amigo.

o por que eu sospiro.

E ay deo se uenia cedo.

© The Morgan Library & Museum, New York.

5. Rúbrica atributiva y capitulares en cantiga I.

textos, en lugar de basarnos únicamente en una transcripción moderna del texto musical. En el manuscrito original existen valores de tiempo para las notas, no hay un signo que nos indique si el compás es binario o ternario o si existe un concepto de compás, y dependiendo de esto, los acentos musicales que indican que un tiempo es fuerte o débil quedan colocados en diferentes notas y pueden presentar o no coincidencia con los acentos textuales.

Martin Codax y su relación con los juglares y trovadores

Las opiniones de la crítica con respecto al papel de juglares y trovadores en la música medieval escrita en lengua vulgar son contradictorias. Generalmente se ha considerado al trovador como el verdadero y único autor, mientras que al juglar sólo se le asigna el papel de intérprete o ejecutante. Carolina de Michaëlis los cataloga según su nivel social. El juglar es un *vilão*, no puede aspirar a tener otro nivel, y el trovador es un noble o un burgués que ha tenido una educación musical formal. El segrel se inserta en medio de los dos y equivaldría a un escudero, descrito también como uno de los “homens de genio emprehendedor e temperamento artístico [...] mas de ascendentes pouco illustres.”⁵⁴

Esta postura tan extrema en la que es imposible cambiar de estrato está relacionada con las convenciones sociales medievales, pero también tiene que ver, de acuerdo con Gemma Vallín, con la composición del trovador provenzal y con la *suplicatió* que envió Guiraut Riquier a Alfonso X de Castilla,⁵⁵ así como con la respuesta que dio el rey en su

⁵⁴ Vallín, 1994: 1117. “hombres de genio emprendedor y de temperamento artístico [...] pero de ascendente poco ilustre”.

⁵⁵ Ramón Menéndez Pidal en *Poesía juglaresca y juglares* cuenta cómo Ricardo Riquier de Narbona dirigió esta petición al rey Alfonso X en 1274, donde lamenta que se llame juglares a los que hacen juegos con monos o títeres y a los que cantan y tocan en las plazas con muy poco conocimiento musical ante gentes bajas y luego corren a las tabernas. Argumenta que la juglaría fue inventada por hombres doctos y entendidos y suplica al rey que ponga orden a los nombres con que se designa a los diferentes artistas callejeros o cortesanos. Alfonso X le contesta en 1275, diciendo que existen nombres para cada clase de artista: a los que contrahacen e imitan los llama *remedadores*; a los trovadores que van por las cortes, *segreles*; y a los faltos de buenas maneras que recitan sin sentido o ejercitan su vil arte por la calle y plazas se les llama con desprecio *cazurros*, y a los que se fingen locos en la corte se les llama *bufones*. Todos estos nombres en Provenza se confunden y se les llama *juglar*, pero el rey aconseja que no debe ser así en Castilla. Aquellos que con cortesía y ciencia saben portarse entre las gentes ricas para tocar instrumentos, contar “novas” o relatos poéticos, cantar versos y canciones hechas por otros, éstos pueden llamarse *juglares*, y los que saben trovar verso y tonada y saben hacer danzas, colbas, baladas, albas y serventesios, deben llamarse *trovadores*, y entre éstos, el que posee la maestría del soberano trovar, se llama “*don doctor de trobar*”. Cf. Menéndez Pidal, 1949: 35-37.

“Declaratio que l senher rei n’ Alfos de Castela fe per la supplicatio que Guiraut Riqu[i]er fe per lo nom de joglar l’an MCCLXXV”.⁵⁶ Sin embargo, encontraremos que los límites entre una y otra categoría no estaban tan definidos. Un trovador necesitaba que alguien propagara su obra y generalmente le daba sus composiciones a un juglar, quien se encargaba de llevarlas hasta lugares lejanos para difundirlas. Los juglares tenían más movilidad⁵⁷ y por lo general eran mejores ejecutantes que los trovadores. Las “Vidas” o breves noticias biográficas de los trovadores y sus composiciones reflejan, de acuerdo con Gemma Vallín, “que los límites entre trovador y juglar no eran tan precisos”.⁵⁸ Muchos juglares adquirieron conocimientos musicales, aunque nunca se les reconoció un estatus superior, y la única fuente de conocimiento a la que podían haber tenido acceso era la de un trovador.

Martin Codax permanece en esta zona difusa. Algunos estudiosos lo consideran como juglar, otros como trovador. Se sabe muy poco acerca de Codax. Henrique Monteagudo lo describe como un juglar gallego que compuso un ciclo de siete cantigas paralelísticas situadas en Vigo dentro de la modalidad de santuario (o romería). Un ciclo carac-

De acuerdo con Carlos Alvar, Guiraut no sólo se refiere a una cuestión terminológica, sino que también estaba pidiendo al rey que los trovadores tuviesen una situación más estable y que fuesen mejor remunerados, ya que cumplían con cuestiones de entretenimiento y actividades pedagógicas. Cf. Alvar, 1977: 254.

Alfonso X había escrito leyes muy estrictas en las partidas contra los juglares. Por ejemplo, IV partida, título XIV, ley III, las juglaresas están consideradas como mujeres muy bajas, no pueden ni siquiera ser barraganas. Cf. Alfonso X: 1829. Cf. Alfonso X: 1830. Partida VI, título III, Ley V, se puede desheredar a un hijo por convertirse en juglar, y Partida VII, Ley IV, se considera enfamados a los que “cantan, o fazen juegos por precio (6); porque se enuilecen ante todos, por aquel precio que les dan. Mas los que tañeren estrumentos, o cantassen, por fazer solaz (7) o plazer a sus amigos, o dar solaz a los reyes, o a los otros Señores, no serian poren ende enfamados”. Aquí vemos a los juglares en una posición muy comprometida ya que si cobran, serán enfamados, pero si tocan sin cobrar para sus amigos o para los reyes o señores, no serán enfamados. ¿De qué van a vivir?

56 Vallín, 1994: 1116.

57 Dronke, 1995: 22.

58 Vallín, *ibid.*: 1120.

terizado por la presencia del mar.⁵⁹ Antes del descubrimiento de Vindel se conocía a Codax por las investigaciones de Varnhagen (1870), Monaci (1873), Braga (1876), Storck (1885) y Nunes (1906).⁶⁰

Acerca del nombre de Martin Codax y su significado tenemos los siguientes datos:

- a) Pedro Vindel opta por llamar al autor Martini Codex, que quiere decir Códice de Martín.
- b) Michaëlis de Vasconcelos (1915) hace dos propuestas para el nombre de Codax. La primera es que fuera un escriba, de allí Codex → Codaz, y la segunda como aumentativo de codo (*cubitu*), que señalaría un rasgo físico.
- c) Oviedo y Arce (1916-1917) conjetura que viene del italiano *codazzo-cauda*, con el significado de séquito.
- d) Citarilla Valledor (1933) propone el significado *coda do pan*.
- e) Pellegrini (1954) cree que estamos ante un patronímico y que Codax/Codaz son reductibles fonéticamente a “Codas”.
- f) Álvarez Blázquez (1975) lleva el origen a un topónimo: “Codar”.
- g) Gutiérrez García (2008) establece un origen toponímico relacionándolo con Codais/Quodaix que aparece en un documento del Monasterio de Sobrado dos Monxes, de donde tomaría el apellido; o que el apellido le fuera transmitido por su familia, originaria de esta localidad.
- h) Fernández (2018) se refiere a un documento de 1290 donde Martim Codêas es habitante de Gogim en la frontera cercana a Galicia, en tiempos del rey portugués Don Dinis. También aparece como patronímico Codaz en dos documentos de Santa María de Oia relativos a la venta de una viña que fue de Fernan Codaz, quien se piensa que pudiera haber sido hermano de Martin y que entonces estuvieran asentados al sur de Galicia, lo que cuadra con la ambientación de sus cantigas marineras.⁶¹

⁵⁹ Cf. Monteagudo, 2018: 94.

⁶⁰ Cf. Frateschi, 2018: 26.

⁶¹ Cf. Ron Fernández, 2018: 234, 235.

i) María Rosa Álvarez Sellers (1992) sitúa a Codax posiblemente en la época de Don Alfonso III.⁶²

La tradición ha preferido Codax, porque en el *Cancionero da Vaticana* V. 822, se encuentra el apógrafo “Martín Codaz esta non acho pontada”⁶³

Independientemente de la condición social del autor, el refinamiento técnico y retórico de sus cantigas supone una educación propia de estamentos clericales o aristocráticos, de acuerdo con David Ferreiro Carballo.⁶⁴

Lo que sí podemos afirmar es que Martin Codax fue un trovador perteneciente a la lírica gallegoportuguesa; que vivió a mediados del siglo XIII y pudo ser natural de Vigo, de La Coruña o de la península de Morrazo. Se conserva un bifolio suyo de finales del siglo XIII, que hoy resguarda la Biblioteca Pierpoint Morgan de Nueva York (MS M.979), conocido como *Pergamino Vindel*. A pesar de los pocos antecedentes que tenemos sobre Codax podemos asumir una serie de datos reales basándonos precisamente en el manuscrito. Fue un compositor hábil, con amplios conocimientos musicales, que poseía la técnica para componer cantigas de amigo, ya fuera trovador, segrel o juglar.

Analizando esta obra entenderemos a profundidad sus capacidades expresivas y creativas tanto en la música como en la versificación.

El concepto de autor y sus capacidades musicales y poéticas

A partir de la invención de la imprenta hay una evolución donde los conceptos medievales de leer (en voz alta) y de escribir (dictar, transcribir o copiar) se transforman lentamente hacia lo que hoy en día conocemos como leer de manera silenciosa y componer/crear escribiendo. El autor/escriptor medieval (patrocinador, donador, propietario, persona

⁶² Cf. Álvarez Sellers, 1992: 1.

⁶³ Ron Fernández, *ibid.*: 233. El copista refiere que no hay música en la cantiga VI.

⁶⁴ Cf. Ferreiro Carballo, 2021: 6.

que dicta, copia, transcribe o ilustra), a quien sólo le importa la difusión de su obra y no la fama de su nombre, se transforma en el autor/escritor moderno a quien le importa ser conocido, nos dice Ria Lemaire-Mertens.⁶⁵ Sobre el origen de la palabra escritor y la presencia de éste en el contexto de los manuscritos medievales del siglo XIII, Lemaire-Mertens distingue “seis tipos de ‘autores’ diferentes, aunque ninguno de ellos corresponde a la realidad moderna del concepto de escritor”.⁶⁶

El calificativo de “autor” en la Edad Media se otorgaba a sujetos que compartían el ejercicio de su labor con un grupo de personas cuya tarea no tenía un límite definido y cuya participación al respecto de la obra era muy distinta. María de Jesús Lacarra y José Manuel Cacho Bleuca señalan diferentes categorías, partiendo de un comentario de San Buenaventura sobre el *Libro de Sentencias* de Pedro Lombardo: amanuense (*scriptor*), compilador (*compiler*), comentador (*commentator*) y autor (*author*).⁶⁷ El amanuense estaría más cerca del copista, pero tiene el poder de alterar el material voluntaria o involuntariamente y suprimir párrafos de acuerdo con su criterio, así como elegir el orden de lo que copia. El compilador selecciona y lleva la lectura siguiendo una línea específica, es decir, puede en su compilación escoger un tema que desea seguir y acomodar los textos para lograr este propósito. El que glosa o comentador enfatiza ciertas características del texto y, por último, el autor tendría una autoridad mayor, aunque los críticos asumen que es Dios el autor superior. Esto abre toda una discusión no resuelta sobre la noción de “autor”. Las anteriores clasificaciones se imbrican. La multiplicidad de tareas y el uso de la compilación de materiales promovió una refundición de temas con los que nos hallaremos frecuentemente a lo largo de la Edad Media. Así nos encontramos a

⁶⁵ Cf. Lemaire-Mertens, 2018: 77.

⁶⁶ Lemaire-Mertens, *ibid.*: 74. “[...] nenhum deles sendo o que corresponde à realidade moderna do conceito escritor”.

⁶⁷ Joan Curbet Soler, María Jesús Lacarra y José Manuel Cacho Bleuca, 2012: 381-382.

Alfonso X, quien declara ser el “autor principal”⁶⁸ no porque haya escrito con sus manos los textos, sino sólo por el hecho de ordenar la investigación, la compilación, o porque en muchos casos realizó la revisión de los libros hechos por un grupo de eruditos a su servicio.

Concluyo que en el caso del autor-trovador estaríamos hablando de un autor que es capaz de manejar tanto el lenguaje literario como el musical. Los textos pasan por una serie de refundiciones que en el caso específico de la lírica que nos ocupa y de la música asociada a ella van conformando una creación colectiva al transmitirse oralmente. El emisor realizará cambios cada vez que ejecute un *performance*, y el receptor incluirá variantes al convertirse en emisor del texto. Entre más difusión tenga el texto, presentará más variaciones.

Encontraremos entonces materiales no originales y refundición no sólo en el campo temático literario o historiográfico, sino también en el musical. Hay un reciclaje de melodías utilizadas con versos diferentes a la canción original. Este uso de melodías conocidas con letra nueva recibe el nombre de *contrafacta* o contrahechura, y permite al oyente retener con mayor facilidad un texto nuevo sobre una melodía que ya tiene en la memoria. Alfonso X utiliza la contrafacta occitana, francesa, catalana y litúrgica en las *Cantigas a Santa María* como una herramienta que le facilita transmitir mensajes ideológicos y aprovechar la carga de significado que de suyo portan las melodías. Hay que añadir que la contrafacta también facilita la memorización de un nuevo tex-

68 Alfonso X, *General Estoria*: “El rey faze un libro, non porque l’él escriua con sus manos, mas porque compone las razones dél, e las emienda et yegua e enderesça, e muestra la manera de cómo se deuen fazer, e desí escriuelas qui él manda; pero dezimos por esta razón que el rey faze el libro. Otrossí quando dezimos ‘el rey faze un palacio’, o alguna obra, non es dicho porque lo él fiziesse con sus manos, mas porquel mandó fazer e dio las cosas que fueron mester pora ello; e qui esto cumple, aquel a nombre que faze la obra, e nós assí ueo que usamos de lo decir” (I, p. 477 b). “El rey hace el libro no porque lo escriba con sus manos sino porque compone sus razones, enmienda y endereza dichos y muestra la manera en que se deben hacer, y así las escribe a quién él manda; y por esta razón decimos que el rey es quien hace el libro. Cuando decimos ‘el rey hace un palacio’ o alguna otra obra no es porque él lo haga con sus manos, sino que lo mandó hacer y dio las cosas que fueran necesarias para ello; y que cumple quien hace la obra a nombre del rey, así justificamos nuestro decir”.

to ya que sólo hay que montarlo sobre una melodía que ya se tiene en la memoria.

Cabe señalar, sin embargo, que gracias al soporte de la escritura es que conocemos la obra, tanto textual como musical, de ciertos autores.

Las cantigas de amigo de Martin Codax

Las cantigas de Martin Codax genéricamente pertenecen a las cantigas de amigo y formalmente son cantigas paralelísticas y cantigas de refrán. Por su temática son cantigas de santuario⁶⁹ y de acuerdo con el ambiente son canción “*da beira mar*” (a la orilla del mar) o cantigas marineras. Por su localización están agrupadas como pertenecientes a los juglares de la ría de Vigo y sus alrededores.⁷⁰

De acuerdo con Luz Pozo,⁷¹ en las cantigas de Codax observamos las características generales siguientes:

- Foco temático: la ausencia del amigo y la añoranza.
- Protagonismo femenino: sujeto lírico expresado por un Yo, unas veces manifiesto y otras veces implícito en la forma verbal o en un pronombre.
- Localización geográfica: mar de Vigo, iglesia de Vigo.
- Destinatario de la queja amorosa, tres categorías:
 - Abstracción religiosa: Dios
 - Personas: madre, hermana, “*quantas sabedes amar*”
 - Naturaleza inanimada: olas del mar

⁶⁹ Las cantigas de santuario o de romería son una subclasificación de las cantigas de amigo. Su característica es la mención de un templo, una iglesia o una romería que sirva de lugar de encuentro para los amantes. En algunos casos la mención del templo o de la romería servía para promocionar el lugar o la peregrinación. Cf. Gutiérrez García, 2018: 342-344.

⁷⁰ Monteagudo, 2018: 94-95.

⁷¹ Pozo Garza, 1987.

La cantiga VI (*Eno sagrado en Vigo*) prescinde de estos temas y contrasta el presente doloroso con el pasado feliz, sin añoranza del amor.

Por otro lado, María Rosa Álvarez Sellers⁷² señala las siguientes figuras retóricas en las cantigas de Codax:

- Sinonimia *amigo/amado; levado/salido; amigo/privado; delgado/velido*.
- Sinonimia amplificadora: *viv'e sano*.
- Inversión de palabras: *viv'e sano/san'e vivo; en Vigo senneira/senneira en Vigo; no sagrado en Vigo/en Vigo no sagrado*.
- Figura etimológica (amar, amado).
- Apóstrofe exclamativa: *ai Deus, madr', ai ondas*.

También existe un paralelismo de las cantigas con las partes del discurso: argumentación, *narratio*, *tractato*, *probatio*.

Cantiga I⁷³ *Exordio*

Ondas do mar de Vigo,
se vistes meu amigo?
E ai Deus, se verrá cedo?⁷⁴

Cantiga II Traslado a Vigo *Narratio*

Mandad' ei comigo
ca ven meu amigo
E irei, madr', a Vigo

Cantiga III Desarrollo del acontecimiento, conocer al amado

Mia irmana fremosa, treides <vos> comigo
a la igreja de Vigo, u é o mar salido
E miraremos las ondas!

⁷² Álvarez Sellers, 1992.

⁷³ Cf. Cohen, 2016: 79-102. Es la versión que citaré en adelante.

⁷⁴ Sólo señalo primeros versos de cada cantiga.

Cantiga IV Muestra la tristeza que produce el hecho contrario al deseado
Ai Deus, se sab'ora meu amigo
com'eu senneira en Vigo?
e vou namorada.

Cantiga V *Refutatio*, refuta la soledad con invitación al canto y al baile
Quantas sabedes amar amigo,
Treides comig' a lo mar de Vigo
E bannar nos emos nas ondas.

Cantiga VI Epílogo
Eno sagrado en Vigo
Bailava corpo velido;
amor ei.

Cantiga VII Recapitulación o *Fiinda*⁷⁵
Ai ondas que eu vín veer,
se me saberedes dizer
por que tarda meu amigo sen min?

En el cuadro siguiente podemos notar cómo Codax alterna las cantigas según su tipo de rima, de paisaje y de sentimientos que expresa la amiga para darle dinamismo al ciclo narrativo; el ejemplo más claro es que a una cantiga de añoranza le siguen dos de júbilo. La obra se ha concebido como una totalidad y está planeada cuidadosamente.

⁷⁵ La *fiinda* es un remate que usaron los trovadores gallegoportugueses para concluir el asunto de la cantiga.

CUADRO 1

Cantigas de Martín Codax

Rima femenina o paroxítona	I, II, III, IV, V, VI	Rima masculina, aguda u oxítona	VII
Rima consonante	V, VII	Rima consonante y asonante	I, II, III, IV, VI
Paralelísticas			
Coblas alternas y <i>leixapren</i>	II, III, IV, V	Remate con estribillos y admiración de expresión de sentimiento	I, II, III, IV, V, VI Remata con una interrogación VII
Localización			
Vigo	I, II, III, IV, V, VI	Sin localización explícita ⁷⁶	VII
Mar y sinonimia (cantigas impares)	I, III, V, VII	Mar y sinonimia ausentes (cantigas pares)	II, IV, VI
Estado de ánimo			
A una de añoranza siguen dos de júbilo			
Añoranza	I, IV	Júbilo	II, III, V, VI
Júbilo dirigido a interlocutor humano	II, III, V, VI		
Añoranza dirigida al mar o al cielo	I, IV, VII		

76 No sabemos dónde está la amiga. Suponemos que se encuentra en Vigo, pero no se menciona en el texto.

Las cantigas de Codax están compuestas por un sistema de planos superpuestos interrelacionados en distintos niveles, es decir, tienen una significación bisémica. Nos proporcionan signos directos sobre el mundo sensible a los que accedemos a través de la lectura literal del texto, y signos latentes de tipo simbólico que nos posibilitan la lectura trascendente del texto.

En cuanto a los personajes, aparecen dos narradores:

- El narrador principal, que es la joven enamorada o amiga en todas las cantigas, con excepción de la cantiga VI (*Eno sagrado en Vigo*).
- Un narrador impersonal – *Corpo velido*

Y sobre todo, un personaje increpado:

- El mar, la naturaleza, es presentado como testigo omnipresente.

La cantiga VI (*Eno sagrado en Vigo*) está dicha por una voz narrativa⁷⁷ impersonal, una voz misteriosa que describe el cuerpo de la moza bailando en un lugar solitario. Es una imagen desconcertante, sin embargo, el refrán vuelve a estar en voz de la amiga (*amor ei*).⁷⁸ De acuerdo con Monteagudo es “una sacralización do amor que, en realidade, non ten parangón na nosa lírica medieval”.⁷⁹

Existen símbolos arcaicos que son elementos, plantas o animales identificados con la vida sexual humana. También son colectivos y constantes, nos dice Masera:⁸⁰ encontramos símbolos en la naturaleza, los rituales y las convenciones sociales y también asociados a los mitos. El mar además de un lugar físico, constituye un símbolo.⁸¹

⁷⁷ Masera clasifica las voces explicando que el Yo es el sujeto de la enunciación (locutor) y se dirige a un alocutario (Tú), y también aparece una tercera persona que narra que es impersonal. En este caso me refiero a este tipo de voz.

⁷⁸ Cf. Monteagudo, 2018: 99.

⁷⁹ Monteagudo, *idem*. “una sacralización del amor que, en realidad, no tiene parangón en nuestra lírica medieval”.

⁸⁰ Masera, 1995: 1-3.

⁸¹ Helena Beristain define símbolo como “todo fenómeno u objeto que representa algo

El agua, según Gastón Bachelard en *El agua y los sueños*, es el espejo donde nos miramos y, al mismo tiempo, el ojo de la tierra que nos mira. Es testigo de nuestras acciones. Recordemos que estamos situados frente al mar como presencia omnipresente de la cual no se puede escapar. Quien se sumerge en el agua, quiebra su propia imagen y deja de reflejarse; al salir nos materializamos de a poco. El agua es un elemento de limpieza y fecundidad y es el elemento acuñador donde reposamos en un voluptuoso balanceo. Representa también la ensoñación de la muerte, absorbe el sufrimiento. Contemplar el agua es derramarse, disolverse o morir.⁸² El agua apela a los cinco sentidos, es el único elemento con el que interactuamos profundamente. Al agua la podemos ver, escuchar, sentir, probar y oler.

El agua es un *locus amoenus*, dice Zaida Vila Carneiro, el agua turbia, el lavado de cabello, el lavado de la ropa y los baños de amor.⁸³

Sobre el baño, dice María Rosa Álvarez Sellers:

El baño forma parte de la simbología erótica de este tipo de cantigas [...] su virtud regeneradora y purificadora es bien conocida [...] es considerado como el primero de los ritos que marca las grandes etapas de la vida: nacimiento, pubertad, muerte. La inmersión en el agua ha sido considerada una imagen de la regresión uterina [...] sumergirse voluntariamente es aceptar un momento de olvido, de renuncia, de vacío [...] El agua es también fertilizante, de ahí el baño ritual de las prometidas y de las mujeres estériles [...] los baños, que aparecen como algo ritual y sexual. Se asocia el baño y el placer que esta limpieza proporciona al cuerpo, con el placer que produce el sexo, de hecho, en la poesía trovadoresca el verbo *se banhar* podría traducirse como *se delecter*.⁸⁴

que generalmente es distinto, a lo cual sustituye al referirsele.” *Diccionario de retórica y poética*. Beristáin, 2004.

⁸² Cf. Bachelard, 2003.

⁸³ Cf. Carneiro, 2006: 10.

⁸⁴ Álvarez Sellers, 1992: 12.

Sin embargo, en Codax el baño se asocia con el mar y las olas y, como dice Robert Fossier, “La orilla (del mar) era la línea de contacto con lo desconocido, con lo imaginario”, y también se asociaba “con el silencio de los hombres y el movimiento perpetuo de las cosas”.⁸⁵ El mar se ha llevado al amado hacia un destino desconocido para la amiga, los ha separado; en ese destino ella puede imaginarlo, idealizarlo y desear su regreso.

Mar, olas y navíos forman parte del paisaje de diferentes cantigas de amigo. El mar y sus olas tienen un aspecto hostil, el mar devora a los hombres y al mismo tiempo los alimenta con generosidad y es contrario a la relación amorosa. Es el elemento que separa, convirtiéndose en el enemigo de la muchacha, quien compete con él.⁸⁶ Las olas serán las que sellen el destino de la amiga:

As ondas e o mar levado (o *mar salido*) de Vigo bañan as sete cantigas de Martín Códax. Para Tavani (1989: s. p.) o mar destas cantigas é unha divindade masculina adversa e violenta que se pode identificar co rei “que a dona de Martín Códax tenta exorcizar, subdivíndoo nos seus compoñentes femininos, as ondas”.⁸⁷

Así mismo, María Ana Masera agrega que el mar está asociado a la partida del amigo, la espera solitaria y la inquietud amorosa.⁸⁸ También algunas actividades relacionadas con el mar, como la visión de barcos que se alejan y el convite al baño común, nos hacen recelar de ritos mágicos paganos.⁸⁹ Por su parte, Luz Pozo propone un paralelismo entre los signos y sus significados:⁹⁰

85 Fossier, 2008: 167.

86 Cf. Fernández Rei, 2003: 12.

87 Fernández Rei, *ibid.*: 14. “Las ondas y el mar salido de Vigo bañan las siete cantigas de Martín Codax. Para Tavani el mar de estas cantigas es una divinidad masculina adversa y violenta que se puede identificar con el rey ‘que la amiga de Martín Codax intenta exorcizar, subdividiéndolo en sus componentes femeninos, las ondas’”.

88 Masera, 1995: 11.

89 *Ibid.*: 179.

90 Cf. Pozo Garza, 1987: 156-157.

- *Mar* = amor
- *Ondas* (olas) = placer
- *Mar levado* (pleamar) = plenitud
- *Mar salido* (rompiente) = pasión
- *Bañarse nas ondas* = entrega amorosa

Concuerdo con Luz Pozo en que Vigo es el espacio de posibilidad del reencuentro y de la entrega amorosa porque el primer encuentro amoroso se llevó a cabo allí y la amiga ha quedado en tierra separada del amado por el mar. En este caso se menciona Vigo específicamente, pero Vigo podría representar cualquier otro pueblo donde sucede lo mismo: la partida del amado a la guerra.

El mar rompiente, *levado*, se relaciona con la pasión por la fuerza que muestran las olas; éstas representan la posibilidad de sumergirse en ese mar y dejarse llevar por él disfrutando del placer que el agua proporciona al cuerpo y la levedad que se siente cuando nos sumergimos en ella. El mar produce miedo por la posibilidad de ahogarnos, lo que se puede interpretar, de acuerdo con Stephen Reckert y Helder Macedo,⁹¹ como el miedo al ímpetu amoroso o a ahogarse en la propia emoción.

Giuseppe Tavani⁹² concibe el mar como una divinidad masculina, violenta y separadora de los amantes. Es un mar que denota hostilidad: bravo y enfurecido. La única manera de que la protagonista se acerque y tenga alguna posibilidad de vencerlo y lo pueda increpar es dividiéndolo en olas, que son más pequeñas y femeninas. Inclusive, ya convertido el mar en olas, ella podrá sumergirse en ellas con sus amigas y jugar con el agua.

El mar también puede presentarse con otros significados. Mar-amor, mar-soledad. El mar es una constante del amor de acuerdo con Jung y su inconsciente colectivo. No olvidemos tampoco a Nereo, el anciano del mar, que es un dios justiciero. Las olas sólo aparecen en textos de cantigas de Codax y de Mendinho.⁹³

⁹¹ Reckert y Macedo, 1970: 132-133.

⁹² Cf. Tavani, 2011: 116.

⁹³ Mendinho es un trovador gallegoportugués de la ría de Vigo o de San Simón que

Concluyo que en estas cantigas el mar presenta múltiples significados, es un símbolo polisémico: es la fuerza y divinidad que separa a los amantes, pero la amada lo debilita al dividirlo en olas en las que puede sumergirse voluptuosamente en un juego colectivo con sus amigas, convirtiendo al mar en un cómplice. Así mismo, el agua permite que la amada se deleite con su propio cuerpo y reciba un adelanto de las sensaciones esperadas a la vuelta del amado. El agua salada va a estar presente en el exterior como paisaje y en los ojos de la amiga, quien llora con desconsuelo en la cantiga IV.

Hay otros personajes interpelados en estas cantigas, personas que tienen relaciones más cercanas con la joven amiga:

- La madre (amiga/enemiga), presencia cotidiana.
La madre aparece en las cantigas de amigo como una figura muy importante, casi tanto como la amiga. Puede ser una confidente que facilite el encuentro amoroso o una vigilante que se oponga a la felicidad y al encuentro de los amantes. Es también un elemento que la cantiga de amigo tiene en común con la jarcha. Es el personaje a quien van dirigidas las confidencias de la muchacha.⁹⁴ En el caso de la madre que presenta Codax se trata de una madre/amiga que cumple con la función de ser confidente y acompañante. Al parecer, esta madre que facilita la unión de los amantes no correspondería a la realidad e imagen que presenta el grueso de la literatura española. Un ejemplo parecido puede ser la figura de Alisa, la madre de Melibea, como bien señala Aurora Juárez Blanquer.⁹⁵
- Las hermanas (testigos que comparten la experiencia amorosa de la protagonista).
La joven invita a sus hermanas a bailar y al baño de amor. Las muchachas no sólo se están refrescando en el agua, sino que practican un

estuvo activo entre 1340 y 1380. Tiene una canción de amigo donde se mencionan las olas, registrada en el *Cancionero da Vaticana* como CBN 852/cv 438.

⁹⁴ Cf. Frenk, 2006.

⁹⁵ Cf. Juárez Blanquer, 1978: 151.

rito ancestral al “invocar antiguas deidades, o poder fecundador do líquido elemento”,⁹⁶ señala Monteagudo. Así mismo, al sumergirse en las olas, las mozas buscan ser vistas.

96 Monteagudo, 2018: 98. “invocar antiguas deidades, el poder fecundador del elemento líquido”.

CAPÍTULO 3

El espacio en la Edad Media



EL ESPACIO PUEDE ENTENDERSE como la forma en que las personas nos situamos a nosotras mismas en nuestros alrededores inmediatos y escatológicos. Según Megan Cassidy-Welch,⁹⁷ el espacio cobra una dimensión diferente relacionado con la identificación colectiva e individual, es decir, que tiene un sentido social que no sólo se refiere a la localización geográfica. También me referiré al espacio acústico, que definiré como el conjunto de sonidos tanto humanos como ambientales y las músicas implícitas en los textos, y al espacio textual, que es el que ocupan el texto oral y el texto escrito.

La definición del espacio geográfico físico nos proporciona una gran cantidad de información acerca del estrato social, la inclusión, la exclusión de individuos y de grupos, etc. Es de destacar también el espacio sagrado, que puede considerarse un lugar abstracto porque muchas veces se superpone al físico guardando o no una relación directa con él. En el contexto medieval, el espacio sagrado incluye el discurso y la práctica religiosa y espiritual, y también lugares específicos, como en el caso de una iglesia o una abadía; textos, si hablamos de un sermón; o ritos, si lo consideramos en relación con una procesión o un sacramento.⁹⁸ En este capítulo me referiré al espacio sagrado con respecto únicamente al *Pergamino Vindel*, donde se superpone con el geográfico.

En el texto introductorio de este libro hice mención del espacio geográfico de las cantigas de Codax: Galicia de fines del siglo XIII. El espacio geográfico en la Edad Media guarda una relación importante con el social porque se vive en comunidad y definirá la identidad cívica, ya que habitar dentro de los límites de un poblado y tener acceso a los lugares al interior del mismo contrastará con el espacio externo, inseguro y peligroso.

Las mujeres tenían esferas sociales propias. Mendes señala: “[...] as cantigas de amigo demostram que o contato entre as mulheres e o mundo não era tão restrito”.⁹⁹ En las cantigas de Codax encontramos

97 Cf. Cassidy-Welch, 2010: 2.

98 Cf. *ibid.*: 5.

99 Mendes, 2013: 215. “...las cantigas de amigo demuestran que el contacto entre las mujeres y el mundo no era tan restringido.”

a la amiga en diferentes espacios geográficos. Está sola frente al mar, va a la iglesia, baila en el espacio sagrado, se reúne con la madre, las amigas y hermanas; y en una cantiga lamenta no ver al amado pues va sin guarda. Es decir, que la amiga de las cantigas de Codax goza de libertad de movimiento y además se puede desplazar sin compañía. De hecho, en el texto la encontramos sola increpando al mar en las cantigas I (*Ondas do mar de Vigo*) y VII (*Ai ondas que eu vin veer*), y también en la cantiga IV (*Ai Deus, se sab' ora meu amigo*), donde menciona que va sin guarda.

Es importante señalar, de acuerdo con Luz Pozo,¹⁰⁰ que en la obra existe un eje espacial que se cruza con un eje temporal formado por un presente atemporal, un pasado feliz y un futuro anhelado. El eje espacial lo constituye el “aquí” formado por un lugar sagrado (lo sagrado), Vigo y el mar de Vigo.

A continuación detallo los diferentes espacios que se presentan en el *Pergamino Vindel*.

El espacio sincrético, el espacio sagrado

Codax nos menciona “lo sagrado” en la cantiga VI (*Eno sagrado en Vigo*). El espacio sagrado es un sitio donde el ser humano se conecta con una realidad que trasciende sus temores. Allí confluyen tanto un espacio geográfico (natural o construido) como una postura religiosa (precrisiana o crisiana); además, en este lugar se genera también un “tiempo sagrado”.

Mi propuesta es que “lo sagrado” se refiere a un sitio de adoración precrisiana. Recordemos que los celtas llegaron a esta zona entre los siglos VII y VI a.C., y creían en dioses relacionados con la naturaleza. Realizaban rituales frente a espacios acuáticos, piedras o árboles, según nos explica Manuel Alberro.¹⁰¹ Los ríos, pozos y manantiales son muy

100 Pozo Garza, 1987.

101 Cf. Alberro, 2002a: 13.

abundantes en la zona y se les cargaba de un poder mágico. En Galicia y el norte de Portugal existió un culto al agua persistente. La creencia ha llegado hasta la actualidad, pues se le considera poseedora de cualidades restaurativas, sanadoras,¹⁰² y se le atribuye la capacidad de dar soluciones a los temas sentimentales y amorosos, sobre todo en el caso de fuentes y pozos donde se depositaban ofrendas.¹⁰³ El mar también era un lugar sagrado, y sumergirse en las olas formaba parte de los rituales célticos. La gente creía que las olas del mar que rompían sobre la costa o la playa en series de nueve poseían propiedades curativas y eran beneficiosas en general y proveedoras de buena fortuna.¹⁰⁴

El imperio romano integró siempre las religiones y costumbres de los pueblos conquistados mientras éstos cumplieran con el pago de impuestos. Sin embargo, el cristianismo tuvo muchos problemas para instaurarse sobre las creencias paganas. En un principio intentó desacreditar los lugares sagrados, especialmente después del II Concilio de Arlés, en ca. 452,¹⁰⁵ ordenando la destrucción de los ídolos. En *De correctione rusticorum*, san Martín Dumienne habla sobre las costumbres paganas frente a árboles, fuentes y piedras, que eran denunciadas a las autoridades eclesiásticas.¹⁰⁶ Finalmente, la iglesia tuvo que asimilar estas creencias construyendo mitologías cristianas para controlarlas.¹⁰⁷

102 Cf. Alberro, 2002b: 13, 28, 31, 35.

103 Cf. Alberro, 2007: 97. También Margit Frenk señala la importancia del agua ligada a los ritos arcaicos de fecundidad. De ahí que el agua, la “Fonte frida” y el baño sean símbolos de la sexualidad y la fertilidad. Ver “Poesía de la aristocracia y poesía del pueblo en la Edad Media” y “Símbolos naturales en las viejas canciones hispánicas”, Frenk, 2006: 42-57 y 329-352.

104 Cf. Alberro, 2002b: 12.

105 En el Concilio de Arlés se formularon 56 cánones, algunos repetidos del primer concilio donde se condenó el donatismo. Otro de los puntos que se trataron fue la condenación del suicidio, excluir a los neófitos de las órdenes mayores, que los hombres casados que aspiraran a ser sacerdotes debían prometer una vida de continencia, y se prohibió la consagración de obispos si no asistían otros tres obispos a la ceremonia.

106 Cf. Martínez, 1998: 25.

107 Walter, 2013: 18.

El papa Gregorio VII el Grande (540-604 d.C.)¹⁰⁸ aconsejó fundar iglesias o capillas cercanas a este tipo de fuentes y se comenzó a invocar a un santo cuando se realizaban los rituales para buscar consuelo, respuestas o ayuda. El contenido pagano nunca desapareció, sólo se mezcló con el cristiano.¹⁰⁹ En estas cantigas se menciona una iglesia construida cerca de una fuente tal como era costumbre en Galicia y en muchos otros sitios con sustrato celta. Esta fuente bien podría ser el espacio sagrado al que acudiría la amiga buscando respuesta a su cuita amorosa.

El lugar sagrado también puede referirse a un espacio donde haya grandes piedras, pues de acuerdo con Manuel Alberro: “La utilización de piedras como objetos de culto ha sido documentada en Galicia como un hecho que tuvo lugar en el pasado en la proximidad de antiguos castros ...”.¹¹⁰ En Galicia hay piedras enormes¹¹¹ que se utilizaron como sitios sagrados y eran asociadas a la fertilidad, como *Augas Santas*; a la curación, como *Os cadrís* en Muxía, y a la adivinación, como *Pedra de abalar*. En esta última también se llevaban a cabo juicios: el movimiento de la piedra daba el veredicto de culpabilidad o inocencia.

El espacio de la naturaleza

Para mitigar el temor a los elementos del medio ambiente embravecido, el hombre medieval los humaniza (*mar salido*, *mar levado*), logrando

108 Cf. Bouzas Sierra, 2013: 72. “No suprimáis los festines que celebran los bretones en los sacrificios que ofrecen a sus dioses, trasladados únicamente al día de la dedicación de las iglesias o de las fiestas de los santos mártires, a fin de que conservando algunas de las groserías de la idolatría se inclinen más fácilmente a gustar de las alegrías espirituales de la fe cristiana” (Gregorio, epístola, ix, 71).

109 Cf. Alberro, 2002b: 10-11 [Bouza-Brey Trillo, 1973: 33].

110 *Ibid.*: 15.

111 Santuario da Vixe da Barca em Muxia, San Andrés de Teixido, Dolmen de Dombate, Playa de las catedrales, etcétera.

así vincular la naturaleza con la religión. Carlos Barros considera que el hombre medieval no puede verse separado de la naturaleza. Una particularidad en la lírica gallegoportuguesa es contemplar a la naturaleza animada y sacralizada mediando entre los amantes.¹¹² El mar los acerca o los aleja y el poeta invocará indistintamente a Dios o a la naturaleza, como es el caso de la cantiga I (*Ondas do mar de Vigo*). Tanto el mar como el amor comparten una naturaleza inconstante. Codax crea un nuevo concepto de amor donde la amiga proyecta sus deseos y súplicas sobre la naturaleza humanizada del mar y donde ésta refleja los sentimientos de la amiga: cantiga I (*Ondas do mar levado*), cantiga III (*a la igreja de Vigo u e o mar salido, a la igreja de Vigo u e o mar levado*) y cantiga V (*treides comigo a lo mar levado*).

Hay que tomar en cuenta que las cantigas de amigo eran performativas y muchas veces se escenificaban en un espacio que correspondía a las fiestas primaverales. Peter Dronke afirma que la forma más antigua y común de bailar es el corro, “en el que los danzantes moviéndose a la vez unidos por las manos pueden sentir el estímulo de la solidaridad e incluso a veces una convención de una fuerza elemental”.¹¹³ Estas danzas las encontramos en las celebraciones primaverales donde las mujeres bailaban en círculo al aire libre o en las romerías medievales, de acuerdo con Ria Lemaire-Mertens.¹¹⁴ Cabe agregar que este tipo de danza también se llama canción de mayo o de pascua florida, nos dice Eugenio Asensio, “y forma parte de lo que podríamos llamar la liturgia poética universal, y perpetúa más o menos veladamente ritos mágicos encaminados a glorificar y atraer la fecundidad”.¹¹⁵

El ciclo de Codax tiene una ubicación clara: la ría de Vigo que es mar y río a la vez, y como plano de fondo tenemos la iglesia; pero también encontramos una contraposición entre el mar y la iglesia.

112 Cf. Barros, 1998: 9-10.

113 Dronke, 1995: 243.

114 Cf. Lemaire-Mertens, 2018: 73.

115 Asensio, 1957: 35.

El mar visto desde la tierra y la playa

La amiga increpa al mar desde la playa en la cantiga I (*Ondas do mar de Vigo/ se vistes meu amigo? [...] se vistes meu amado?*) y en la cantiga VII (*Ai ondas que eu vin ver/ se me saberedes dizer [...] Ai ondas que eu vin mirar/ se me saberedes contar*), porque es el lugar seguro en el que se puede enfrentar a una fuerza tan poderosa. La playa es un espacio protegido desde donde se puede observar el mar, representa la estabilidad, lo fijo, la protección, y al mismo tiempo es la franja de suelo firme que se comunica con el mar, el espacio intermedio y el puente con la fuerza desconocida. Emocionalmente puede ser símbolo de la soledad: la amiga se sitúa en un espacio abierto extenso donde no se percibe ninguna otra presencia humana.

El mar visto desde la iglesia

En la cantiga III (*Mia irmana fremosa, treides comigo*) la amiga dice a su madre que desde la iglesia mirarán las olas y el mar por donde llegará su amigo. Es un punto más alto desde el que se tiene una visión diferente. El significado del estribillo “*e miraremos las ondas*” cambiará de significado. En los primeros dísticos se refiere a los dos personajes femeninos y en el último a la amiga y al amado cuando él haya vuelto, de acuerdo con Stephen Reckert y Helder Macedo.¹¹⁶

El espacio construido

Vigo

Martin Codax menciona a Vigo en todas las cantigas con excepción de la VII (*Ai ondas que eu vin veer*). No obstante que *vicus* en latín sig-

¹¹⁶ Reckert y Macedo, 1970: 152-153.

nifica aldea¹¹⁷ y que existen al menos 32 puntos geográficos con este nombre,¹¹⁸ el sitio geográfico al que se refiere Codax es una urbe floreciente con una cultura trovadoresca que no se relaciona con una corte sino con la ciudad misma. Hay pues un vínculo de Vigo con la corte de Alfonso X “El sabio” y con la cultura trovadoresca francesa.¹¹⁹ Codax exalta su ciudad, su mar y la iglesia de Santa María, hoy desaparecida.¹²⁰

La ciudad de Vigo fue un señorío eclesiástico con una pequeña nobleza; tenía cinco calles de tierra equivalentes a barrios, fuentes (una cerca de la iglesia) y una muralla de madera. Su economía estaba basada en la pesca y el comercio, y sus habitantes tenían una conciencia de ciudad.¹²¹ También es probable, como señala Santiago Gutiérrez García, que Codax mencione tantas veces Vigo porque en la época existía un reclamo legal. En 1234, el monasterio de Melón abrió un litigio contra el arzobispado de Santiago por la usurpación del señorío

117 También existen otras definiciones de Vigo como la de Manuel Santos, que considera que es la antigua Burbida, una importante ciudad ubicada en la Vía XIX que unía Bracara Augusta con Asturica Augusta, del Itinerario de Antonino. Así como que proviene del nórdico *Úig* (bahía) unida con *dubh* (oscuro) que harían referencia a una bahía oscura dada su orientación al norte y que está rodeada de montañas relativamente altas.

118 Cf. Barros, 2006: 3.

119 La relación con la corte de Alfonso X se establece por la zona geográfica, el uso del gallegoportugués como lengua poética y la grafía musical. La poesía trovadoresca pasó de Occitania desplazándose por el norte de la península. Los trovadores comenzaron a componer en gallegoportugués y la cantiga de amigo deriva de la canción trovadoresca, como ya lo señalé en la introducción.

120 En Vigo no quedan edificios medievales. Existen registros de esta iglesia desde el siglo xii; posteriormente se construye una iglesia gótica en el siglo xiv, que fue saqueada y quemada por Sir Francis Drake en 1589. Se le realizaron mejoras hacia 1680, y en 1813, durante una celebración, explotó un polvorín que derrumbó el techo y un muro, por lo que se tuvo que proyectar una nueva iglesia de la Colegiata de Santa María. El nuevo templo neoclásico se terminó en 1838 y es el que hoy en día se puede visitar. El tímpano gótico de la antigua iglesia se encuentra en el Museo de Pontevedra. Barros, 2006: 8-12.

121 Cf. Barros, 1998: 9-11.

de Vigo y las presiones que ejercía sobre el monasterio desde finales del siglo XII, por lo tanto, las cantigas pudieron haberse compuesto al calor de este reclamo. Esto podría indicar que el patrocinador y el autor estuviesen ligados a Vigo. Entonces la repetición de la palabra Vigo no estaría dentro del ámbito de santuario sino más bien dentro del político. Sin embargo, para que las cantigas de Codax resultaran eficaces en su tarea reivindicativa, su mensaje, en el que se reitera la palabra Vigo, tenía que llegar hasta las autoridades. La obra debía difundirse más allá del ámbito local y alcanzar a la corte, donde su recepción resultaría realmente efectiva. No obstante, desconocemos si esto sucedió efectivamente.¹²²

Independientemente de la realidad histórica de Vigo durante esta época, y se hayan o no utilizado estas cantigas como obra propagandística en el litigio, me parece importante señalar que Codax hace referencia y se inspira en el sitio geográfico, en la Villa de Vico misma, al tiempo que crea espacios imaginarios y simbólicos.

La iglesia

La iglesia es el edificio destinado a la liturgia y la predicación. Es un sitio de oración colectiva o individual y a la vez un espacio interior, feminizado en cierto modo, pues contiene a Dios como lo hizo el seno de la Virgen Madre, nos dice Paul Zumthor.¹²³ También es un espacio sonoro pues allí resuena la música litúrgica y las voces se amplifican para alabar a Dios.

Ya mencioné en la introducción de este trabajo que en esta época había dos templos en Vigo, uno era el de Santiago, construcción románica del siglo XII, y otro el de Santa María. Carlos Barros opina que la iglesia de la cantiga III (*Mia irmana fremosa, treides comigo*) es la de Santa María,¹²⁴ que sería en aquel momento el templo principal de

122 Cf. Gutiérrez García, 2018: 365.

123 Zumthor, 1994: 98.

124 Cf. Barros, 2006: 9.

la ciudad y que llegó a ser parroquia, es decir, que agrupaba un número de fieles considerable, quienes además pertenecían a las clases más adineradas.

De acuerdo con Henrique Monteagudo, este ciclo de cantigas se considera de santuario por la mención de la iglesia en la cantiga III y por la cantiga VI (*Eno sagrado en Vigo*) que menciona “lo sagrado”: *Eno sagrado en Vigo/ bailava corpo velido/ amor ei/ En Vigo no sagrado/ bailava corpo delgado/ amor ei//*. Él agrupa los términos *igreja* y *o sagrado*: “neste sentido, é de subliñar o uso da voz *o sagrado* nesta cantiga (VI) como sinónimo de *igreja* que aparece noutra cantiga do ciclo (III).”¹²⁵ Sin embargo, hay que señalar que nos encontramos ante una ausencia de santos, devociones o fiestas relacionadas con la iglesia y que tampoco se menciona un atrio. “[...] *igreja* ou *sagrado* apártanse do termo utilizado xeralmente nos cantares de santuário,” que son *ermida* o altar, agrega el mismo Monteagudo.¹²⁶ En mi opinión son términos y lugares separados, por las razones que expondré en el siguiente inciso.

El espacio ritual

El espacio ritual es aquel espacio físico donde se realiza un rito.¹²⁷ El mar se convierte en espacio ritual en la cantiga V, cuando la amiga se baña en las olas con sus compañeras. Recordemos que estos baños eran rituales de fertilidad. No obstante, también es un espacio adonde

125 Monteagudo, 2018: 8. “en este sentido he de subrayar el uso del término o sagrado en esta cantiga (VI) como sinónimo de igreja que aparece en otra cantiga del ciclo (III).”

126 Monteagudo, *idem*. “...*igreija* o *sagrado* se apartan de los términos utilizados generalmente en las cantigas de santuario.”

127 Rito del latín *ritus* es un conjunto de reglas establecidas para el culto de una ceremonia religiosa y que se repite de forma invariable. Los ritos son simbólicos y suelen expresar el contenido de algún mito. La celebración de un rito se conoce como ritual. <https://definicion.de/rito>

las chicas acuden para ser vistas, miradas por los otros, y contiene un elemento sensual. Stephen Reckert y Helder Macedo mencionan la sensualidad de este tipo de baño: “A visáo da mulher surpreendida no banho, por inadverténcia ou designio (inadverténcia e designio que podem ser dela ou do observador), pertence, diria um seguidor de Jung, a categoria dos arquetipos universais”.¹²⁸

La danza en “lo sagrado” que realiza la amiga en la cantiga VI (*Eno sagrado en Vigo*, que no tiene música) se asemeja a un ritual, y la voz que la describe podría considerarse como una fórmula ceremonial o un ensalmo dicho por un narrador impersonal, una voz externa diferente a la de la amiga.

En mi opinión, durante esta cantiga ella pierde la voz narradora ya que está bailando y el movimiento de la danza la lleva a caer en trance, tal como sucede en muchas danzas rituales. Por lo tanto, este narrador impersonal puede ser una voz misteriosa que repite la fórmula o la voz de la amiga en un desdoblamiento que permite que ella se observe a sí misma desde fuera como un cuerpo que baila, y es la razón por la que habla en tercera persona sobre su propio cuerpo, *Eno sagrado en Vigo/ bailava corpo velido*; y *En Vigo no sagrado/ bailava corpo delgado*; aunque en el estribillo recupera su voz, *amor ei*.

Esta danza tendría también un sentido íntimo, según afirman Stephen Reckert y Helder Macedo: “Da cantiga de Pero de Viviães se deduz que era costume as donzelas bailarem mesmo ‘no sagrado’, e até ‘em cós’, provençalismo flagrante que significa ‘em corpo’ ou ‘em saia’ (isto é, sem o manto exterior da praxe)”.¹²⁹ De nuevo encontramos a la amiga en un espacio donde ella busca la mirada y ser vista por los otros.

128 Reckert y Macedo, 1970: 158, 159. “La visión de la mujer sorprendida en el baño, por inadvertencia o designio (inadvertencia o designio que pueden ser de ella o del observador), pertenece, diría un seguidor de Jung, a la categoría de los arquetipos universales”.

129 Reckert y Macedo, *ibid.*: 160. “De la cantiga de Pero de Viviães se deduce que era costumbre que las doncellas bailaran en ‘lo sagrado’, y hasta ‘en cós’, provençalismo flagrante que significa ‘en cuerpo’ o ‘en saya’ (esto es, sin el manto exterior)”.

Aunque Enrique Monteagudo empata “lo sagrado” con la palabra iglesia, existen otras opiniones que proponen que la primera invocación que hace la muchacha es al mar (la naturaleza): *Ondas do mar de Vigo/ se vistes meu amigo*; después se dirige a las hermanas (lo humano): *Mia irmana fremosa, treides comigo*; después a la iglesia (Dios): *a la igreja de Vigo u e o mar salido*; y por último estaría recurriendo a “lo sagrado”, un sitio de la naturaleza donde se practicaron antiguamente rituales celtas: *Eno sagrado en Vigo*. Ella realiza la búsqueda del amado a través de diferentes deidades o fuerzas que la van decepcionando.

Hay que aclarar que el baile en la iglesia no era desconocido, y en algunas zonas no estaba prohibido, pero guarda un fuerte componente pagano. Tenemos muestras en las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X, en las que se menciona el baile acostumbrado durante las vigiliass de fechas importantes. Hay escenas en las miniaturas donde vemos mujeres bailando dentro de la iglesia, por ejemplo, en la cantiga 267. La danza era permitida o no según la zona; en el caso aquí expuesto cantar y bailar a la Virgen constituía una forma de control, aunque ya en algunos sínodos se mencionaba la prohibición de hacerlo.¹³⁰ Esta información se complementa con lo que nos menciona Wiliam Durand de Mende (1230-1296) en su *Rationale divinatorum*: que en la fiesta de San Esteban los diáconos se tomaban de la mano bailando una antifona del santo.¹³¹ Entonces, encontramos que tanto el clero como el pueblo realizaba danzas en diferentes fechas dentro de las iglesias, y que con el tiempo éstas fueron prohibidas.¹³²

130 Cf. Pérez de Heredia y Valle, 1994: 93-98.

131 Cf. Thibodeau, 2007: 17.

132 Encontramos danzas clericales en las fuentes parisinas. El manuscrito Florence Pluteo 29.1, 428r cierra con un fascículo (XI) que contiene 60 canciones cortas con refrán que se han identificado como danzas clericales por las siguientes razones: 1) tiene refranes y estrofas (elementos asociados al *rondeau* secular); 2) la capitular de la página que abre el fascículo, folio 428r, donde se muestra a un grupo de clérigos realizando una danza coral, y 3) en el texto de las canciones encontramos la palabra *tripudum* (danza coral) y referencias a las acciones de danza: aplaudir (*omnes gentes, plaudite manibus*), cantar en grupo y bailar (*sonet vox tripudii, vocis tripudio psallat hec concio*). Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 29.1.

Mi propuesta es que existe otro tipo de encadenamiento principalmente profano en que la amiga primero ruega al mar y sus fuerzas sagradas: *Ondas do mar de Vigo/ se vistes meu amigo*. Luego, ante la frustración por no recibir respuesta, la protagonista recurre a la invocación pagana cristiana en la iglesia, que se encuentra cerca de una fuente o pozo,¹³³ *a la igreja de Vigo u e o mar salido*. Enseguida realiza el ritual de sumergirse en las olas del mar, *treides comig' a lo mar de Vigo/ E bannar nos emos nas ondas*. Para finalmente repetir la súplica siguiendo otro rito pagano que sería bailar cayendo en trance en lo sagrado (un sitio donde hubiese una gran piedra): *Eno sagrado en Vigo/ bailava corpo velido/ amor ei*.

Así, la amiga enamorada habría recurrido a las fuerzas del mar, al agua de la fuente, al agua del mar y a la piedra. Toda esta secuencia se daría en paralelo con la invocación al Dios cristiano que aparece en la primera cantiga como parte de la superposición de creencias. No hay que olvidar que la amiga busca ser vista, como mencionaré en el siguiente apartado, y la danza está mostrándola a quienes la rodean en un ritual social. Con respecto al baile, Eugenio Asensio menciona que en las cantigas de romería nos encontramos ante temas tradicionales, entre ellos la coquetería, el traje o el baile de la moza que mata de amor al que la ve y que es una peculiar convención literaria.¹³⁴

El espacio social

Todos los espacios mencionados hasta aquí, a pesar de tener características propias, se reúnen en una misma categoría ya que constituyen espacios sociales y de participación colectiva, aunque en algunos momentos sólo se encuentren ocupados por la amiga. La vida durante la Edad Media se caracteriza por ser comunitaria: las relaciones sociales son muy importantes y es necesario evitar los momentos de soledad

133 Cf. Barros, 2006: 9-11.

134 Dronke, 1995: 32.

porque son peligrosos. Entonces se vuelve fundamental el hecho de ser observado, mirado.

No obstante, encontramos a la amiga de Codax en constantes momentos de soledad (cantigas I, IV, VI, VII) que también implican accesibilidad y peligro. Así mismo, la encontramos expuesta a la vista de los demás en las cantigas V y VI. Aquí no sólo está presente la importancia de la vista, del mirar, dejarse ver, sino que en todo el ciclo la mirada y el acto de ver o mirar son un tema recurrente y sustancial. Al mismo tiempo, nos dice Dronke, los ojos mismos de la amiga espían para el amado, ya que ven todo aquello que él no puede mirar porque está ausente y lloran por él mientras que la devuelven a la soledad.¹³⁵

Tomemos en cuenta que Martin Codax coloca a su protagonista en un ambiente o un espacio cortés donde, nos dice Peter Dronke: “[...] el secreto es importante y el amor está siempre amenazado por los amigos de los escándalos y los espías, cuyas caricaturas (el *lauzen*; *aáor* y el *gardador* en provenzal y el *nammam* y el *raqib* en árabe) son tan conocidas en la lírica amorosa medieval tanto de Oriente como de Occidente”.¹³⁶

Conjuntamente, señalo que el paisaje responde a un tópico que es una convención poética. El poeta puede describir un paisaje, pero finalmente es una idealización, y como el símbolo es polisémico y a la vez es una convención poética, integrará varios elementos y lugares que se pueden interpretar de formas diferentes.

El espacio acústico

Oralidad

La cultura en la Edad Media era oral. De acuerdo con Zumthor, la oralidad tiene un aspecto dramático y cumple con una función teatral.¹³⁷

¹³⁵ Cf. *ibid.*: 129.

¹³⁶ *Idem.*

¹³⁷ Cf. Zumthor, 2006: 10-37.

La mayoría de los eventos públicos en las cortes —desfiles, danzas, juegos y torneos— tendían a la teatralización y se le daba gran importancia a la parte visual y al vestuario. Tanto los nobles que detentaban el poder político como la iglesia con el poder religioso buscaban la manera de mostrarlo a sus súbditos. Finalmente, toda la comunidad desempeñaba un papel en la escena.¹³⁸

En la Edad Media la transmisión de conocimiento se realizaba a través de la oralidad. Los nobles y las órdenes religiosas estaban acostumbrados a que les leyeran. Como afirma Margit Frenk, la cultura oral era un patrimonio colectivo que se creaba y recreaba oralmente. El auditorio, ya fuera de letrados o de analfabetas, estaba acostumbrado a escuchar.¹³⁹ El público por su parte era capaz de memorizar fragmentos largos de texto para recordarlos, es decir, tenía una memoria mucho más entrenada y efectiva que la nuestra en la actualidad. Cabe agregar que aunque un analfabeto no tuviese la técnica de la lectura y la escritura, esto no implicaba una falta de cultura porque el aprendizaje se realizaba de forma oral.

La lírica trovadoresca es un género oral por excelencia ya que los poemas se cantaban y necesariamente eran performativos,¹⁴⁰ dice Simon Gaunt. También tiene lo que Nichols llama *performative presence* en contraste con la *performative absence*, que caracteriza la tradición escrita subsecuente.¹⁴¹ Hay que considerar que los textos escritos de todas maneras se leían en voz alta, y que el autor que escribe para ser escuchado organiza sus palabras y sus frases de forma diferente. El oyente escucha el efecto sonoro, señala Margit Frenk, y el discurso tendrá un dinamismo que facilitará la recepción y que mantendrá al escucha en un estado de alerta.¹⁴² El autor utilizará el ritmo, el vocabulario y la repetición de manera que su mensaje quede perfectamente claro y se imprima en la memoria del oyente.

138 Cf. Zumthor, 1982: 117.

139 Cf. Frenk, 1997: 20, 22.

140 Cf. Gaunt, 2005: 122.

141 *Ibid.*: 120.

142 Cf. Frenk, *ibid.*: 33.

Para todos los investigadores de la oralidad como Zumthor, Ong y Derridá, basados en Saussure, el habla está en primer lugar, es lo natural y marca la presencia, mientras que la escritura es secundaria y derivativa porque sólo representa al habla.¹⁴³

Algunos *chansonniers* incluyen *vidas* y *razos* que nos proporcionan una breve nota biográfica del trovador (*vidas*), o dan una explicación acerca de las composiciones y las razones del trovador para componerlas (*razos*). Las *vidas* y *razos* retratan a los textos como orales y performativos, implicando que eran compuestos y transcritos oralmente.¹⁴⁴ Hay que tomar en cuenta que muchas veces estos textos eran escritos por los copistas y que no son totalmente confiables, pues en ocasiones contienen elementos inverosímiles o fantásticos, o datos que no pueden ser ciertos o que han sido tomados de la lírica misma.¹⁴⁵

Los cancioneros muestran una cultura oral en las canciones juglarescas —transmitidas oralmente—, así como en los versos de improvisación. Sin embargo, Martín de Riquer afirma que la poesía bien medida y rigidamente rimada no fue producto de la improvisación sino de una revisión cuidadosa, sobre todo si llevaba una melodía específicamente compuesta para el texto. Había que planificar el texto y la música, entonces hay que hacer una diferencia entre la cultura oral y la oralización. La poesía trovadoresca de corte pertenecería a este segundo ámbito, ya que contiene en sí algunos elementos de la poesía oral como los relacionados con lo popular, pero para su creación debía escribirse y una vez logrado el producto se oralizaría para darla a conocer.

El trovador habría usado tabletas de cera que permitían borrar y corregir lo escrito para trabajar el texto, después lo memorizaría y más tarde podría haber dictado a un amanuense una versión final.¹⁴⁶ La

143 Cf. Gaunt, *ibid.*: 126.

144 Frenk, *ibid.*: 27.

145 Cf. Riquer, 1975: 28.

146 Nos dice Martín de Riquer: “A veces parece que el trovador dictaba a un amanuense, sin duda tras haber escrito un borrador, como revela Gavaudan cuando se enorgullece de haber compuesto una poesía difícil y afirma en la tornada: ‘Vers es bos qui ben l’escriu’ (‘el verso es bueno, si alguien lo escribe bien’, 174, 8; edición Jeanroy, p. 21).” *Ibid.*: 15, 16.

tableta corregida constituiría un borrador que se pondría en limpio en pergamino y a éste se le podría llamar “autógrafo”, sin embargo, recordemos que todos los originales que tenemos hoy en realidad son copias. Ésta es una posibilidad, pero tengamos presente que no todos los juglares y trovadores entraban dentro del mismo esquema, y en muchos casos la escritura fue más una excepción que una regla, mas no en el caso de la poesía culta. Así debió ser durante mucho tiempo mientras se concretaba el cambio de un medio al otro.

Entonces encontraremos que la oralidad es compuesta, pues en ella conviven lo que va de lo escrito a lo oral, como en el caso de la poesía trovadoresca, y lo que va de lo oral a lo oral, como sucede en la lírica popular.

Grober nos menciona la existencia de hojas volantes a las que llamó *Lieder-blätter* y que servían para dar a conocer la obra del trovador a los juglares, sobre todo para que la aprendieran de memoria; para algún protector del trovador, para la dama cantada en la poesía, para amigos, o como una copia personal. Este tipo de documentos debió ser frecuente, pero dada la fragilidad de las hojas sueltas, éstas se fueron perdiendo. La teoría de Grober quedó confirmada cuando se encontró, precisamente, el *Pergamino Vindel*.¹⁴⁷ Esta obra aparece situada en un contexto histórico de finales del siglo XIII y constituye una de las primeras muestras escritas de lírica trovadoresca profana. Como dije antes, contiene el trabajo de al menos tres copistas: uno para el texto y dos para la música.¹⁴⁸

Esta poesía fue creada para ser escuchada: el trovador difunde su obra por medio del canto y al destinatario le llega a través del oído y de la *performance* y no de la lectura. Además, constituye un producto social ya que fue pensada y producida para un público específico. Hoy en día la dimensión oral y performativa de estos textos no se puede recuperar, aunque los leamos en voz alta y los cantemos acompañados con algún instrumento e imaginemos reconstruirla. La razón principal es

147 *Ibid.*: 16.

148 Cf. MP Ferreira, 1986: 64-70.

que la audiencia ha cambiado y también las circunstancias, el estilo y el gusto. No obstante, podemos buscar indicios de la oralidad en el texto localizando las marcas que indiquen variaciones en los tonos de la voz o movimientos corporales.

El mismo término cantiga nos señala que se trata de una lírica compuesta para ser cantada, en la cual se articulaban las palabras y los sonidos. Recordemos cómo define Paul Zumthor la *performance*: “[...] con la palabra *performance* pretendo designar la acción vocal por la cual el texto poético era transmitido a sus destinatarios”.¹⁴⁹ La *performance* integra todos los elementos que participan en ella: el aliento, el sonido, el gesto, la instrumentación y el decorado.

La poesía trovadoresca se relaciona con el oyente por medio de invocaciones, imperativos o apelativos. El cuerpo entero del intérprete se comunica a través de la gestualidad y forma parte del discurso, como lo señala Paul Zumthor: “En la frontera entre dos dominios semióticos, el *gestus* da cuenta del hecho de que una actitud corporal encuentra equivalente en una inflexión de voz, y viceversa”.¹⁵⁰

Entonces, tenemos también un espacio de *performance*. El espacio físico donde se presentaban estas manifestaciones literarias generalmente eran puntos determinados de los circuitos por los que transitaban los juglares en sus viajes, tales como cortes señoriales y plazas de las villas o ciudades. La tarea de los juglares era entretener al público mientras durasen las festividades, aunque no siempre los espacios eran adecuados ni tenían condiciones acústicas para una presentación musical. A veces actuaban en medio del ruido y el bullicio de la fiesta. Los músicos debían tener una gran capacidad de adaptación.

Ya en el siglo XIII existían juglaresas, *bailadeiras*, *soldadeiras*¹⁵¹ y *cantadeiras* que acompañaban al juglar danzando y tocando el pandero. Podemos encontrar juglaresas bailando en doce de las miniaturas

149 Zumthor, 2006: 40-41.

150 Cf. Marques Ferreira Rocha, 2013: 32.

151 Se les llamaba de esta forma por analogía con los soldados. Vivían de la paga del sueldo cotidiano ofreciendo sus servicios como mujeres del espectáculo, sin que implicara que fuesen prostitutas, aunque no gozaban de buena reputación.

del *Cancionero de Ajuda*. De acuerdo con Ana María Ramos, estas miniaturas son las únicas que nos muestran el espectáculo juglaresco.¹⁵² También hay imágenes de los músicos en las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X, con mujeres que bailan atrás de ellos y tocan las castañuelas o los tambores morunos, como sucede en la cantiga 300¹⁵³ y en la 267.

Janaina Marques Ferreira Rocha afirma que existen al menos dos acciones performáticas implicadas en el texto que un juglar llevaría a cabo: la primera, una gestualidad textual basada en el discurso que va a ser vocalizado y que el juglar extraería del texto en el momento de un ensayo: hablando para sí mismo como oyente, prepararía sus recursos expresivos utilizando palabras, frases, palabras cortas, alargamiento de sílabas, creación de pausas; hablando o cantando más rápido, caracterizaría voces y se expresaría con las manos y el semblante, moviéndose en un espacio virtual escénico. La segunda acción performática sería una gestualidad circunstancial en la que el juglar improvisaría al momento de la presentación escénica real, adaptándose al espacio escénico disponible; neutralizaría las interferencias sonoras y visuales, evaluaría la atención de los oyentes y de acuerdo con esto acortaría o alargaría textos, aprovechando las intervenciones del público —risas, abucheos, burlas, aplausos, etc.—. Por lo tanto, la gestualidad textual se transformaba durante la escenificación.¹⁵⁴

Si analizamos las cantigas desde el punto de vista de que el texto indica gestos y sentimientos encontramos lo señalado en el cuadro 2 (página siguiente). Los sentimientos y gestos anotados estarían relacionados con la ejecución de las cantigas, ya que además forman parte del texto y deben presentarse y transmitirse al oyente.

152 Cf. Marques Ferreira Rocha, *ibid.*: 34.

153 Lacarrá Ducay, 2008: 114.

154 Marques Ferreira Rocha, *ibid.*: 107.

CUADRO 2

Cantiga	Exclamación	Interrogación	Acción	Sentimiento
I	<i>e ai Deus, se verá cedo</i>	<i>se vistes meu amigo se vistes meu amado se viste meu amigo, o por que eu sospiro se viste meu amado, por que hei gran coidado</i>	Lamentar Suplicar Suspirar	Tristeza
II	<i>E irei, madr', a Vigo</i>		Recibir mensaje Ir a Vigo	Esperanza Euforia Ansiedad
III	<i>E miraremos las ondas</i>		Voluntad de ir a la iglesia de Vigo Encontrar al amado Mirar las olas	Esperanza
IV	<i>e nullas gardas non ei comigo, e nullas gardas migo non trago, Ergas meus ollos que choran migo, Ergas meus ollos choran ambos, E vou namorada.</i>	<i>com' eu senneira estou en Vigo com' eu en Vigo senneira manno</i>	Lamentar Llorar	Tristeza Soledad
V	<i>E bannar nos emos nas ondas!</i>		Bañarse Realizar un ritual	Dolor Alegría Esperanza
VI	<i>Amor ei</i>		Bailar Realizar un ritual	Esperanza Dolor
VII		<i>por que tarda meu amigo sen min</i>	Lamentar	Tristeza Desencanto

Hay que agregar que en el grupo de trovadores y juglares había distinciones: los trovadores profesionales y los que usaban la poesía como un complemento de su personalidad. Los primeros vivían de su arte y los segundos lo utilizaban como un arma o un adorno, nos dice Martín de Riquer. Recordemos que la canción medieval tenía tres funciones principales: conmemoración, diversión y culto. Los nobles mantenían un cuerpo de empleados y cortesanos entre los que encontramos trovadores profesionales que recibían un pago de la corte o de un público mixto y popular, y muchas veces estaban inscritos con un sueldo en la nómina cortesana. Hay más datos de los trovadores que pertenecieron a la nobleza y que componen por gusto, “Pero en cuanto descendemos a trovadores de inferior condición, en los que entran la mayoría de los estrictamente profesionales, los datos históricos procedentes de documentos o crónicas suelen ser escasos o nulos”.¹⁵⁵

Con respecto a los juglares que ejecutaban este tipo de repertorio encontramos también una especialización. El juglar de lírica, que divulgaba la poesía de los trovadores, se veía obligado a ser fiel a un texto con grandes complicaciones rítmicas, métricas, y a una melodía compleja en muchos casos. Martín de Riquer menciona que “podríamos compararlo al actual cantante de *Lieder* o de ópera, que ha de dar vida y entonación a una partitura, pero sin traicionarla jamás”.¹⁵⁶ Estos juglares guardaban apuntes del repertorio que ejecutaban, cuadernos de músicos o conjuntos de hojas volantes que se han perdido.

Hasta aquí hemos mencionado la gestualidad en la interpretación de la lírica, pero no debemos olvidar la gestualidad específica de los músicos que tocaban los instrumentos para acompañar las cantigas: la forma de sentarse, mover las manos, los dedos, los pies, la cabeza y el cuerpo en general. El ritmo y la música se manifiestan a través de su cuerpo y son consonantes con la música que ejecutan. Si el acompañamiento lo hiciera un instrumentista de cuerda, mostraría una posición hacia el propio instrumento: abrazarlo e inclinarse en una ac-

155 Riquer, 1975: 25.

156 *Ibid.*: 31.

titud de protección e intimidad, si pensamos en un laúd, una viola o una cítola, por ejemplo.¹⁵⁷

Las procesiones, las ejecuciones y más rara vez las predicaciones de los misioneros eran eventos que rompían la monotonía cotidiana, nos dice Johan Huizinga,¹⁵⁸ pero también lo hacía la llegada de músicos a los pueblos y ciudades junto con actores y espectáculos callejeros. Entonces la gente salía de sus casas para presenciar el espectáculo.

Los posibles escenarios para estas cantigas son los espacios públicos ya mencionados y, por supuesto, los espacios cortesanos para los que fueron creadas. El repertorio dependía de los oyentes a quienes era dirigido, y el acompañamiento podía ser el de un laúd o una flauta que tocaría una introducción antes del canto.¹⁵⁹ El público en la plaza tiene más distracciones y menos capacidad de concentración, está de pie y puede abandonar el lugar fácilmente, mientras el de la corte quizás se mantuviera en silencio y más concentrado. La gestualidad se planificaba de acuerdo con el texto de forma tentativa, se podía tener en mente un programa a ejecutar que siempre variaría al momento del espectáculo, así que podrían tocarse las cantigas por separado o mezcladas con otras. Cantar las siete cantigas como una obra completa resultaría complicado y se requeriría de un escenario y un público ideal que pudiera permanecer interesado y concentrado de principio a fin, aunque en realidad la ejecución de las seis cantigas¹⁶⁰ de las que nos ha llegado la música tendría una duración de entre 12 y 15 minutos, si no se le agregan frases musicales introductorias largas. Recordemos

157 Cf. Alfonso X, *Cantigas de Santa María*, Códice Rico.

158 Huizinga, 1982: 17.

159 “El solista medieval podía cantar sin acompañamiento, podía acompañarse a sí mismo (especialmente con arpa o laúd) o podía ser acompañado por uno o más juglares. El juglar tocaba generalmente además del arpa o laúd, la guitarra o el salterio, otros instrumentos de cuerda como la viola o el rabel o bien un organillo portátil.” Dronke, 1995: 27.

160 Menciono seis cantigas porque actualmente sólo se tiene la música de seis de las siete. Actualmente, si se ejecutan las siete, la número 6 se realiza con una contrafacta o en ocasiones sólo se declama.

que existía la convención de que los juglares o trovadores podían añadir una introducción improvisando sobre los temas de las cantigas, y que tales introducciones no se escribían.

Finalmente, tengamos presente que la *performance* le transfiere a la voz la autoridad del texto, como dice Paul Zumthor, y la recepción será diferente y más directa. El texto leído del libro en una lectura pública transfiere la autoridad al objeto como parte del espectáculo y es menos teatral, pues la presencia del libro frena el movimiento dramático.¹⁶¹

Sonido implícito

Hay que tomar en cuenta que la oralidad implica el sentido del oído al que estarán apelando la música y la lírica misma con sus estrofas, repeticiones, ritmos, etc. Pero también existe el sonido implícito en las imágenes y el vocabulario que se agrega al contenido de la lírica:

- El sonido de las olas del mar: (cantiga I) *Ondas do mar de Vigo*.
- El sonido de las olas del mar *levado*: (cantiga I) *Ondas do mar levado*.
- El viento: (cantigas I, III, V) *mar salido* y *levado* se producen con el viento.
- El suspiro: (cantiga I) *o por que eu sospiro*.
- El sonido del mar *salido*: (cantiga III) *u e o mar salido, levado*; (cantiga III y V) *u e o mar levado, treides comig' a lo mar levado*.
- El llanto: (cantiga IV) *ergas meus ollos q choran migo, ergas meus ollos q choran ambos*.
- El ruido de los cuerpos en el agua: (cantiga V) *E bannar nos emos nas ondas*.
- El ruido del cuerpo al bailar: (cantiga VI) *bailava corpo velido, bailava corpo delgado*.

161 Cf. Zumthor, 2006: 40.

Podemos concluir que la mayor parte de los sonidos implícitos tienen que ver con sonidos acuáticos: olas, mar embravecido, cuerpos sumergidos en el agua, golpe del agua contra los cuerpos, chapoteos, llanto. Hay otra serie de sonidos referentes al aire: el viento implícito con las olas y los suspiros de la amiga; así como sonidos de percusión en la danza que realiza la amiga en la cantiga VI (*Eno sagrado en Vigo*).

El espacio textual

Al trasladarnos del texto oral al texto escrito se efectúa un cambio de espacio: el discurso que antes se realizaba a través del espacio acústico de la voz aunado a la gestualidad se transforma en un texto que sólo se percibe por la vista y se convierte en un discurso interiorizado y personal. “La voz se extiende a través de la grafía”,¹⁶² dice Paul Zumthor. El paso del espacio oral al textual supone una serie de cambios que menciono a continuación. El primer punto importante es que el *Pergamino Vindel*, las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X y el *Cancionero de Ajuda* constituyen una excepción donde se mantiene la fonología y la grafía gallega, ya que el resto de la poesía gallegoportuguesa nos llega a través de una mediación portuguesa en la que se redujeron o eliminaron los rasgos de la grafía gallega, adaptándola a la grafía y fonología portuguesa.¹⁶³ Dice Giuseppe Tavani que “a maior parte dos trovadores e jograis ‘galego-portugueses’ eran na realidade galegos, e que estes poetas deviam evidentemente escrever as suas composições na modalidade galega da língua comum e na grafía galega”.¹⁶⁴

Quienes se encargaban de copiar eran los *scriptoria* monacales o los monjes designados para estas tareas. A veces los amanuenses tenían

162 Zumthor, 1994: 350.

163 Tavani, 2007: 50.

164 Tavani, *ibid.*: 49. “la mayor parte de los trovadores y juglares gallegoportugueses eran en realidad gallegos y que estos poetas debían evidentemente escribir sus composiciones en la modalidad de la lengua gallega común y con la grafía gallega.”

errores de lectura del texto modelo o de interpretación, pero hay que considerar que coexistió una pluralidad de normas conocidas y aceptadas por el emisor y los destinatarios del texto: “O copista medieval não era dominado pela exigência da inviolabilidade textual”.¹⁶⁵ Actuaba con cierta libertad, sobre todo con respecto a la forma: en el caso de textos poéticos, se pierde muchas veces la isometría y casi siempre la arquitectura rítmica. Además, hubo legos poco cuidadosos que realizaron esta tarea en condiciones difíciles.

Cada transcripción presupondría entonces un peligro de alteración. Si se altera la integridad del mensaje, tendremos que: “o texto é um objeto muito frágil ameaçado continuamente por uma quantidade de interferências e intervenções alheias [...] cada transcrição manual ou mecânica implica uma violência que se adiciona às violências das precedentes transcrições”.¹⁶⁶

Finalmente, Ria Lemaire-Mertens dice que como resultado del traslado al espacio textual se producirá una reoralización: “as vozes de cantadores e cantadoras transcritas no papel, destinavam-se a uma reoralização, sob forma de *performance*, durante a qual se associavam ritmo, som e letra”.¹⁶⁷ Si bien se está cambiando al espacio textual, la música siempre pertenecerá al espacio performativo. El manuscrito servirá para guardar la memoria del material, pero requerirá reoralizarse para poder reinterpretarse.

Siempre se busca un códex “*optimus*” que sea el primero o el original y no una copia, pero este tipo de manuscrito sin imperfecciones no existe, nos dice Giuseppe Tavani.¹⁶⁸ Tomemos en cuenta que la pri-

165 Tavani, *ibid.*: 48. “El copista medieval no estaba dominado por la exigencia de la inviolabilidad textual”.

166 Tavani, *ibid.*: 46. “el texto es un objeto muy frágil amenazado continuamente por una cantidad de interferencias e intervenciones ajenas [...] cada transcripción manual o mecánica involucra una violencia que se agrega a la violencia de las transcripciones anteriores”.

167 Lemarie-Mertens, 2018: 73. “Las voces de cantores transcritas al papel se destinaban a una reoralización bajo la forma de *performance*, durante la cual se asociaban ritmo, sonido y letra”.

168 Cf. Tavani, *ibid.*: 54.

mera vez que se escribe, forzosamente alguien utilizó su memoria o la lectura en voz alta para transmitir el texto: “Os textos daquela época eram ditados. Era transcrever o que era ditado e baseava-se num processo de composição oral”.¹⁶⁹

En este caso es importante señalar que al pasar de la oralidad al texto escrito también cambiará la forma en que el texto se dice.

Texto del Pergamino Vindel

Puntuación¹⁷⁰

Es importante señalar que las versiones que aparecen en el *Códice Vaticano*, el *Cancionero gallegoportugués* y el *Pergamino Vindel* tienen pequeñas diferencias en los manuscritos originales y en las ediciones que se han hecho de ellas. En el *Pergamino Vindel* encontramos además de las palabras, signos de puntuación o de fraseo. Ya desde la alta Edad Media se utilizaba un sistema de signos en el texto que estaba constituido por *comma* (punto abajo), usado para pausas breves, *colon* (punto medio) para pausas medias, y *periodus* (punto arriba), para remate de frases. A nosotros nos puede parecer extraña esta puntuación, pero no tenía el mismo sentido que nuestra puntuación moderna.¹⁷¹ Así mismo, se utilizaron punto y coma superior para la pausa breve, o punto y dos puntos para las pausas medias, y punto y coma inferior para la pausa final. Véase la reproducción del pergamino en las páginas 34 y 35 de este libro.

En el caso del *Pergamino Vindel* encontramos un punto después de cada verso cuya función es delimitarlo. Las iniciales de colores y de mayor o menor tamaño cumplen también con esta función, marcando el inicio de la estrofa. Las iniciales en negro marcan el principio del

169 Lemarie-Mertens, *ibid.*: 73. “Los textos de esa época eran dictados y se basaban en un proceso de composición oral” [Foley, 1988].

170 La puntuación y grafía de las palabras en las citas siguientes están tomadas del manuscrito.

171 Cf. Fernández Guiadanes y Ma. Gimena del Río Riande, 2011: 3-5.

refrán. En la séptima cantiga se sigue un método diferente, de acuerdo con Antonio Fernández y María Gimena del Río: no hay puntos delimitadores del verso y no hay capitales iniciales. Fue copiada de manera más bien descuidada y en el último verso presenta puntos en las abreviaciones de las palabras. Tenemos la ausencia de capital inicial y de la segunda estrofa, no obstante, se guardó el espacio para escribirla posteriormente. Observemos que en ninguna de las cantigas se usa letra capital o mayúscula ni para la palabra *deus* ni para *vigo*.

Me parece importante señalar que el paso del discurso oral tuvo que encontrar la forma de transmitir el fraseo y que estos signos se utilizan con este sentido declamatorio y expresivo del contenido que se transmite, además de constituir (en el caso de las abreviaturas) la convención de un signo práctico.

Resumo los signos que aparecen en las cantigas en el cuadro siguiente.

CUADRO 3

Cantigas	Abreviatura	Exclamaciones	Otros signos	Punto fin de verso
I	ğn – gran	aý		sí
II				sí
III			ý – allí	sí
IV	ñ - non namo..... – namorada q – que	aý	chorā	sí
V	n.o. – nas ondas			sí
VI			baýlava	sí
VII	sẽ – sen q.t.m.a.s. – que tarda meu amigo sē my vī – vin	(A)ý		no

A continuación cito las cantigas con la puntuación original tal como aparece en el *Pergamino Vindel*.

Cantiga I

*Ondas do mar de vigo.
se vistes meu amigo.
E aij deus se verra cedo.*

*Ondas do mar levado.
se vistes meu amado.
E aij deus se verra cedo.*

*Se vistes meu amigo.
o por que eu sospiro.
E aij deus se verra cedo.*

*Se vistes meu amado.
por que ei ã n coidado.
E aij deus se verra cedo.*

Cantiga II

*Mandad ei comigo.
ca ven meu amigo.
E irei madr a vigo.*

*Comig ei mandado.
ca ven meu amado.
E irei madr a vigo.*

*Ca ven meu amigo
e ven san e vivo.
E irei madr a vigo.*

*Ca ven meu amado.
e ven viv e sano.
E irei madr a vigo.*

*Ca ven san e vivo.
e del rei amigo.
E irei madr a vigo.*

*Ca ven viv e sano.
e del rei privado.
E irei madr a vigo.*

Cantiga III

*Mia irmana fremosa treides comigo.
a la ygreia de vigo u e o mar salido.
E miraremos las ondas.*

*Mia irmana fremosa treides de grado.
a la ygreia de vigo u e o mar levado.
E miraremos las ondas.*

*A la ygreia de vigo u e o mar salido.
e verra y mia madre e o meu amigo.
E miraremos las ondas.*

*A la ygreia de vig u e o mar levado.
e verra y mia madre o meu amado.
E miraremos las ondas.*

Cantiga IV

*Ay deus se sab ora meu amigo.
com eu senneira estou en vigo.
E vou namorada.*

*Ay deus se sab ora meu amado.
com eu en vigo senneira manno.
E vou namorada.*

*Comeu senneira estou en vigo.
e nullas gardas non ei comigo.
E vou me namorada.*

*Comeu senneira en vigo manho.
e nullas gardas migo ñ trago.
E vou namorada.*

*E nullas gardas ñ ei comigo.
ergas meus ollos q chorã migo.
E vou namo...*

*E nullas gardas migo ñ vigo.
Ergas meus ollos q chorã ambos.
E vou namorada.*

Cantiga V

*Quantas sabedes amar amigo.
treides comig a lo mar de vigo.
E bannar nos emos nas ondas.*

*Quantas sabedes d amor amado.
treides comig a lo mar levado.
E bannar nos emos n. o.*

*Treides comig a lo mar de vigo
e veeremos lo meu amigo.
E bannar nos emos n. o.*

*Treides comig a lo mar levado.
e veeremo meu amado.
E bannar nos emos n. o.*

Cantiga VI

*Eno sagrado en vigo.
baɣlava corpo velido.
Amor ei.*

*En vigo no sagrado.
baɣlava corpo delgado.
Amor ei.*

*Baɣlava corpo velido.
que nunc ouver amigo.
Amor ei.*

*Baɣlava corpo delgado
q nunc ouver amado.
Amor ei.*

*Que nunca ouver amigo.
ergas no sagrad en vigo.
Amor ei.*

*Que nunca ouver amado.
ergas en vigo no sagrado.
Amor ei.*

Cantiga VII

*(A)ɣ ondas que eu vin ver
se me saberedes dizer
por que tarda meu amigo sē my*

*(A)ɣ ondas q eu vī mirar
se me saberedes contar
por q. t. m. a. s. my*

El contenido lexical

Al analizar el vocabulario del universo del *Pergamino Vindel* encontramos 19 verbos, 18 sustantivos, nueve adjetivos, cinco adverbios y una exclamación. Al respecto observamos lo siguiente:

- a) En las cantigas se hacen muchas referencias al movimiento. Los verbos que indican desplazamientos o movimientos son: *verra*, *ven* (venir),¹⁷² *baylava* (bailar), *bannar* (bañar), *irei*, *vou* (ir), *trago*, *treides* (traer), *sospiro* (suspirar), *mandado* (tener noticias) *chora* (llover), y se unen con sustantivos y adjetivos que implican también movimiento: *ondas*, *mar*, *salido*, *levado*, *mar salido*, *mar levado*.
- b) Los siguientes términos escenifican el texto: *mar*, *Vigo*, *o sagrado*, *ygreia*, *bannar*, *ondas*, *baylava*; los que no describen un lugar físico implican un escenario.
- c) El vocabulario referente al amor es: *amigo*, *amado*, *sospiro*, *namorada*, *amor*, *amar* y *ollos*. *Vistes*, *ver*, *veeremos*, *mirar* y *miraremos* estarían en este grupo porque el amor entra por los ojos.
- d) Palabras relativas al desencanto, el lamento y el dolor amoroso: *coidado*, *sospiro*, *senneira*, *chora*, *manno/manho* (permanecer), *tarda* (tardar), *nunca ouver* (nunca obtener), *Ay deus*.
- e) Palabras relativas a los personajes: *amigo*, *amado*, *privado*, *rei*, *madre*, *irmana*, *deus*, *corpo*.
- f) Palabras relativas a lo sagrado o religioso: *ygreia*, *sagrado*.

En el cuadro siguiente señalo las palabras que aparecen en las cantigas y el número de veces que se repiten y sus funciones; el orden de aparición va de acuerdo con el número de la cantiga.

172 Cf. Manuel Ferreiro (dir.), 2018: *Universo Cantigas. Edición crítica da poesía medieval galego-portuguesa*, Universidad de La Coruña. Todas las siguientes definiciones están tomadas de este proyecto.

CUADRO 4

palabras	I	II	III	IV	V	VI	VII	total	función
<i>ondas</i>	2		4		4		2	12	sustantivo
<i>mar</i>	2		4					6	sustantivo
<i>vigo</i>	1	6	4	4	2	4		21	sustantivo
<i>amigo</i>	2	3	1	1	2	2	2	13	sustantivo
<i>amado</i>	2	2	1	1	2	2		10	sustantivo
<i>cedo</i>	4							4	adverbio
<i>g n- gran</i>	1							1	adjetivo
<i>deus</i>	4			2				6	sustantivo
<i>Aj</i>	4						2	6	exclamación
<i>coidado</i>	1							1	sustantivo
<i>vistes, ver, veeremos</i>	4		2		2		1	9	verbo
<i>Ei (tener)</i>	1	2		2		6		11	verbo
<i>sospiro</i>	1							1	verbo
<i>verra, ven (venir)</i>	4	8	2					14	verbo
<i>cedo</i>	4							4	adverbio
<i>madre</i>		6	2					8	sustantivo
<i>mandado</i>		2						2	verbo
<i>rei</i>		2						2	sustantivo
<i>privado (favorito)</i>		1						1	sustantivo
<i>sano</i>		2						2	adjetivo
<i>vivo</i>		2						2	adjetivo
<i>irei, vou (ir)</i>		6		5				11	verbo
<i>irmana</i>			2					2	sustantivo

palabras	I	II	III	IV	V	VI	VII	total	función
<i>ygreia</i>			4					4	sustantivo
<i>fremosa</i>			2					2	adjetivo
<i>treides, trago</i> (traer)			2	1	4			7	verbo
<i>miraremos,</i> <i>mirar</i>			4				1	5	verbo
<i>levado</i> (agua que sale de su cauce)			2		2			4	adjetivo
<i>salido</i> (embravecido)			2					2	adjetivo
<i>grado</i>			1					1	sustantivo
<i>senneira</i> (sola)				4				4	adverbio
<i>namorada</i>				5				5	adverbio
<i>gardas</i> (guarda)				3				3	sustantivo
<i>manno/manho</i> (permanecer)				2				2	verbo
<i>saberedes,</i> <i>ab'ora, sabedes</i>				2	2		2	6	verbo
<i>estou, e</i>			4	2				6	verbo
<i>ollos</i>				1				1	sustantivo
<i>nullas</i>				3				3	adjetivo
<i>choran</i>				1				1	verbo
<i>amor</i>					1	6		7	sustantivo
<i>amar</i>					1			1	verbo
<i>bannar</i>				4				4	verbo
<i>sagrado</i> (lugar sagrado)						4		4	sustantivo
<i>corpo</i>						4		4	sustantivo

palabras	I	II	III	IV	V	VI	VII	total	función
<i>velido</i>						2		2	adjetivo
<i>delgado</i>						2		2	adjetivo
<i>baylava</i>						4		4	verbo
<i>nunca</i>						4		4	adverbio
<i>ouver</i> (obtener)						4		4	verbo
<i>dizer</i>							1	1	verbo
<i>tarda</i>							2	2	verbo
<i>contar</i>							1	1	verbo

En el cuadro anterior vemos que Martin Codax trabaja con un universo muy reducido de palabras que utiliza y combina de manera magistral para escribir sus cantigas; sin embargo, cada elemento presente en el poema es esencial y forma parte de una red de significados producidos por contagio. Se superponen los significados léxicos con los simbólicos. Así vemos cómo la afirmación de María Ana Masera se cumple: “La destreza del trovador reside en reducir al mínimo el número de elementos y obtener una máxima densidad poética”¹⁷³

Texto musical

Elementos del texto musical del Pergamino Vindel

Los signos musicales que utilizan los copistas del *Pergamino Vindel* son el resultado de un largo desarrollo del sistema musical que comienza en la Antigüedad.¹⁷⁴ Existió un sistema griego con letras, pero en la práctica se usaron siempre, con mucho éxito, la memoria y la tradición oral tanto en la cultura helénica como en la islámica.

173 Masera, María Ana y Claudia Carranza, 2016: 183.

174 MP Ferreira, 2002: 11.

A finales del siglo III se escribe por primera vez un himno cristiano con notación griega en papiro. Hay documentos escritos muy escasos a partir del siglo IX y después del año 1000, época tras la cual hubo una reforma en la escritura musical. Los neumas,¹⁷⁵ que guardaban una relación con el movimiento gestual de los sonidos, habían aparecido un poco antes: no se sabe cuándo se inventaron, pero ya en el siglo IX había antifonarios con notación neumática para la música. También se reintentó el sistema alfabético, en el que cada letra representaba un sonido con diferentes variantes como uso de mayúsculas y minúsculas, pero no resultó práctico. Los neumas quedaban situados sobre una línea trazada que brincaban los copistas para dejar un espacio y ya se utilizaba un siglo y medio antes de Guido D'Arezzo;¹⁷⁶ sin embargo, él sintetiza los dos sistemas, utiliza la línea ya existente y traza líneas adicionales dando origen oficialmente a lo que conoceremos como pentagrama. También nombra las notas a partir de las primeras sílabas de un *Himno a San Juan*: ut, re, mi, fa, so, la.¹⁷⁷ Le da el nombre de una nota a una de las líneas y las otras notas toman su nombre en relación con la distancia a esa línea, creando así las claves. Se utilizaron en un principio líneas de colores, rojo para el fa y amarillo para el do. El sistema guidoniano resultó suficiente para la notación del canto gregoriano ya que facilitaba la lectura a los cantores, quienes antes de este

175 Los neumas son signos gráficos que se escriben por encima del texto y que representan uno o varios sonidos sin especificar el ritmo, por ejemplo, comas, puntos y líneas que representan movimientos ascendentes o descendentes de la voz, así como el tipo de emisión: nasal, gutural. La ventaja de este sistema es que podemos ver la representación de los sonidos, el fraseo sobre el texto y la forma de emisión de la voz; su desventaja es la indefinición de los sonidos que representan. Existieron notaciones neumáticas diferentes según las distintas regiones. Cf. MP Ferreira, 2002: 20.

176 Cf. Hanes, 2008: 344.

177 El himno a San Juan Bautista fue escrito en el siglo VIII por Pablo el Diácono y de su primera estrofa es de donde D'Arezzo toma los nombres de las notas: *Ut queant laxis Resonare fibris Mira gestorum Famuli tuorum Solve polluti Labii reatum Sancte Ioannes* (Para que puedan exaltar a pleno pulmón las maravillas de estos siervos tuyos perdona la falta de nuestros labios impuros San Juan). La nota si fue añadida después por Anselmo de Flandes tomando el nombre de las iniciales de San Juan (Sancte Ioannes).

sistema tardaban diez años en dominar de memoria todo el repertorio gregoriano. Con el nuevo sistema y aprendiendo sus bases, bastaban dos años de aprendizaje del sistema de lectura para poder acceder al repertorio. También permitió la lectura a primera vista, es decir, poder leer sin antes haber escuchado jamás la melodía. La notación guidoniana fue aceptada poco a poco en diferentes zonas y ya para el siglo XIV¹⁷⁸ se había generalizado en Europa, con excepción de algunas regiones. Este sistema señalaba la altura de la nota y las secuencias de las melodías, pero no proporcionaba ni el ritmo ni la duración de cada sonido.

La notación del *Pergamino Vindel* ya señala la duración de las notas con diferentes grafías para notas largas y cortas. Mencioné anteriormente que se trata de una notación mensural modal y prefranconiana (ver capítulo 2 de este libro). Recordemos que la notación está realizada a dos manos, agrupadas (I, IV, V, VII) y (II, III) con diferente color de tinta para cada copista.

Encontramos primeramente el rayado del pentagrama, que está realizado en color rojo y tiene cinco líneas (imagen 6). Es importante señalar que este tipo de escritura se llama diastemática,¹⁷⁹ es decir, que se escribe sobre líneas y no a campo abierto sobre el texto como se hizo con los primeros neumas, y utiliza notas cuadradas.

Al inicio de cada cantiga encontramos una clave de do (imagen 7) que nos indica que la nota sobre esa línea corresponde a un do, y a partir de esta referencia las demás notas toman su nombre, permitiendo la solmisación¹⁸⁰ de los sonidos con intervalos precisos según el método desarrollado por Guido D'Arezzo.

Tenemos valores de notas *longas* y *brevis* (imagen 7¹⁸¹). Las notas *longas* tienen plica y las notas *brevis* sólo están representadas por un cuadrado. En algunos casos, los ritmos son correspondientes a los mo-

178 Cf. MP Ferreira, 2002: 11-32.

179 Notación donde las líneas y las notas tienen nombre; se desarrolló de los siglos X al XIII.

180 Nombrar a las notas por sus nombres de acuerdo con el método guidoniano: ut, re, mi, etcétera.

181 Las dos primeras notas son *brevis* y la tercera que tiene una plica es *longa*.

dos griegos en notación modal mensural y prefranconiana. Hay un total de 35 formas diferentes de notas o agrupaciones que constituyen el repertorio;¹⁸² de éstas, sólo 13 ocurren más de dos veces y 21 tienen relación con las notaciones que se utilizan en los manuscritos de las *Cantigas de Santa María* de El Escorial, de acuerdo con Manuel Pedro Ferreira.¹⁸³



© The Morgan Library & Museum, New York.

6. Cantiga VI: pentagrama.



7. Cantiga I: clave y notas breves y largas.

También se observan líneas verticales que no son líneas de compás, sino que corresponden a signos de fraseo, respiraciones o silencios y también hay ligaduras que están agrupando conjuntos de sonidos. Las líneas verticales aparecen de diferentes tamaños, algunas cubren el pentagrama y otras sólo dos o tres espacios (imágenes 8, 9 y 10). Estas líneas se pueden leer como silencios, respiraciones o fraseos que duran el equivalente al número de espacios que atraviesan. Es decir, tienen una longitud relativa, de acuerdo con Thomas Forrest Kelly.¹⁸⁴ Este tipo de líneas ya se utilizan en la escritura del *Ars Antiqua* precisamente como silencios o separaciones, es decir, que ya constituían una convención en la escritura de tipo eclesiástico.

182 Para ver el universo de figuras musicales, consúltese a Ferreira en *O som de Martin Codax: sobre a dimensão musical da lírica galego-portuguesa (séculos XII-XIV)*.

183 Cf. MP Ferreira, 1986: 110.

184 Cf. Forrest Kelly, 2014: 130.

Están trazadas con mucho cuidado de forma que casi son imperceptibles. No se sabe si los copistas originales las trazaron o fueron hechas posteriormente por otra mano, de acuerdo con Manuel Pedro Ferreira:

ambos os apontadores do pv usaram um sistema de barragem bastante preciso para definir as diferentes secções das cantigas: um traço vertical que corta dois espaços do pentagrama assinala uma divisão entre dois membros melódicos (cantiga I); um traço que corta três espaços significado fim de um verso da estrofe ou o fim da estrofe (I, II, IV); um que corta quatro espaços assinala o fim de um verso (V) ou o fim da música escrita (I, II, VII; possivelmente também III, V).¹⁸⁵

© The Morgan Library & Museum, New York.



8. Cantiga I: dos espacios.



9. Cantiga I: tres espacios.

Es importante señalar que estas líneas verticales en la música pertenecen sólo al texto musical y no tienen relación con la puntuación del texto gráfico, aunque hay lugares donde coinciden (imagen 11) como

185 Fernández Guiadanes y Del Río Riande, 2011: 12. “[...] ambos copistas del pv usaron un sistema de barras bastante preciso para definir las secciones de las cantigas: un trazo vertical que corta dos espacios del pentagrama señala una división entre dos miembros melódicos (Cantiga I), un trazo que corta tres espacios significa el fin de un verso de estrofa o de una estrofa (I, II, IV), uno que corta cuatro espacios señala el fin del verso (V) o el fin de la música escrita (I, II, VII y posiblemente III y V)”.

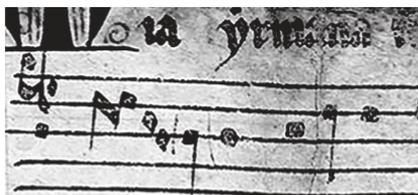
© The Morgan Library & Museum, New York.



10. Cantiga VII: cuatro espacios.



11. Cantiga II: líneas coincidentes con el texto.



12. Cantiga III: líneas de dos espacios.



13. Cantiga IV.

en la cantiga II (*Mandad ei comigo*), aquí hay líneas que coinciden con un punto; la cantiga III (*Mia irmana fremosa treides comigo*) y la cantiga V (*Quantas sabedes amar amigo*).¹⁸⁶

Así mismo, se encuentran líneas que cruzan dos espacios de pentagrama en la cantiga III (*Mia irmana fremosa treides comigo*) (imagen 12), donde una sola nota tiene una línea antes y una después, algo extraño porque quedaría aislado el sonido del resto de la frase y un solo sonido no constituye una nueva frase. Manuel Pedro Ferreira la transcribe como una respiración dejando aislada la nota.

En la cantiga IV (*Ai Deus, se sab' ora meu amigo*), en el último pentagrama también tenemos separado por líneas un grupo de tres notas (imagen 13).

186 *Idem*.

Las líneas están señalando las frases dentro de la melodía de la cantiga y de alguna manera marcando algunos lugares donde se puede respirar, pero no siempre tienen relación con la puntuación del texto.

Las ligaduras en este tipo de notación están marcadas con las agrupaciones de las notas (imagen 14). Las notas que están escritas solas se articulan individualmente y las notas que están agrupadas son ligadas, es decir, van juntas en una sola respiración, como lo señalan los teóricos,¹⁸⁷ y están marcando un fraseo.



© The Morgan Library & Museum, New York.

14. Cantiga I.

Concluyo que encontramos un sistema de fraseo para la ejecución de cada cantiga que sirve para señalar lo que el trovador deseaba que se hiciera con la melodía, que pudo ser original o añadido por el copista en algunos casos. Es importante agregar que la música siempre estará sujeta a la reoralización y por lo tanto a la recreación de los signos musicales, sin importar la época a la que pertenezca, por más específica que intente ser la escritura y a pesar de todas las anotaciones que el autor indique. De hecho, cada nueva ejecución es una versión diferente de todas las anteriores, aunque sea ejecutada por el mismo intérprete.

187 Jerónimo de Moravia (1272-1304) en su *Tractatus de Musica* dice: “Las notas unidas en la notación han de unirse al cantar, mientras que las separadas han de separarse.” En IERTDM1_TEXT (indiana.edu).

CAPÍTULO 4

El tiempo en la Edad Media

Características y definición

SI REVISAMOS LA HISTORIA de la medición del tiempo, encontraremos que ésta era ante todo un medio para orientarse en un mundo social, regular la convivencia y dominar tareas sociales muy precisas. Podríamos definir *tiempo* como el orden de secuencias de eventos dentro de un período determinado o como la dimensión donde se da el cambio y la transformación de los objetos y los acontecimientos. Cabe agregar que los seres humanos no nos percatamos del tiempo en sí mismo, lo que apreciamos es el cambio y nuestra noción de tiempo depende de dicha percepción, de acuerdo con Iker Puente.¹⁸⁸

Es importante tener conciencia de que para el ser humano, a través de la historia, ha sido más importante no la concepción del tiempo, sino la forma de medirlo. Para calcularlo nos apoyamos en dos conceptos: *sucesión*, que nos ayuda a distinguir entre diferentes acontecimientos ordenados uno tras otro; y *duración*, que hace referencia al intervalo entre un acontecimiento y el otro, y que también permite entender la permanencia de los acontecimientos y valorar si los cambios son o no repetitivos. Cuando un cambio es iterativo podemos entender que ocurre dentro de un ciclo temporal, y si no se refrenda nos encontraremos en una línea temporal irreversible. Las variaciones espaciotemporales en la Edad Media dependían de valores culturales que consideraban la existencia de fuerzas poderosas que regían el universo y la vida de los hombres. Estos conceptos presentan variaciones culturales.

El tiempo cíclico y el tiempo lineal

Si bien en la Edad Media el espacio y el tiempo no se encontraban definidos como hoy los conocemos, Paul Zumthor nos explica que “Todos los seres vivos tienen su espacio; el tiempo los atraviesa. El espacio

188 Cf. Puente, 2005: 1.

vivido día a día es en todo modo reversible; el tiempo, no”.¹⁸⁹ El tiempo sirvió como referencia para las mediciones de dos tipos: una de uso diario, la de la sensación y el recuerdo; y una externa, de referencia más estable relacionada con los movimientos celestes.¹⁹⁰ Es decir, se tenían dos conceptos de tiempo. El primero era circular, el de los mitos cíclicos, que corresponde a las repeticiones necesarias para que encontremos reglas y estructuras que dan una sensación de control y que se relacionan con los ciclos agrarios; y el segundo, el mito del tiempo lineal que corresponde a una flecha, en el que sólo avanzamos en un sentido y que tiene que ver con la concepción de la historia. El cristianismo fijó dos puntos que delimitan a este último: la creación y el fin de los tiempos.

El tiempo lineal y el tiempo racional

La literatura, la filosofía y la teología en los siglos XII y XIII afirmaron las categorías temporales. Hasta entonces era muy fácil que cualquiera equivocara el día del comienzo de la siembra o de la cuaresma. Durante la primera mitad del siglo X la medida del tiempo se establecía por medio de las campanas¹⁹¹ de la iglesia y el canto del gallo. El tiempo espacial, la distancia entre un punto y otro, se medía por jornadas cuya duración variaba de acuerdo con la estación. A partir del siglo XIII comenzaron a convivir dos conceptos de tiempo: el lineal, que tiene que ver con el tiempo natural biológico, y el tiempo racional.

Alfonso X estableció en las *Tablas alfonsinas* y en el *Libro del saber de astronomía* algunas marcas temporales y detalló la construcción de relojes de sol, clepsidras y relojes de vela. Ya desde el siglo X, el tiempo

189 Zumthor, 1994: 14.

190 Cf. Ortega Cervigón, 1999: 10, 11.

191 Huizinga, 1982: 14. “Las campanas eran en la vida diaria como unos buenos espíritus monitorios que anunciaban con una voz familiar, ya sea el duelo, ya la alegría, ya el reposo, ya la agitación [...] Se sabía lo que significaba el tocarlas y repicarlas”.

racional, abstracto y reversible mentalmente había comenzado a incidir sobre el tiempo vivido, concreto y propio de los ritmos internos del cuerpo, que es irreversible, de manera que coexistían dos tiempos diferentes y articulados. Al cobrar más importancia el tiempo abstracto se produjo una sacudida de las estructuras mentales del hombre medieval que condujo a la búsqueda de la medida del tiempo y la perfección de los sistemas de relojería. En el caso que nos ocupa, también llevó al perfeccionamiento de la notación musical, en la que se buscaba obtener una mayor puntualidad tanto en la duración de las notas como en la exactitud de los ritmos.

La conciencia del tiempo en el siglo XIII era muy diferente a la del siglo XXI. En primer lugar, aquella carecía de los parámetros y de los aparatos de medición que utilizamos hoy diariamente, así como de registros personales como fotografías, videos y agendas. Ya mencioné que las personas se ubicaban en el tiempo de forma cotidiana por medio del universo sonoro de las campanas y de la luz solar, que eran inexactos pues la duración de los días cambia con las estaciones. La Iglesia fue el único sector capaz de desarrollar un sistema de control del tiempo en la sociedad medieval. Al no existir un sistema de datación, las referencias se tornaban difíciles para las personas, quienes se ubicaban semanalmente en función del descanso dominical y de las fiestas religiosas que articulaban el año.¹⁹² Sin embargo, con el correr de las semanas un individuo podía quedar perdido en la repetición de la rutina.

Se utilizaban como referencias personales los acontecimientos familiares —nacimientos, bautizos, bodas, enfermedades, muertes—

192 Ortega Cervigón, para ilustrar este tipo de confusiones temporales, cita a Hamilton Thompson “quien recogió una anécdota de un sacerdote italiano que no se dio cuenta que había empezado la Cuaresma hasta que casi tuvo encima el domingo de Ramos. Entonces, al darse cuenta de las consecuencias de su olvido, explicó a sus feligreses que «la Cuaresma tardó en llegar este año porque el frío y la inseguridad de los caminos no le dejaban cruzar las montañas, viniendo a un paso lento y receloso, que no podrá permanecer con nosotros más de una semana, ya que el resto del tiempo lo ha pasado en el camino.»” Ortega Cervigón, *ibid.*: 17.

o los sucesos sociales —guerras, pestes, desastres naturales y fiestas litúrgicas—. Así, estos eventos se confundían al pasar los meses. La memoria temporal era muy inexacta y no había conciencia de la propia edad. María Luz Rodrigo Estevan señala: “El hombre medieval retenía datos precisos en la memoria durante un año más o menos. Más allá, el recuerdo era aproximado y muy pocas veces preciso”.¹⁹³ Los contratos, reuniones, testificaciones procesales, pagos y arriendos se fijaban con relación al santoral o a los períodos del ciclo litúrgico, que no tenían una fecha fija y en los que también había confusiones.¹⁹⁴ Es a partir del siglo XII que existe “una voluntad de clasificación, de medición, se emprende una búsqueda del instrumento intelectual que permitiría semiotizar el espacio y el tiempo, en este mundo como en el otro”, nos dice Paul Zumthor.¹⁹⁵

La unidad en el *Pergamino Vindel*

Martin Codax mantiene una unidad de tiempo en esta serie de cantigas y una unidad narrativa que acontece en un período de tiempo no especificado, pero que muestra un principio y un fin. Las cantigas constituyen un ciclo en el que la protagonista plantea su situación e intenta cambiarla realizando una serie de acciones. Existen opiniones diferentes acerca de esta unidad o ciclo, que van desde la no existencia de la unidad hasta el reconocimiento de ésta.

En 1876, Vesteiro Torres da a conocer la obra completa y señala que las cantigas tienen un solo asunto, un tema común, el de la joven ena-

193 Rodrigo Estevan, 1966: 24.

194 Ortega Cervigón, *ibid.*: 16. “En Mons debía tener lugar un duelo judicial. Un solo contendiente se presentó al alba; una vez llegada la hora nona, que marcaba el término de la espera prescrita por la costumbre, pidió que fuera atestiguada la ausencia de su adversario. Sobre el punto de derecho no existía duda. Pero, ¿era en verdad la hora señalada? Los jueces del condado deliberaron, miraron al sol, interrogaron a los clérigos y se pronunciaron, al fin, en el sentido de que la hora novena había pasado.”

195 Zumthor, 1994: 33.

morada.¹⁹⁶ Carolina de Michaëlis de Vasconcelos habla acerca de una no unidad, argumentando que el *Pergamino Vindel* se compone de escenas aisladas que carecen de evolución progresiva.¹⁹⁷ Manuel Pedro Ferreira propone una unidad retórica:¹⁹⁸ introducción I (*Ondas do mar de Vigo*), narración II (*Mandad' ei comigo*), tratamiento del asunto narrado III (*Mia irmana fremosa, treides comigo*), demostración relativa al mismo asunto IV (*Ai Deus, se sab' ora meu amigo*), refutación V (*Quantas sabedes amar amigo*) y un epílogo VI (*Eno sagrado en Vigo*). En algún momento, la cantiga VI (*Eno sagrado en Vigo*) podría haberse sustituido con la VII (*Ai ondas que eu vin veer*), a modo de *fiinda*.¹⁹⁹

Oviedo y Arce señala que existe una unidad temática y en rigurosa gradación progresiva. Propone otro orden: a) la conquista del enamorado IV (*Ai Deus, se sab' ora meu amigo*), b) una entrevista III (*Mia irmana fremosa, treides comigo*), c) horas tristes IV (*Ai Deus, se sab' ora meu amigo*), I (*Ondas do mar de Vigo*, y VII (*Ondas que eu vin veer*), d) la buena nueva II (*Mandad' ei comigo*), e) el día feliz V (*Quantas sabedes amar amigo*). Esta secuencia mantiene una unidad temática, una progresión narrativa que se debe restablecer y cuya confluencia narrativa en el texto corresponde a un vínculo del poema con una “realidad externa” biográfica del poeta.²⁰⁰

Sin embargo, Giuseppe Tavani considera que se trata de una serie orgánica:

196 Cf. Frateschi, 2018: 26.

197 *Idem*.

198 Los trovadores utilizaron el modelo retórico para la composición de sus poemas y adaptaron las reglas retóricas. El arte de la retórica no sólo influye en la composición de los poemas sino también en la composición de las melodías y sus relaciones con la poesía. De acuerdo con Mary Abraham, el modelo retórico en la música se usaría en: *inventio*, elección del material, a quién va dirigido, tema; *dispositio*, arreglo del material sonoro de manera lógica: introducción, desarrollo y final; *elocutio*, *tropos*, memoria, memorización del material sonoro; *pronunciatio*, la canción en sí. Abraham, 2010: 1-3.

199 Frateschi, *ibid.*: 33.

200 *Ibid.*: 27.

O carácter distintivo mais interessante das cantigas de amigo paralelísticas portanto é possuírem uma acentuada textualidade, isto é, distribuírem-se em series orgánicas de textos coordenados de maneira a compor um único discurso, por vezes com ritmo quase narrativo, no qual os poemas individuais têm a função de elementos constitutivos de um texto mais amplo.²⁰¹

Es decir, que es un único texto que mantiene una progresión narrativa que corresponde al orden del *Pergamino Vindel* y que refiere la expresión de un deseo frustrado. Además, cada cantiga posee una narrativa propia que posibilita su percepción integral independiente de las demás. Si bien el concepto de serie orgánica de Giuseppe Tavani es el que se reconoce hoy en día, me parece que puede superponerse al concepto de unidad retórica de Manuel Pedro Ferreira sin que exista ninguna contradicción.

La secuencia narrativa

En el apartado anterior resumí las diversas propuestas de secuencias. Giuseppe Tavani plantea una secuencia narrativa que implica una serie de eventos que transcurren sobre una línea temporal, por lo que me parece relevante analizar su propuesta. Considera que hay grupos de cantigas que además de su estructura particular forman un macrotexto: “um conxunto unitario, onde á multiplicidade das compoñentes líricas se funde nun outro texto, global e autónomo, onde as cantigas na secuencia en que foran dispostas se trasforman en fases dun discurso narrativo”.²⁰² La secuencia propuesta es la siguiente:

201 Frateschi, *ibid.*: 31-32. “El carácter distintivo más interesante de las cantigas de amigo paralelísticas es que poseen una textualidad acentuada, esto es, se distribuyen en series orgánicas de textos coordinados de manera que componen un único discurso, a veces con ritmo casi narrativo, donde los poemas individuales tienen una función de elementos constituidos de un texto más amplio”.

202 Tavani, 2011: 113. “un conjunto unitario donde la multiplicidad de componentes

1. Invocación al mar por parte de la protagonista: I (*Ondas do mar de Vigo*).
2. La amiga, avisada de que el amigo regresa sano y salvo: II (*Mandad' ei comigo*) propone ir a Vigo a esperarlo, pide a una hermana o amiga que la acompañe: III (*Mia irmana fremosa, treides comigo*).
3. Espera sola y su esperanza se debilita: IV (*Ai Deus, se sab' ora meu amigo*).
4. Al ser inútiles las exhortaciones a las mujeres para que la acompañen en la espera: V (*Quantas sabedes amar amigo*), la protagonista realiza una danza solitaria dentro de la iglesia de Vigo: VI (*Eno sagrado en Vigo*).
5. La serie se cierra con una nueva invocación a las olas para que revelen el motivo de la demora del amigo: VII (*Ondas que eu vin veer*).

Tavani concluye que la secuencia así queda completa y que se trata de un “canto da espera decepcionada [...] articulado en sete cantigas d' amigo”²⁰³

En cuanto al macrotexto, hay una serie de elementos relevantes para su comprensión:

- a) La presencia enemiga del mar. Es el mar de Vigo que denota hostilidad (mar *salido* / mar *levado*: bravo y enfurecido). Vigo se encuentra en una ría, por lo que el mar, en realidad, no puede ser tempestuoso ni tiene grandes olas. Es tempestuoso porque arrancó al amado para ir al servicio del rey.
- b) La joven exorciza al mar al separarlo en “olas”, componentes femeninos que se identifican más fácilmente con las presencias femeninas amigas: hermana, madre y otras mujeres enamoradas.
- c) Vigo es el lugar del primer encuentro, de la separación y el reencuentro, y marcará dos movimientos: ida y vuelta. La noticia del regreso

líricos se funde en otro texto global y autónomo donde las cantigas en la secuencia en que fueron dispuestas se transforman en fases de un discurso narrativo”.

203 Tavani, *ibid.*: 115. “canto de espera decepcionante [...] articulado en siete cantigas de amigo”.

- (*mandad*) no es verdadera, es sólo una proyección de esperanza o ilusión: III (*Mia irmana fremosa, treides comigo*).²⁰⁴
- d) La amiga o protagonista es la rectora del universo del macrotexto que confía en su capacidad de seducción: III (*Mia irmana fremosa, treides comigo*). Se introducen en esta cantiga verbos en futuro.
- e) La iglesia se menciona cuando la protagonista invita a su hermana y a su madre a esperar al amado: III (*Mia irmana fremosa, treides comigo*).
- f) Toma de conciencia. Se presenta el eje de la narración, desaparece la marca de tiempo verbal futuro y regresa al presente. La protagonista toma conciencia de la soledad, no tiene guardas; ni la hermana ni la madre ni el amigo comparten el tiempo o el espacio con ella: IV (*Ai Deus se sab' ora meu amigo*). En el refrán de la cantiga V (*Quantas sabedes amar amigo*) abre la posibilidad de unir a todas las mujeres con su causa, pero esta opción también falla y se queda sola.
- g) La protagonista efectúa una danza ritual de soledad y memoria en el único lugar donde “*a muller ouvera amigo*”.²⁰⁵ La memoria del pasado es ambigua: *Eno sagrado en Vigo* parece referirse a un sitio ritual pagano, abriéndose un doble ámbito religioso cristiano-pagano. Esta tentativa también fallará (la de los dioses paganos), regresando a las olas (la naturaleza).²⁰⁶
- h) Resignación. El círculo se cierra: VII (*Ai ondas que eu vin veer*). La esperanza expresada en un inicio: *verrá cedo* se sustituye por la resignación: *sen min*.²⁰⁷

El macrotexto contiene una expresión de deseo frustrado, esperanza y resignación. Se configura como un canto pagano apenas mitigado por algunas reminiscencias cristianas y donde “A presenza hostil da divindade masculina e a indiferenza das suas subdivisións femininas (inútilmente invocadas e evocadas por una especie de *captatio bene-*

204 *Ibid.*: 116.

205 *Idem*.

206 Tavani, *ibid.*: 117.

207 *Idem*.

volentiae condicionan de feito e condenan sen apelación soños e sentimentos humanos”²⁰⁸

La relación temporal gramatical y su correspondencia con los sentimientos expresados por la joven enamorada

De acuerdo con Luz Pozo, los tiempos gramaticales en que las cantigas se llevan a cabo se relacionan con un sentimiento diferente en cada uno. La amiga habla en presente (nostalgia o soledad) acerca de un pasado (felicidad y alegría) y un futuro (esperanza de la felicidad cabal o recuperada). El Yo (*Eu*) centra su función expresiva en el ahora, presente anhelante en contraste con el futuro anhelado o el pasado marcado por la felicidad soñada o evocada.

El tiempo muestra lo siguiente: presente: ausencia o *coita* amorosa; futuro: esperanza en la entrega; pasado: felicidad libre de cuidado.

El sujeto lírico se presenta en el “aquí”, un lugar geográfico que es la ría de Vigo. Las cantigas comparten un presente atemporal poético donde el sujeto expresa sus sentimientos de tristeza por el amigo ausente y mantiene una actitud contemplativa mientras se lamenta e interpela. El estatismo provoca la falta de movimiento de la cantiga. El encadenamiento paralelístico mantiene el texto centrado en un presente sin fin relacionado con la *coita*. Las líneas que utilizan el tiempo futuro constituyen sólo anhelos por cumplir, no existe una realización sino sólo esperanza de realización. Es un destino “por venir”.

La falta de acción efectiva aumenta la suspensión de tiempo e incrementa el anhelo y el vacío de existencia del amor. Las cantigas en conjunto son “una expectativa en formas pluráís de consagración da esperanza, intuicións certeiras do drama do amor”²⁰⁹ constituyen un

208 Tavani, *idem*. “La presencia hostil de la divinidad masculina y la indiferencia de sus subdivisiones femeninas (inútilmente invocadas y evocadas con una especie de *captatio benevolentiae* condicionan de hecho y condenan sin apelación los sueños y los sentimientos humanos.”

209 Pozo Garza, 1987: 171. “una expectativa de formas plurales de consagración de esperanza, intuiciones certeras del drama amoroso”.

tiempo de *cuíta* que lleva a soñar con un futuro promisorio donde se cumplirán las esperanzas de felicidad. El ciclo codaxiano da la impresión de estar suspendido en el tiempo. Presenta un espacio temporal que transcurre lenta y angustiosamente.

Además, la estructura de las cantigas, la repetición y la variación de ciertas palabras están matemáticamente planeadas y tienen un resultado que se puede traducir en un esquema de simetría geométrica perfecta, según Luz Pozo.²¹⁰ No es una lírica simple a pesar de parecerlo por su economía de recursos. En las cantigas, la cuidadosa planificación de la estructura junto con el uso del *leixapren* y el estribillo proporcionan la sensación de una permanencia estática. El tiempo parece detenerse en un presente que no avanza.²¹¹ Es una poesía que se encuentra suspendida en el tiempo, sin embargo, también contiene una dirección temporal. Aunque las cantigas de amigo gallegoportuguesas se consideren una serie de redundancias estáticas, Eugenio Asensio detecta un movimiento interior donde hay una progresión, aunque retardada, que se mueve gracias a la repetición y variación.²¹² Aubrey Bell coincide con Luz Pozo en el concepto de la inmovilidad, pero Eugenio Asensio señala que: “refleja a maravilla una exasperación emocional que se desborda en sucesivas ondas expresivas, una moción interior que al renovarse, renueva el grito poético”²¹³ y que finalmente está combinando igualdad, mudanza, persistencia y variación.

La forma estrófica como secuencia y el *leixapren*

La forma estrófica es un tipo de tecnología humana que se ha utilizado a lo largo de la historia para transmitir, recibir y retener el lenguaje, la música y otras competencias socioculturales. Para que la información

210 Cf. *ibid.*: 163, 166 y 169.

211 *Ibid.*: 158.

212 Wardropper, 1974: 2.

213 Asensio, 1957: 77.

no se pierda, el diseño estrófico debe ser robusto y eficiente, dice Rip Cohen, “the strophic form aa¹B can be a sealed container of memory”.²¹⁴

Codax utiliza una secuencia aa¹B en sus cantigas. Rip Cohen señala que representa un esquema rítmico que tiene tres unidades agrupadas en dos periodos: el primero contiene las unidades a y a¹ y el segundo es B. Para poder analizar la forma métrica tenemos que comparar estrofas. Por lo general, en la forma aa¹B el verso del primer período tiene una rima y cadencia idénticas (incluyendo las rimas asonantes) a y a¹. El segundo período, B, puede ser diferente métricamente que a y a¹. El refrán casi nunca rima con el primer período, rima consigo mismo de estrofa a estrofa, lo que constituye un fenómeno paramétrico.²¹⁵ Sólo al analizar la rima y sus palabras retóricamente encontramos que se trata del refrán.

Ondas do mar de Vigo, (a)
se vistes meu amigo? (a¹)
e ai Deus, se verrá cedo? (B)

Ondas do mar levado, (a)
se vistes meu amado? (a¹)
e ai Deus, se verrá cedo? (B)

La forma estrófica aa¹B constituye una unidad de tiempo, tiene una duración temporal:

An aa¹B strophic form [...] is a form of time. In performance, what members of the audience heard was a form with an overall (if relative) temporal duration divided into units, each with its own temporal duration, but in theory the processing of each line in working memory

214 Rip Cohen, 2018: 44. “la forma estrófica aa¹B puede considerarse como un contenedor sellado de memoria.”

215 El término paramétrico se refiere a las relaciones que se establecen entre los elementos del modelo.

can subvert the forward direction of time. At any rate, the metrical units function as cognitive chunks.²¹⁶

La estrofa, como unidad temporal, nos permite desplazarnos dentro de ella y funciona como un “*cognitive chunk*” o un “trozo cognitivo”: un tipo de unidad de información discreta que el cerebro puede manejar más fácilmente que un grupo mayor, y que resulta atractivo para un auditorio.

Tenemos entonces un esquema fácil de asimilar y almacenar en la memoria, cuya recepción es agradable, y que utiliza combinaciones métricas que impresionan a la audiencia. Esto explicaría su valor cultural y su popularidad durante tanto tiempo. Estas características podrían percibirse como mágicas, señala Rip Cohen, ya que las estructuras aa¹B con *leixapren* esconden una tecnología estrófica y retórica que hace que su recepción sea fácil y placentera.²¹⁷

El público al que se dirigía esta poesía era un público escucha: la épica y la lírica llegaban por el oído. La lírica utiliza la música y la *performance*, que también se relaciona con el tiempo pues se inserta en algún punto de los siguientes ciclos: ciclo cósmico, ciclo de la existencia humana, ciclo ritual o ciclo del tiempo social.²¹⁸ En el caso que nos ocupa, se inserta en el ciclo del tiempo social.

Tomando en cuenta los textos musicales gallegos tanto religiosos como profanos de la misma época, Tavani y Palacio llegan a la conclusión de que a diferencia de las canciones profanas compuestas por los trovadores, que mantienen el esquema aa¹B, en las *Cantigas de Santa María* Alfonso X varía este modelo y utiliza patrones más complejos

216 Cohen, *ibid.*: 40. “La forma estrófica aa¹B [...] es una forma de tiempo. Durante una performance, lo que los oyentes escuchan es una forma con una duración temporal total (aunque relativa) dividida en unidades, cada una de las cuales tiene su propia duración temporal, pero en teoría el procesamiento de cada línea subvierte la dirección lineal en el tiempo. De cualquier manera, las unidades métricas funcionan como trozos cognitivos.”

217 Cf. *ibid.*: 47.

218 Zumthor, 2006: 45.

como los de las cantigas de loor de Santa María 260 y 160 aBa¹ y aBC. De todas formas, ya hemos mencionado que la música profana no se regía por los patrones rítmicos modales porque tenía un ritmo y un tempo mucho más libres que los señalados por los teóricos, que eran muy rígidos. Había que insistir en el mensaje para que quedara entendido y era necesario recurrir a variaciones expresivas para mantener cautiva a la audiencia.²¹⁹ Las cantigas de amigo utilizan principalmente el recurso de la repetición.

Leixapren y paralelismo

De acuerdo con Rip Cohen, el *leixapren* “es una técnica retórica de la repetición paralelística con variación que está estrechamente relacionada a las estrofas aa¹B”.²²⁰ Sólo Martin Codax y el rey Don Dinis emplean el *leixapren* en seis textos sucesivos. Si contamos la cantiga VII (*Ai ondas que eu vin veer*), con sólo dos estrofas, como un *leixapren* embrionario, Codax sería el único poeta que utiliza esta técnica en siete textos consecutivos.²²¹

Storck inventó el término *paralelismo* para nombrar un recurso estilístico retórico que consiste en la repetición, y Carolina de Michäelis lo consagró. Nunes perpetúa la noción de que la sinonimia es la esencia del paralelismo. La esencia del paralelismo en la cantiga es la repetición de la estrofa con un cambio en la asonancia final, donde precisamente se introduce un sinónimo (*amigo, amado*) o una palabra del mismo universo de pensamiento (*pinho, ramo o dizer, cantar*). O también donde no se respeta, pero mantiene la idea. Eugenio Asensio nos dice que en el paralelismo la segunda frase forma un eco de la primera y “se sirve de la repetición como principio que domina y organiza la materia poética

219 Cf. Chaytor, 1999: 39.

220 Cohen, *ibid.*: 42. “a rhetorical technique of paralelistic repetition with variation that is closely linked to aa¹B strophes.”

221 *Ibid.*: 43.

[...] y puede afectar a las palabras (paralelismo verbal), a la estructura sintáctica y rítmica (paralelismo estructural) o a la significación o concepto (paralelismo mental o semántico o de pensamiento).²²² Así mismo, es el artificio que recibe su carácter y estructura de los demás elementos formales y ejerce una tiranía sobre los factores de la versificación: las pausas, el ritmo, la rima.²²³

Este tipo de paralelismo lo encontramos en la cantiga IV:

Ai Deus sab'ora meu amigo – Ai Deus sab'ora meu amado
Com'eu senneira estou em Vigo – com eu en Vigo senneira mano.

El devenir temporal real y el devenir temporal imaginario o relativo

En el ciclo de las siete cantigas tenemos una línea temporal en la que se sitúan una serie de eventos ya relatados que podríamos asociar al devenir temporal real. Considero que en la realidad la amiga llevaría a cabo todas las tareas en al menos cuatro o cinco días, pues tendría que convocar a la madre, después a las hermanas y amigas, esperar en vano, caminar sola, bailar y realizar las dos invocaciones al mar, así como desplazarse desde la orilla de la playa, ir a casa, ir a la iglesia y regresar a la orilla del mar. ¿No podría acontecer todo el ciclo dentro de su imaginación y no en la realidad? Entonces los cinco días podrían suceder en un instante o en una eternidad dentro de su mente. Tal vez la amiga no tenga toda esa libertad que ella plantea en las cantigas, sino que quizás no pueda salir de casa y tenga una guarda, como correspondía en aquella época, y finalmente la secuencia se produzca dentro de su fantasía en un tiempo imaginario. Por otra parte, no debemos desechar que Martin Codax ha creado un mundo poético que también se superpone a la consideración que he señalado con anterioridad.

222 Asensio, 1957: 72.

223 *Ibid.*: 69.

El tiempo en el texto musical

En la Edad Media el texto poético nace junto con el texto musical, están uno en función del otro. Tavani y Palacio dicen que,

Quando menos condicionanse mutuamente, se en correspondencia cunha sílaba dada xa rítmicamente forte do texto poético se atopa na melodía una “longa”, simple ou picata, ou ben una ligadura ou una con-iuntura de valor análogo, tal coincidencia confirma que a aquela sílaba dada lle pertenece una posición forte e que é, xa que logo, lícito asignarlle a ela un especial relevo semántico.²²⁴

Encontramos una relación de tiempos fuertes y débiles musicalmente con el acento rítmico del texto escrito:

Inversamente, una sílaba aparentemente forte sobre o plano do ritmo poético, pero á cal corresponde na notación una “brevis” o una ligadura de tempo correspondente, non terá o peso rítmico da outra e o seu valor semántico resultará diminuído ou polo menos condicionado polo contraste entre acento rítmico co-poético e acento rítmico musical.²²⁵

Desde el siglo IX se comenzó a escribir un nuevo tipo de composición basada en el isosilabismo y la acentuación se volvió popular entre los escritores educados. Las primeras reglas las da Beda el Venerable (672-735) en *De arte métrica*:

Rhythmus parece ser lo mismo que metro pues tiene que ver con la organización de las palabras en la composición, no sigue el método

224 Tavani y Palacio, 1984: 7. “Cuando menos se condicionan mutuamente, si en correspondencia con una sílaba dada rítmicamente fuerte del texto poético coincide con una ‘longa’, simple o picata, o bien una ligadura con una coyuntura de valor análogo, tal coincidencia confirmaría que a aquella sílaba dada le pertenece una posición fuerte, y que es, por lo tanto, lícito asignarle a ella un relevo semántico especial”.

225 Tavani y Palacio, *idem*. “Inversamente, una sílaba aparentemente fuerte sobre el plano del ritmo poético, pero a la cual corresponde en la notación una ‘brevis’ o una ligadura de tempo correspondiente, no tendrá el peso rítmico de otra y su valor semántico resultará disminuído o por lo menos condicionado por el contraste entre acento rítmico co-poético y acento rítmico musical”.

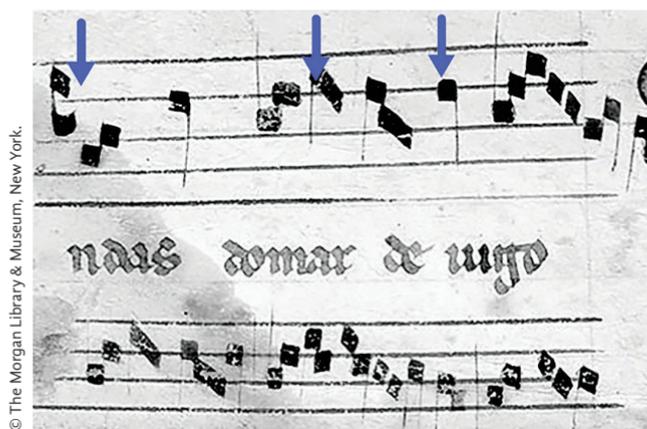
poético, sino que considera la satisfacción del oído con el número de sílabas, justo como en el caso de aquellas canciones compuestas por poetas comunes.²²⁶

Con el *rhythmus* vemos un cambio en el arreglo textual poético de acuerdo con los pies métricos (*metrum*) de la poesía clásica y se comienza a estructurar el texto por medio del conteo silábico. De esta manera la poesía se empieza a organizar de forma diferente por el conteo de sílabas, por las cadencias acentuales y en estrofas con un número de versos, y ya no por los pies rítmicos. Ya para el siglo XII la rima se vuelve parte esencial del *rhythmus*, al que encontraremos escrito primeramente en latín, después en un latín vulgarizado que ya no respeta vocales largas y cortas, luego combinado con lengua vulgar y finalmente en lengua vulgar. El *rhythmus* marca el inicio de lo que conoceremos como canción y lo encontramos unido a la música. De acuerdo con los musicólogos, al asignarle un ritmo a las melodías debemos tomar en cuenta que los acentos textuales y los tiempos fuertes musicales deben coincidir para seguir manteniendo esa cualidad de la que nos habla tan insistentemente Beda el Venerable, la de ser agradable al oído.²²⁷

Entonces, una sílaba acentuada en el texto estará ligada a un tiempo fuerte en la música; en la escritura prefranconiana estaría sobre el principio de una perfección y de una nota *longa*. En este caso, si se está utilizando el ritmo rapsódico las notas sin plicas ni valores son de ejecución libre. A continuación, vemos cómo en la cantiga I (imagen 15) (*Ondas do mar*) la sílaba “On” va desde dos notas *brevis* y “das” se detiene en una *longa* (do), pero el acento coincide con el inicio de la música sobre la primera breve; la sílaba “mar” también está sobre una nota *longa* (re) y “Vĩ” (do) también. En el caso de la transcripción (imagen 16), el acomodo del texto original se encuentra en la línea inferior.

226 Molina, 2022a: 4. “Videtur autem rhythmus metris esse consimilis, quae est verborum modulata compositio, non métrica ratione, sed numero syllabarum ad iudicium aurium examinata, ut sunt carmina vulgarium poetarum...”. [Beda, *De arte métrica*, xxiv. Texto original tomado de Heinrich Keil, *Grammatici Latini*, Leipzig, 1880, VII, 258].

227 *Ibid.*: 4, 5.



© The Morgan Library & Museum, New York.

15. Cantiga I: notas largas coincidentes con sílabas acentuadas.



16. Cantiga I: transcripción. Esta imagen se realizó con base en las transcripciones del Pergamino Vindel de Manuel Pedro Ferreira en *O som do Martin Codax: sobre a dimensão musical da lírica galegoportuguesa (séculos XII-XIV)*. Lisboa: Unisys, 1986.

Tal como Palacio y Tavani lo proponen: “Paralelamente térase o mesmo resultado cando haxa contraste entre un forte acento rítmico musical e una sílaba átona ou subtónica a nivel rítmico-poético.”²²⁸

Entonces encontramos que los acentos gráficos o prosódicos generalmente coincidirán con un tempo fuerte o acentuado; cuando esto no sucede, los textos se escuchan “cojos” pues las acentuaciones textuales quedan encontradas y suenan poco naturales.

228 Tavani y Palacio, *ibid.*: 8. “Paralelamente se tendrá el mismo resultado cuando haya contraste entre un acento fuerte rítmico musical y una sílaba átona o subtónica a nivel rítmico poético.”

El análisis rítmico y prosódico

A continuación cito un ejemplo de análisis rítmico de la cantiga III.²²⁹ Esquema silábico cantiga III (*Mia irmana fremosa, treides comigo*).

12' :12' - 12' :12'

12' :11' - 12' :11'

Mia irmana fremosa, treides comigo (12)
a la igreja de Vigo u e o mar salido (12)
e miraremos las ondas.

Mia irmana fremosa, treides de grado (12)
a la igreja de Vigo u e o mar levado (12)
e miraremos las ondas.

A la igreja de Vigo u e o mar salido (12)
e verrá i mia madr' e o meu amigo (11)
e miraremos las ondas.

A la igreja de Vigo u e o mar levado (12)
e verrá i mia madr' o meu amado (11)
e miraremos las ondas.

Hay la disminución de una sílaba en las estrofas III y IV:

Neste caso, podemos dar por suposto con bastante certeza que a melodía do verso 2 da estrofa I se axeitase automáticamente ó verso 2, hipómetro das dúas últimas estrofas, ou que a hipometría fose salvada evitando unha elisión por outra parte dada acordemente polos tres

²²⁹ Cf. El análisis completo se encuentra en MP Ferreira, 1986: 136-166, y en Cohen, 2016: 183-204.

manuscritos (“verra i mia madre <e>o meu amigo”) [...] innovaría tamén o plano melódico?²³⁰

El ritmo en la música

Los modos rítmicos²³¹ nacieron con la Escuela de Notre Dame en la primera mitad del siglo XII y se utilizaron hasta las primeras décadas del siglo XIV; se emplearon también en el repertorio polifónico. Los modos rítmicos,²³² entonces, pasaron de la música modal a la mensural.²³³ Johannes de Grocheo (1300) se refiere a la música de los trovadores diciendo que no utilizan los modos rítmicos. Hace una distinción entre música eclesiástica y secular, por lo tanto estos patrones rítmicos eclesiásticos en teoría no funcionarán en la música de Codax.²³⁴ Higinio Anglés hace una propuesta de transcripción mensural según la cual los sonidos tienen una relación relativa con un metro binario para las cantigas I (*Ondas do mar de Vigo*) y II (*Mandad' ei comigo*), ternario para la III (*Mia irmana fremosa, treides comigo*) y mixto (binario/ternario) para la IV (*Ai Deus, se sab'ora meu amigo*), V (*Quantas sabedes amar amigo*) y VII (*Ondas que eu vin veer*). Esta propuesta fue rechazada por Ismael Fernández de la Cuesta²³⁵ por resultar demasiado rígida. Finalmente, Manuel Pedro Ferreira planteó que la música puede ir regida por un ritmo *declamatorio* (rismnésico) parecido al de la épica

230 Tavani y Palacio, *ibid.*: 9. “En este caso, podemos dar por supuesto con bastante certeza que la melodía del verso 2 de la estrofa I se ajusta automáticamente al verso 2, hipómetro de las dos últimas estrofas, ¿o que la hipometría fue salvada evitando una elisión dada acordemente por los tres manuscritos (“verra i mia madre <e>o meu amigo”) [...] innovaría también el plano melódico?”

231 Los modos rítmicos fueron las primeras manifestaciones de distinguir ritmos, son seis y agrupan valores de notas largas y breves, se relacionaban con los modos griegos.

232 Ver capítulo 2 de este libro.

233 Cf. MP Ferreira, 1986: 34-38.

234 *Ibid.*: 36.

235 Cf. Calvia, 2016: 57, 58.

yugoslava, es decir, un ritmo rapsódico que es mucho más libre, una especie de *recitativo*. Propone un ritmo de este tipo para las cantigas I (*Ondas do mar de Vigo*), IV (*Ai Deus, se sab'ora meu amigo*), V (*Quantas sabedes amar amigo*) y VII (*Ondas que eu vin veer*); y un ritmo modal para las cantigas II (*Mandad' ei comigo*) y III (*Mia irmana fremosa, treides comigo*). Las melodías rismnésicas estarían conformadas por módulos rítmicos asociados a fórmulas melódicas, y en el caso modal estarían ligadas a un patrón de un modo rítmico.²³⁶

La repetición como organización estructural y recurso mnemotécnico

En el segmento referente al texto ya analicé el uso del paralelismo y la repetición como recurso mnemónico. Eugenio Asensio menciona que el paralelismo constituye una de las más antiguas estrategias descubiertas y desarrolladas por los cantores poetas en los lejanos tiempos cuando la poesía guardaba íntimos contactos con la música, la danza y la magia.²³⁷ En la estructura musical la repetición melódica se utilizará de forma similar. La repetición de células melódicas ayuda a establecer una estructura y a facilitar la memorización del texto musical utilizando pequeñas variaciones como sucede en el caso del paralelismo para expresar variaciones del tema. La repetición melódica no debe verse como una debilidad del texto, tal como lo menciona Antoni Rossel, sino que constituye la exigencia de una forma particular: “Ainsi, des énoncés variables pouvaient se tisser dans quelques structures sonores (textes et musique) identiques pour construire un système qu’il serait possible de réitérer, et qui plus est, de mémoriser”.²³⁸

236 Cf. MP Ferreira, 1986: 38-40.

237 Asensio, 1957: 76.

238 Rossell Mayo y Revel, 1998: 130. “Así los enunciados variables pueden acomodarse dentro de estructuras sonoras (textos y música) idénticas para construir un sistema que será posible reiterar y que es más fácil de memorizar.”

No hay que pensar que el reciclamiento de materiales melódicos es sólo un recurso de la música trovadoresca, también se utiliza durante la Edad Media en la música eclesiástica. Es un recurso practicado en un principio para ampliar la liturgia o embellecerla y darle variación, y se usó ampliamente en la época.²³⁹

Análisis de repetición melódica en las cantigas de Martin Codax

En los ejemplos siguientes utilizaré imágenes realizadas con base en las transcripciones de Manuel Pedro Ferreira que se encuentran en *O som de Martin Codax* para realizar mi análisis de las frases y motivos musicales que se repiten formando un paralelismo musical.

Las frases correspondientes a los dísticos monorrimos, pentagramas 1 y 2, por lo general están señaladas con recuadros rojos, y los motivos que se repiten con variaciones se encuentran dentro de ellas con recuadros verdes. Si dentro de los motivos repetidos (verde) hay células más pequeñas las señalo con recuadros azules que muchas veces se reutilizan en la frase 3 o pentagrama 3, correspondiente al estribillo. Por lo general están marcados con flechas del mismo color los motivos dentro de los recuadros que se relacionan o tienen variaciones, con la intención de que gráficamente resulte más claro el dibujo musical para aquellas personas que no leen partituras.

239 Por ejemplo, en el *Ars Antiqua*, tanto en los *conductus* y las cláusulas, como en otras piezas polifónicas donde se recicla en el bajo un motivo de una melodía gregoriana sobre el que se escribe una voz de nueva creación llamada *duplum*. Éste será el principio en general de los motetes que en un inicio son de origen y tema religioso cantados en latín, pero posteriormente, sobre el tenor en latín se escribirá una voz llamada *motetum* en francés con temas amorosos llegando a tener hasta cuatro voces (*tenor*, *motetum triplum* y *quadruplum*). Estas melodías en los bajos o tenor se utilizarán para crear sobre el mismo motivo de una melodía gregoriana diferentes piezas. Por ejemplo, sobre el *tenor* REGNAT, en el *Magnus Liberi Organi* en el Manuscrito de Florencia tenemos 13 cláusulas con diferentes variaciones sobre este mismo bajo. Así mismo encontraremos también en general la repetición de pequeños motivos melódicos llamados *copula*. F – Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 29.1, folios 149r.-151r.

1 On - das do ma - re de Vi - go.
 3 On - das do ma - re le - va - do,
 5 Se vis - tes me - u a - mi - go,
 7 Se vis - tes me - u a - ma - do,

2 se vis - tes me - u a mi - go?
 4 se vis - tes me - u a ma - do?
 6 o por que e - u aos pi - ro?
 8 o por que ei - grai coi - da - do?

R. E aí Deus! Se ve - ná ce - do?

17. Análisis melódico cantiga I.

Esta imagen se realizó con base en las transcripciones del *Pergamino Vindel* de Manuel Pedro Ferreira en *O som do Martin Codax: sobre a dimensão musical da lírica galegoportuguesa (séculos XII-XIV)*. Lisboa: Unisys, 1986.

En la cantiga I (imagen 17) encontramos una frase marcada en rojo que se repite con variantes en el segundo pentagrama, también en recuadro rojo. Todo está señalado con flechas. La primera frase contiene motivos marcados en recuadros verdes que indican las variantes relacionadas con flechas y en la segunda frase tenemos un recuadro azul al final del pentagrama en el que Codax introdujo una ampliación del motivo superior marcado en verde. Nótese cómo los dos recuadros verdes de final de las dos primeras frases en los primeros dos pentagramas corresponden a los sinónimos *de Vigo, levado, amigo, amado*, en el primero; y en el segundo, *amigo, amado, sospiro, coidado*, y presentan variación en el recuadro verde del segundo pentagrama con respecto al mismo recuadro en el primero. En el tercer pentagrama encontramos una frase formada por una combinación de motivos con variaciones tomados de las primeras dos frases de la cantiga, y cierra la frase 3 con el motivo inicial de la primera línea y el final de la segunda. Este patrón de formar la frase correspondiente al estribillo con material tomado de las estrofas es el que utilizará Codax en casi todas las cantigas.

The image displays a musical score for a cantiga, divided into three systems. Each system consists of a musical staff in G-clef with a treble clef, and a line of lyrics below it. The lyrics are in Galician. The first system (lines 1-11) is enclosed in a red box. The second system (lines 2-12) is also enclosed in a red box. The third system (line 13) is not enclosed in a red box. Blue boxes highlight specific melodic phrases in each system, and blue arrows point from these boxes to corresponding phrases in the other systems, illustrating melodic repetition or variation. A green box highlights a specific phrase in the first system, and a blue box highlights a corresponding phrase in the second system. The lyrics are: 1 Man - da - d'ei co - mi - go; 3 Co - mi - gu ei man - da - do; 5 Ca - ven meu a - mi - go; 7 Ca - ven meu a - ma - do; 9 Ca - ven sa - n'e vi - vo; 11 Ca - ven vi - v'e sa - no; 2 ca - ven meu a - mi - go:; 4 ca - ven meu a - ma - do:; 6 e - ven sa - n'e vi - vo:; 8 e - ven vi - v'e sa - no:; 10 e d'el rei a - mi - go:; 12 e d'el rei pri - va - do:; 13 E i - rei, ma - dr'a Ví - go!

18. Análisis melódico cantiga II.

Esta imagen se realizó con base en las transcripciones del *Pergamino Vindel* de Manuel Pedro Ferreira en *O som do Martin Codax: sobre a dimensão musical da lírica galegoportuguesa (séculos XII-XIV)*. Lisboa: Unisys, 1986.

En la cantiga II (imagen 18) tenemos el mismo patrón de la cantiga I. Una frase en el primer pentagrama en recuadro rojo que se repite en el segundo pentagrama con una variación al final marcada en recuadro verde donde disminuye el número de notas (seguir las flechas para entender de qué pentagrama provienen los motivos). Los recuadros verdes corresponden a los sinónimos *comigo*, *mandado*, *amigo*, *amado*, *san e vivo*, *vivo e sano*, y en el de la segunda frase, *amigo*, *amado*, *san e vivo*, *viv'e sano*, *amigo*, *privado*. En la tercera y última frase hemos marcado en azul las células o motivos tomados de las dos primeras frases con los que ha construido esta tercera frase, tal como lo hizo en la cantiga I y donde sólo deja un grupo de cuatro notas ascendentes que no está marcado, como material nuevo. Es interesante cómo el primer motivo en azul del inicio se repite en las tres frases y cómo cierra la tercera frase con una variante del motivo final de la primera.

La cantiga III (imagen 19) presenta una frase en el primer pentagrama que está dividida en tres motivos marcados con recuadros verdes y que señalan su relación con flechas del mismo color. Al repetir la frase en el segundo pentagrama, el primer motivo está repetido de manera idéntica y vemos variaciones en el segundo y tercer motivo. Nótese de nuevo en los últimos recuadros verdes de las dos primeras frases cómo los motivos corresponden con la sinonimia. En el recuadro final superior verde, *comigo, de grado, levado, salido*; y en el segundo pentagrama, recuadro verde final, *salido, levado, amado, amigo*. Para la tercera frase, rompe el esquema que utilizó en las cantigas I y II, pues presenta una frase de nueva creación con material nuevo y sin ninguna relación con los motivos anteriores. Observemos cómo al romper el esquema está buscando una variedad melódica y sorprender al oyente, quien está esperando el esquema de las cantigas I y II, ya que ha recibido un patrón que se ha vuelto predecible.

1 Ai Deus, se sa - bõ - ra meu a - mi - go
 3 Ai Deus, se sa - bõ - ra meu a - mi - go
 5 Co - meu se - nhei - ra es - tou en Vi - go,
 7 Co - meu se - nhei - ra en - Vi - go ma - nho,
 9 E nu - lhas gar - das non e i co - mi - go,
 11 E nu - lhas gar - das mi - go non tra - go,

2 co - meu se - nhei - ra es - tou en vi - gor
 4 co - meu en - vi - go se - nhei - ra ma - no.
 6 e nu - lhas gar - das non e i co - mi - go!
 8 e nu - lhas gar - das pa - go non tra - go!
 10 er - gas meus o - lhos que cho - ran mi - go!
 12 er - gas meus o - lhos que cho - ran am - bos!

13. E - vou na - mo - ra - da...

20. Análisis melódico cantiga IV.

Esta imagen se realizó con base en las transcripciones del *Pergamino Vindel* de Manuel Pedro Ferreira en *O som do Martin Codax: sobre a dimensão musical da lírica galegoportuguesa (séculos XII-XIV)*. Lisboa: Unisys, 1986.

En la cantiga IV (imagen 20) tenemos la primera frase marcada en rojo; en el segundo pentagrama se repite con variaciones: en el primer recuadro hace una ampliación del motivo y en el segundo quita algunas notas, marcadas en recuadros verdes. Nótese los recuadros verdes al final de los dos primeros pentagramas, cómo de nuevo corresponden a los sinónimos, *amigo, amado, en Vigo, mano, comigo, non trago*; y en el segundo, *en Vigo, mano, comigo, non trago, migo, ambos*; y cómo los motivos presentan variaciones entre la primera y segunda línea (seguir las flechas). La tercera frase vuelve al patrón de tomar células o motivos de las frases anteriores para conformarse, volviendo al patrón general de las cantigas I y II con sólo un pequeño motivo de nueva creación en medio que se encuentra sin recuadro. Hay motivos al final de las frases que se repiten para cerrar cada una de ellas marcados en azul. En esta cantiga el remate de las tres frases musicales es similar utilizando las notas fa, sol, la, en los tres casos pero con variaciones.

1 Quan-tas sa - be des a - mare a mi - go
 3 Quan-tas sa - be des a - mare a mi - go
 5 Trei-des co mi gã lo mare de Vi go
 7 Trei-des co mi gã lo mare le - va do

2 dei des co mi - ga lo mare le va do
 4 trei des co mi - gã lo mare le va do
 6 e ve e re mo' lo meu a mi go
 8 e ve e re mo' lo meu a ma do

R/ E ba nhar nos e mo

21. Análisis melódico cantiga V.

Esta imagen se realizó con base en las transcripciones del Pergamino Vindel de Manuel Pedro Ferreira en *O som do Martin Codax: sobre a dimensão musical da lírica ga-legoportuguesa (séculos XII-XIV)*. Lisboa: Unisys, 1986.

La cantiga V (imagen 21) hace repetición de la primera frase marcada en rojo en el segundo pentagrama, con introducción de variaciones (ver recuadros verdes y su flecha). También repite el último motivo de la frase inicial, señalado en el recuadro azul con su flecha. Nótese de nuevo cómo los sinónimos quedan en los dos últimos recuadros azules de la frase 1, *amigo, amado, de Vigo, levado*; y en la frase 2, *de Vigo, levado, amigo, amado*. Codax desarrolla la tercera línea comenzando y terminando la frase con las células marcada con azul del final de la primera línea añadiendo motivos de nueva creación en la parte central. Así tendremos un eco o repetición del final de la primera línea para el comienzo de la tercera y variación del motivo al final de la segunda y de la tercera líneas, todos en recuadros azules, repitiendo el patrón que utilizó en la cantiga anterior. Es decir, los finales de las tres frases son muy parecidos y están resonando constantemente durante esta cantiga.

The image displays three staves of musical notation in a single system, each enclosed in a red rectangular frame. The first staff is labeled '1' and '3' on the left. The second staff is labeled '2' and '4' on the left. The third staff is labeled 'R/' on the left. The lyrics are written below the notes. Several melodic motifs are highlighted with colored boxes: green boxes highlight a four-note descending sequence (A4-G4-F4-E4) in the first staff, a similar sequence in the second staff, and a similar sequence in the third staff. Blue boxes highlight a triplet of eighth notes (G4-A4-B4) in the first staff, a triplet of eighth notes (G4-A4-B4) in the second staff, and a triplet of eighth notes (G4-A4-B4) in the third staff. Arrows connect these motifs between the staves, showing their recurrence and variation.

1
3
Ai on - das que eu vir ve - lo - ze re
Ai on - das que eu vir mi - ta - re

2
4
se - nae sa - be re - des cu - ze re
se - me - sa - be re - des con - ta - re

R/
por - que tar - ta me a - mi - go sen min?

22. Análisis melódico cantiga VII.

Esta imagen se realizó con base en las transcripciones del *Pergamino Vindel* de Manuel Pedro Ferreira en *O som do Martin Codax: sobre a dimensão musical da lírica galegoportuguesa (séculos XII-XIV)*. Lisboa: Unisys, 1986.

En la cantiga VII (imagen 22), en la primera y la segunda frases, marcadas con un recuadro rojo, tenemos repetición con variación en la célula inicial en recuadros verdes y flecha. También repiten en la segunda frase algunos motivos de la primera marcados en recuadros azules, también señalados con flechas. En la tercera frase, presenta motivos repetidos, sólo que se encuentran en la primera parte de la tercera frase y cierra con material de nueva creación. Así mismo nótese cómo comienza las tres frases con el mismo motivo marcado en verde. Entonces tenemos una repetición en el inicio de las tres frases, y también es interesante cómo cierra con material de nueva creación ya que es la última pieza, pero que también funciona como un reposo, marcando que se ha terminado el ciclo.

En resumen, encontré en las cantigas analizadas una relación entre recursos musicales y textuales: el paralelismo y la repetición melódica de frases completas y la presentación de sinónimos. Así mismo, la sinonimia está relacionada con el uso de motivos melódicos tomados de las frases completas. Estructuralmente las estrofas codaxianas funcionan como las melodías. En la estrofa el autor maneja una melodía que por lo general repite, a veces con pequeñas variaciones. Una vez que agota el material musical de la estrofa, al pasar al estribillo, es ahí donde introduce material de nueva creación, mezclándolo con motivos reiterativos de las dos primeras líneas correspondientes a los dísticos monorrimos. En el caso de la repetición de los motivos melódicos lo empataría con el recurso de la sinonimia ya que estos motivos no se repiten de manera literal, sino que presentan también pequeñas variaciones. Estructuralmente, tanto la forma estrófica como la forma musical constituyen un material de fácil memorización gracias a su constitución, que se encuentra íntimamente ligada en el manejo de los recursos anteriores. Esta especie de rima musical ayudará tanto a la memorización melódica para el músico como a la comprensión del texto musical y la memorización para el oyente. Es decir, estructuralmente se vuelve mucho más fácil entenderla, seguirla y memorizarla.

Como conclusión de este apartado, refiriéndonos a la música en general, estaríamos escuchando constantemente el paralelismo con las repeticiones de motivos y frases.

La notación musical en las cantigas y su relación con el espacio temporal

En la antigüedad la música se consideró como un arte de la memoria. Es a partir de la escritura, del sistema diastemático²⁴⁰ y la creación del pentagrama que se la comienza a ver como un arte temporal. El número, la proporción, los valores se aplican a la duración y entonces se empieza a hablar del tiempo en la música. La música occidental construye un tiempo propio, nos dice Myriam Arroyave. La partitura nos presenta un tiempo aplanado que es objetivo e independiente de cualquier concepción subjetiva temporal y constituye un tiempo lineal, unidireccional y homogéneo. El sistema diastémico permitió, según Myriam Arroyave, un sistema donde

Las cualidades de una línea recta, divisibilidad, homogeneidad y continuidad, se transfirieron a la duración e hicieron posible la determinación del intervalo de duración, su cuantificación y su división en elementos idénticos que, a su vez, pueden subdividirse o reagruparse en unidades de orden superior.²⁴¹

Durante la Alta Edad Media, el canto fue más una declamación cantada que seguía el ritmo del texto. Existía el concepto de breves y largas y se realizaba un conteo de sílabas. Ya para el siglo XIII se desarrolla la notación proporcional, que busca un sistema invariante en el orden de

240 Diastemático viene del griego *diastasis* que significa separación. Es decir, es el sistema en el que se funda el ejercicio de la división que es la base de la organización del sistema musical donde las notas están relacionadas en su altura con las líneas del pentagrama.

241 Arroyave, 2013: 90.

la duración de las notas. Es un sistema más racionalizado. El número y las proporciones geométricas se empezarán a expresar en el tiempo y el ritmo musical se manifestará de forma independiente al de los elementos del lenguaje musical, como lo propone Franco de Colonia.²⁴²

La partitura tiene un tiempo-orden que es independiente de los eventos que acontezcan en ella. “Es un tiempo que no hace nada y que no cambia, sólo produce duración, no contiene en sí mismo las determinaciones subjetivas de pasado, presente o futuro,” nos dice Myriam Arroyave.²⁴³ En la línea de la partitura sólo existirán el evento anterior y el posterior, y el simultáneo a cualquier punto de ella en el que nos situemos. Es decir, hay una relación de anterioridad-posterioridad. También en este momento se consolida la idea de la nota musical como representación del sonido y por primera vez se hablará de una velocidad en el transcurso de la música.²⁴⁴

La duración de las notas se empezó a representar a través de la grafía. Por ejemplo, las duraciones de las notas fueron concebidas como múltiplos simples de unas a otras, o las combinaciones de duración simples comenzaron a repetirse varias veces, estableciendo así una agrupación rítmica.²⁴⁵ Franco de Colonia y los teóricos anteriores dividieron los valores en grupos de tiempos llamados perfecciones que contenían tres tiempos, ya que el número 3 estaba relacionado con la trinidad y la perfección.²⁴⁶ Es decir, la nota utilizada como unidad era

242 Franco de Colonia, *Ars Cantus Mensurabilis*, en FRAACM_TEXT (indiana.edu).

243 Arroyave, *ibid.*: 93.

244 *Ibid.*: 96.

245 Véase MP Ferreira, 1986.

246 “[6] La longa perfecta se denomina primera o principal, [7] puesto que en ella se incluyen todas las otras, y a ella se reducen todas las demás. [8] Se llama perfecta porque dura tres tiempos y el número ternario es el más perfecto de los números porque toma su nombre de la Santísima Trinidad, que es la verdadera y pura perfección. [9] Su figura es cuadrada y tiene un trazo descendente en la parte derecha mediante el cual representa su longitud.” Franco de Colonia, *Ars Cantus Mensurabilis*, en FRAACM_TEXT (indiana.edu). También existen *longas* imperfectas que valen dos tiempos y se combinan con otras figuras para sumar tres.

divisible entre tres. Una *longa* equivale a tres *brevis*, y una *breve* a tres *semibrevis*. Aunque aún no existía el concepto de compás, una partitura estaba organizada por perfecciones. Este tipo de división se encuentra en la música eclesiástica y no en la trovadoresca, como ya he mencionado con anterioridad, sin embargo, encontraremos perfecciones en las cantigas que siguen los modos rítmicos del sistema modal, II (*Mandad' ei comigo*) y III (*Mia irmana fremosa, treides comigo*), pero no en las otras que siguen el ritmo rismnésico o rapsódico. El problema con los modos rítmicos del sistema modal es que en ocasiones nos abren posibilidades rítmicas y hay que elegir entre ellas, por lo tanto, puede no ser muy exacto. Como las perfecciones deben sumar 3, al tener dos notas en una perfección podemos elegir darles valores de $2 + 1$ o de $1 + 2$, lo que nos dará dos posibilidades rítmicas diferentes, aunque las acentuaciones no cambien. También, al elegir tenemos que tomar en cuenta dónde se encuentran los acentos textuales, que siempre deberán quedar sobre la nota inicial de la perfección.

El *Pergamino Vindel* nos presenta el inicio de este fenómeno de escrituras independientes y ligadas al mismo tiempo. En las cantigas podemos observar una partitura que nos muestra en la misma línea el principio y el fin de manera gráfica, la partitura aplanada, constituyendo un mapa de ritmo y tiempo sobre el cual se despliegan también elementos temporales de la lírica.

A través de este trabajo hemos visto desplegadas muchas características espaciales y temporales de una muestra de lírica trovadoresca que por fortuna nos ha llegado, junto con su música, en muy buen estado. No obstante que el *Pergamino Vindel* es un documento muy acotado, nos permite observar relaciones entre la lírica y la música, que fueron creadas de manera conjunta. El análisis de sus estructuras nos muestra la forma en que ambas disciplinas se encuentran estrechamente ligadas y que la obra fue concebida como una unidad por un gran trovador maestro en ambos campos. Así mismo, encontramos una superposición y entrecruzamiento de planos espaciales y temporales de una complejidad asombrosa.

Conclusiones



EL *PERGAMINO VINDEL DE MARTIN CODAX* es un manuscrito que contiene múltiples elementos a pesar de su brevedad. Es uno de los pocos documentos de poesía trovadoresca del siglo XIII que tiene música y que ha llegado a nuestras manos, un testimonio de la relación entre música y lírica. La obra nos muestra que el autor no sólo abarca ambas disciplinas, sino que las domina con maestría. Ejemplifica también el trasvase de la escritura que realizó el trovador al componer y escribir sobre tablillas de cera para luego oralizar el texto. Posteriormente, la poesía regresó a la escritura con todas las implicaciones que ya he analizado, tanto en el texto lírico como en el musical.

En el *Pergamino Vindel* encontré cómo se intenta transmitir rasgos orales performativos en ambos textos a través de los signos gráficos y musicales —puntuación, capitulares y respiraciones, ligaduras y líneas en la música—. Así mismo, este documento es un ejemplo de un ciclo poético que narra una historia que tiene lugar en Vigo y su mar, y que muestra una serie de elementos sociales y religiosos de la época al tiempo que crea escenarios imaginarios y poéticos.

Aunque la canción de mujer enamorada ha existido desde hace siglos, la canción de amigo gallegoportuguesa tiene características propias que la hicieron muy popular durante un siglo y cuarto. La forma que utiliza Codax es la de la cantiga de amigo, un tipo de poesía trovadoresca cuya distinción es la voz femenina y cuyos rasgos son el apóstrofe a la madre y las hermanas o amigas, y la presencia de la naturaleza. Se identifica también con las jarchas por la voz de mujer y la queja de mujer enamorada, sin embargo, la canción de amigo y la jarcha tienen orígenes diferentes.

La canción de amigo presenta relación con la poesía popular en los estribillos, así como con la *cansó* occitana en el resto de su estructura. Es una poesía de corte; una estructura en la que se superponen diferentes tipos de significados, especialmente los simbólicos. El uso de la forma estrófica y el *leixapren* jugó un papel importante en la difusión de la obra de Codax, dado que estos recursos facilitaron que el oyente la aprendiera de memoria y la recordara.

El *Pergamino Vindel* contiene siete cantigas de amigo, una de ellas sin música. Su autor fue Martin Codax, que vivió a fines del siglo XIII

y de quien existen muy pocos datos. Sin embargo, el documento evidencia sus capacidades como trovador y una formación superior para componer tanto música como lírica. El *Pergamino* está escrito a tres manos y es una hoja volante, es decir, nunca formó parte de un cancionero. Sus cantigas de amigo son paralelísticas, de refrán, y también se ubican en las subcategorías de cantigas marineras y de santuario por los temas que tratan. Los recursos que utiliza Codax son la sinonimia, el paralelismo, el *leixapren*, los arcaísmos, la rima y las asonancias. La voz narradora es la de la amiga que se dirige a los demás personajes: la madre, las amigas o hermanas, y la naturaleza; además, existe una voz impersonal en la cantiga VI. La naturaleza está simbolizada por el mar, que constituye un *locus amoenus* al tiempo que es un símbolo polisémico, ya que representa la fuerza y divinidad que ha separado a los amantes, una divinidad masculina poderosa, pero que la amada debilita al fragmentarla en olas en las que puede sumergirse voluptuosamente en un juego colectivo con sus amigas, convirtiendo así al mar en cómplice de su erotismo. El agua permitirá que la amada se deleite con su propio cuerpo y reciba un adelanto de las sensaciones esperadas a la vuelta del amado. También representa la posibilidad de ahogarse en ese mar que puede ser la pasión amorosa. Así mismo, tenemos la presencia del agua salada en el paisaje y en los ojos de la amiga cuando llora con desconsuelo, es decir, el agua salada forma parte del paisaje como una enorme masa, está afuera pero también fluye del interior del cuerpo de la amiga de forma íntima y mínima en las gotas de lágrimas.

Al analizar el espacio, encontré una serie de planos que se superponen no sólo entre las disciplinas sino también entre los diferentes tipos de espacio que se encuentran en la obra. Los espacios geográficos proporcionan datos tanto individuales como colectivos y sociales sobre las condiciones de vida en la Galicia de fines del siglo XIII. Hay espacios sagrados y sincréticos, como el espacio religioso y el espacio ritual, que pueden aparecer superpuestos con un sitio físico o construido —la iglesia— o con un espacio natural, como el agua y las piedras. Estos espacios nos muestran la influencia de las creencias precristianas que se mezclaron con los ritos cristianos y que en algunos casos han

subsistido a lo largo de los siglos, hasta nuestra época. Las cantigas de Codax están situadas en el espacio de la naturaleza ya que nos mencionan directamente el mar de Vigo y sus olas y despliegan diferentes paisajes que tendremos que recorrer hasta la iglesia. Podemos mirar el mar de cerca, en la playa, como en la cantiga I, y desde la iglesia, que se encuentra en un lugar alto. Hay espacios construidos, como la misma Villa de Vico y la iglesia, sin embargo, todos estos sitios también son simbólicos y atrás de cada uno de ellos encontramos otros conceptos asociados y diversos planos superpuestos. Tanto la iglesia como los lugares donde se realizan ritos o rituales están superpuestos con espacios sociales, rituales y construidos.

Hago una propuesta en la que la amiga enamorada recurre a las fuerzas del mar, al agua de la fuente (ya que muchas iglesias se construyeron junto a fuentes y pozos por órdenes del mismo clero), al agua del mar y a la piedra, una serie de lugares relacionados con las creencias celtas. Toda esta secuencia sucedería en paralelo con la invocación al Dios cristiano que aparece en la primera cantiga, como parte de la superposición de creencias, en su búsqueda de solucionar el regreso del amigo que ha partido a la guerra.

Ya que las cantigas de amigo eran performativas, tenemos también este espacio de la *performance* donde se actúa, se baila, se canta, y que transmite una serie de elementos que al pasar al espacio textual desaparecerán. En el texto hallé cómo se intenta preservar y transmitir estos rasgos performativos a través de nuevos signos como la puntuación y el mismo léxico, que nos indica una serie de sentimientos, movimientos y acciones, como el baile de la amiga en la cantiga VI. Así mismo, se pueden observar rasgos de este tipo en la música, los cuales indican respiraciones y finales. Muestro también un análisis del texto donde se encuentran las acciones performativas asociadas a la lírica y se puede advertir claramente cómo el mismo texto da indicaciones sobre su performatividad y su gestualidad para la interpretación de la cantante, sin olvidar la gestualidad de los juglares que tocaban la música que acompañaba las cantigas. Así se encuentran interrogaciones, exclamaciones, acciones y sentimientos expresados en el texto que deberán actuarse. Ya que el texto es performático, siempre estará

implícita la actuación y la relectura o reelaboración; al tratarse también de un texto musical, cada ejecución será siempre diferente.

En cuanto al espacio textual, elaboré un cuadro de signos de puntuación basado en el manuscrito que nos muestra comas y puntos finales para indicar las respiraciones de la *performance*, así como la aparición de algunas abreviaturas. En el cuadro de contenido lexical encontré también estas relaciones con lo performático y además se observa que Martin Codax trabaja con un universo muy reducido de palabras que utiliza y combina de manera magistral para escribir sus cantigas, sin embargo, cada elemento presente en el poema es esencial y forma parte de una red de significados producidos por contagio. Incluso, se superponen los significados léxicos con los simbólicos.

También existe un espacio sonoro implícito que aparece en relación con elementos de la naturaleza como el mar, el agua, el viento, además de en el baile. Hay sonidos acuáticos que van desde las olas hasta el llanto, sonidos relacionados con el aire como el soplar del viento y los suspiros, y está la percusión de la danza, del golpe de las olas con los cuerpos y los chapoteos.

El *Pergamino Vindel* constituye también una muestra del espacio de la grafía musical utilizada en la música profana trovadoresca en un momento de desarrollo de la escritura musical, y forma un mapa de ritmo y tiempo. La notación ya señala la altura de las notas con su nombre pues tiene una clave, está escrito sobre un pentagrama de cinco líneas y señala una duración de las notas con diferentes grafías para notas largas y cortas; también aparecen líneas verticales que señalan silencios o respiraciones y finales de frase o de pieza. Muchas veces estas respiraciones coinciden con los puntos o comas del texto, otras no, por lo que parece ser un sistema independiente que sin embargo guarda coincidencias. La presencia de ligaduras nos indica un fraseo, es decir, cuando las notas se ejecutan sin espacio entre ellas. La música de Codax muestra la coexistencia de diferentes tipos de sistemas de escritura rítmica musical en la misma época (notación mensural y prefranconiana), en la búsqueda de la perfección, de un sistema más exacto en el aspecto temporal y rítmico. En uno de los sistemas, el mensural, basado en los ritmos eclesiásticos, se enfatizan los principios rítmicos más

estrictos; y en el otro, el recitativo le otorga libertad a la melodía y su interpretación sin salirse de un esquema rítmico general.

Todos los elementos analizados en este trabajo subrayan la gran capacidad de Martin Codax como poeta —construyó una obra muy bien armada, con recursos léxicos limitados por la misma estructura pero utilizados de manera magistral dentro de la forma estrófica con *leixapren*— y como músico trovador —desarrolló melodías de enorme belleza—. Así mismo, he podido observar cómo ambos textos se encuentran íntimamente relacionados no sólo al ser creados simultáneamente, sino en aspectos métricos y rítmicos, y que la información textual y la musical se complementan.

Al analizar el tiempo, encontré que éste nos sirve para orientarnos en el contexto social y para regular la convivencia. En general, en la Edad Media, la medición del tiempo cobró importancia para el cumplimiento de contratos de tipo comercial. Tenemos la presencia del tiempo lineal y el tiempo cíclico. En el primero, donde hay un principio y un fin, el cristianismo fijó dos puntos muy claros: la creación y el fin de los tiempos. Por otra parte, el tiempo cíclico nos indica que hay eventos iterativos como los ciclos agrícolas, que le proporcionaban al hombre medieval alguna certeza sobre el futuro. Hay que considerar que la conciencia sobre el tiempo del hombre del siglo XIII fue muy diferente a la nuestra, ya que no contaba con ninguno de los sistemas ni aparatos que hoy nos dan noción de la temporalidad. En la serie de cantigas del *Pergamino Vindel* existe la presencia de una unidad de tiempo y una unidad narrativa que acontece en un período no especificado, pero que muestra un principio y un fin. Las siete cantigas constituyen un ciclo narrativo en el que la protagonista plantea su situación e intenta cambiarla realizando una serie de acciones, aunque al final no tiene éxito en resolver su deseo. Así mismo, hay una una relación entre los tiempos gramaticales y los sentimientos de la amiga, como lo señala Luz Pozo: felicidad con pasado, presente con tristeza o dolor, y esperanza con futuro. La forma estrófica es una unidad temporal de fácil memorización y el paralelismo y el *leixapren* funcionan como elementos temporales, ya que dan la sensación de que el tiempo se encuentra suspendido o acontece con mucha lentitud y angustiosamente. Así

Codax nos transmite la desesperación de la amiga en un ciclo temporal real que pudiese durar cuatro o cinco días de tiempo real o sólo acontecer en la imaginación de ella —sin que ninguno de estos eventos se haya llevado a cabo en la realidad—, donde todo podría haber sucedido en un instante o en una eternidad. Recordemos también que atrás de todos estos lugares y acciones tenemos elementos simbólicos y que Codax está creando un mundo poético con espacios y tiempos de la misma índole.

El tiempo empezará a funcionar en la música a partir del siglo XII, ya que hasta la creación de estas nuevas escrituras teníamos la exactitud de los sonidos o las notas, pero no el ritmo, es decir, que las notas no tenían duraciones aunque sí tenían alturas definidas. A partir de esta época, las notas tendrán una duración (antes se escribían *longas* y *brevis* indistintamente, sin que realmente hubiera una diferencia en duración de tiempo). Por otra parte, ya desde siglos antes se había empezado a componer con el sistema del *rhythmus*, donde los acentos textuales en las palabras solían coincidir con los tiempos fuertes en la música. Esto se vuelve más claro con la vulgarización del latín y la introducción de las lenguas vulgares. Así empezará a haber coincidencias no sólo de tiempos fuertes con sílabas acentuadas, sino que también se destacará la misma relación al final de los versos señalando una rima o una asonancia coincidente con un acento fuerte dentro de la línea musical. En cuanto a la parte rítmica, conviven dos propuestas: la de los modos rítmicos del sistema modal y la que Manuel Pedro Ferreira llama *rismnésica*, especie de recitativo de ejecución más libre. Siempre quedarán diferentes opciones para los ejecutantes al elegir una u otras alternativas pues recordemos que la música es una reoralización y recreación de los signos musicales. De hecho, cada nueva ejecución siempre será una nueva versión diferente de todas las anteriores, aunque sea ejecutada por el mismo intérprete.

Así, vemos diversos planos de tiempo que se superponen en esta lírica: el del ciclo narrativo nos dará un inicio y un fin que puede corresponder a un tiempo real medible en días o resultar infinito si se trata de un tiempo imaginario; el del tiempo en la partitura, que sólo transcurre mientras se ejecuta y que no se relaciona con pasado ni

futuro sino sólo con el evento próximo anterior o posterior, además de constituir un tiempo aplanado o un mapa de tiempo que guarda información que debe reinterpretarse para volver a existir y que, sin importar el tipo de escritura en que se conserve (neumática, *ars antiqua* o moderna), siempre presentará variaciones ya que el sistema es insuficiente para guardar toda la información con exactitud, así como sucede en la *performance*. Hay que recordar que en el *Pergamino* sólo están escritas las melodías y así Codax deja la obra abierta para agregar las acostumbradas introducciones que ejecutaban los músicos improvisando sobre los temas de las cantigas. Esto constituía una convención, de modo que el mismo trovador lo daba por comprendido y los músicos sabían qué hacer.

En mi análisis melódico de las cantigas hallé una relación estrecha entre recursos musicales y textuales como el paralelismo y la repetición melódica de frases completas, y la repetición de términos o palabras —sinonimia— con motivos melódicos tomados de las frases completas. Estructuralmente las estrofas codaxianas funcionan en conjunto con las melodías. Por lo general es en los estribillos donde el autor introduce material musical de nueva creación, ya que agotó el material con la repetición en la estrofa. Este nuevo material lo mezcla con motivos reiterativos de las dos primeras líneas correspondientes a los dísticos monorrimos que forman la estrofa. En el caso de la repetición de los motivos melódicos, lo empataría con el recurso de la sinonimia ya que estos motivos no se repiten de manera literal, sino que presentan pequeñas variaciones, pero sin perder la referencia al motivo que están citando. También existe relación entre los textos en cuanto a respiraciones y fraseos dados en el texto escrito a través de puntos, y en el texto musical a través de las barras que indican respiraciones o finales de frase.

Después de este análisis concluyo que, estructuralmente, tanto la forma estrófica como la forma musical constituyen un material de fácil memorización gracias a su maravillosa construcción y a la imbricación que presentan. De igual manera, en esta repetición de motivos y formación de nuevas líneas o frases musicales a partir de la combinación y mezcla de los motivos y materiales antes expuestos se ejemplifica la

repetición del reciclamiento de material que podemos encontrar en las obras textuales medievales, tanto literarias como musicales. Todo lo anteriormente expuesto nos confirma que en las cantigas de Codax el texto lírico y el musical fueron concebidos de forma simultánea y que ninguno precede al otro.

Por último, cabe destacar que la obra de Codax en el *Pergamino Vindel*, aunque esté muy acotada, nos transporta a través del tiempo y el espacio de numerosas maneras.

Referencias

- ANÓNIMO, *Magnus Liber Organi*, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 29.1 (16/04/22)
- ALBERRO, Manuel, 2007. “Diosas de Galicia con equivalentes célticos o indoeuropeos”. En *Anuario Brigantino*, 30: 89-116. Consultado el 24 de enero 2021 en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2744399.pdf>
- , 2002a. “El agua, los árboles, los montes y las piedras en el culto, creencias y mitología de Galicia y las regiones noroeste atlántico europeo”. En *Anuario Brigantino*, 25: 11-38. Consultado el 29 de enero 2021 en: <http://anuariobrigantino.betanzos.net/Ab2002PDF/2002%20011-038%20Alberro.pdf>
- , 2002b. “La mitología y el folklore de Galicia y las regiones célticas del noroeste europeo Atlántico”. En *Garozza: Revista de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular*, núm. 2: 9-30. Consultado el 24 de enero 2021 en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/637132.pdf>
- ALFONSO X, *Cantigas de Santa María*, Códice Rico, [Cantigas de Santa María: Códice de los músicos], Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Real Biblioteca Digital.
- , 1829. *Las siete partidas del sabio rey Don Alonso IX*, glosadas por el Lic. Gregorio López del Consejo Real de las Indias de S. M., tomo II. Madrid.
- , 1830. *Las siete partidas del sabio rey Don Alonso IX*, glosadas por el Lic. Gregorio López del Consejo Real de las Indias de S. M., tomo III. Madrid.
- ALVAR, Carlos, 1977. *La poesía trovadoresca en España y Portugal*. Barcelona: Editorial Planeta.
- ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa, 1992. “Las cantigas de Martin Codax y su significación en la lírica galaicoportuguesa”. En *Quadrant*, núm. 9. Francia: Centre de Recherche en Littérature de Langue Portugaise Université Paul-Valéry. Consultado el 29 de enero 2021 en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/las-cantigas-de-martin-codax-y-su-significacion-en-la-lirica-galaico-portuguesa/>
- ARMIGO, Carmen Elena, Cristina AZUELA y Manuel MEJÍA ARMIJO (eds.), 2013. *Los sonidos de la lírica medieval hispánica*, México: UNAM.
- ARROYAVE, Myriam, 2013. “La construcción racional del tiempo en la música escrita de la tradición occidental”. En *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, vol. 8, núm. 1, enero-junio: 87-101. Consultado el 24 de enero 2021 en: <https://www.redalyc.org/pdf/2970/297027568005.pdf>
- ASENSIO, Eugenio, 1957. *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*. Madrid: Gredos.

- BACHELARD**, Gastón, 2003. *El agua y los sueños*, México: Fondo de Cultura Económica.
- BAIÃO ROQUE**, Ana Raquel, 2018. “Porque se move a razom [dela]: a ficção da voz feminina nas cantigas de amigo galego-portuguesas”. En *Voces de mujeres en la Edad Media: entre realidad y ficción*. Editado por Esther Corral Díaz. Berlín/Boston, De Gruyter: 362-372.
- BARROS**, Carlos, 1998. “Donas e xograis, señores e reis, na Galicia medieval”. En *Johán de Cangas, Martín Codax, Meendinho*. En *Lírica medieval*, Vigo: Xerais.
- , “Vigo na Idade Media”, Transcripción, revisada polo autor, da conferencia dictada o 21 de abril de 2006, na Fundación Caixa Galicia, organizada pola Asociación de Amigos de los Pazos, no cadro do ciclo de conferencias “O Vigo ignorado”. Consultado el 24 de enero 2021 en: <https://cbarros.com/spanish/audio/vigo/vig.htm>
- BERISTÁIN**, Helena, 2004. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.
- BERNIS**, Josep, [s.a.]. “Géneros híbridos o géneros ‘menores’ en la literatura gallegoportuguesa medieval”, [s.e.]. Consultado el 24 de enero 2021 en: https://www.academia.edu/35843688/G%C3%A9neros_h%C3%ADridos_o_g%C3%A9neros_menores_en_la_literatura_gallegoportuguesa_medieval
- BLACKMORE**, Josiah, 2009. “Melancholy, Passionate Love, and the ‘Coita d’ Amor””. En *PMLA*, vol. 124, núm. 2, marzo: 640-646. Consultado el 24 de enero de 2021 en: www.jstor.org/stable/25614308
- BOUZA BREY-TRILLO**, Fermín, 1973. “La mitología del agua en el noroeste hispánico”. Discurso do ilustrísimo señor don Fermín Bouza-Brey Trillo. Boletín de la Real Academia Galega. Consultado el 25 de julio 2020 en: <https://academia.gal/documents/10157/27090/Fermin+Bouza+Brey.pdf>
- BOUZAS SIERRA**, Antón, 2013. “Espacios paganos y calendario céltico en los santuarios cristianos de Galicia”. En *Anuario Brigantino*, 36: 43-73. Consultado el 24 de enero 2021 en: http://anuariobrigantino.betanzos.net/AB2013PDF/043-074_anton_bouzas_calendario_celtico_galicia_Anuario_Brigantino_2013.pdf
- BREA**, Mercedes, 2007-2008. “El diálogo entre los dos géneros amorosos de la lírica gallegoportuguesa”. En *Estudios románicos*, vol. 16-17: 267-283. Consultado el 24 de enero 2021 en: <https://revistas.um.es/estudiosromanicos/article/view/94741/91161> (24/01/2021).
- , 2003. “Elementos popularizantes en las Cantigas de amigo”. En *Con Alonso Zamora Vicente (Actas del Congreso Internacional: “La Lengua, la*

- Academia, lo Popular, los Clásicos, los Contemporáneos...*), vol. 1. Murcia: Universidad de Alicante, 449-463. Consultado el 24 de enero 2021 en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/elementos-popularizantes-en-las-cantigas-de-amigo/>
- CALVIA, Antonio, 2016. “La música del Pergamino Vindel”. En *Pergamino Vindel*, Barcelona: Moleiro Editores.
- CARNEIRO, Zaida Vila, 2006. “El agua en la canción de amor catalana, castellana, gallego-portuguesa e italiana”. En *Cuadernos de ALEPH*, núm. 1: 151-166. Consultado el 4 de agosto 2021 en: <https://www.asociacionaleph.com/imagenes/CuadernosDeAleph/2006/13.pdf>
- CASSIDY-WELCH, Megan, 2010. “Space and place in medieval contexts”. En *Parergon*, vol. 27, núm 2: 1-12. Consultado el 24 de enero 2021 en: https://www.researchgate.net/publication/236720744_Space_and_Place_in_Medieval_Contexts
- CHAYTOR, H. J., 1999. “Verso y prosa, literatura para oír y literatura para leer”. En *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 1 Edad Media. España: Editorial Crítica.
- COHEN, Rip, 2016. “Las cantigas de Martin Codax. Edición y comentario”. En *Pergamino Vindel*. Barcelona: Moleiro Editores.
- , 2018. “The metrics of Martin Codax”. En *The Vindel Parchment and Martin Codax*. Ámsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- COLONIA DE, Franco, *Ars Cantus Mensurabilis*. Consultado el 3 de agosto 2021 en: FRAACM_TEXT (indiana.edu)
- CURBET SOLER, Joan, María Jesús LACARRA, y José Manuel CACHO BLECUA, 2012. “De la oralidad a la escritura: La Edad Media”, vol. 1, en José-Carlos MAINER (ed. general), *Historia de la literatura española*, Barcelona: Editorial Crítica, 2012. *Medievalia* 17, 2014, pp. 377-389. <https://www.raco.cat/index.php/Medievalia/article/download/292509/381040> (24/01/2021).
- DRONKE, Peter, 1995. *La lírica en la Edad Media*. Barcelona: Ariel.
- DUFOURCQ, Norbert, 1978. *Breve historia de la música*. México: Fondo de Cultura Económica.
- FERNÁNDEZ GUIADANES, Antonio y María Gimena DEL RIO RIANDE, 2011. “Función dos signos gráficos nos testemunhos musicados contemporáneos á época de producción trobadoresca profana en galego-portugués (1): o Pergamiño Sharrer e o Pergamiño Vindel”. En *Ars métrica*: 1-12. Consultado el 24 de enero 2021 en: <https://www.academica.org/gimena.delrio.riande/34>

- FERNÁNDEZ REI, Francisco, 2003. "O mar e a poesía galega. Singraduras na construción da patria da lingua". En *Revista Galega de Filoloxía*, núm. 4: 10-56. Consultado el 24 de enero 2021 en: <http://hdl.handle.net/2183/2601>
- FERREIRA, Ana Paula, 1993. "Telling woman what she wants: The cantigas d'amigo as strategies of containment". En *Portuguese Studies*, vol. 9: 23-38. Consultado el 24 de enero 2021 en: www.jstor.org/stable/41104973
- FERREIRA, Manuel Pedro, 2002. "La emergencia de la escritura musical". En *Media Aetas*, núm. 5: 11-32. Consultado el 24 de enero 2021 en: <https://www.monografias.com/trabajos917/emergencia-escritura-musical/emergencia-escritura-musical.pdf>
- , 2018. "Martin Codax: A história que a música conta". En *Medievalista*. Online, núm. 24: 1-35. Consultado el 24 de enero 2021 en: https://www.academia.edu/37033898/Martin_Codax_a_hist%C3%B3ria_que_a_m%C3%BAsica Conta
- , 1986. *O som do Martin Codax: sobre a dimensão musical da lírica galego-portuguesa (séculos XI-XIV)*. Lisboa: Unisys.
- FERREIRA, Manuel (dir.), 2008. *Universo Cantigas. Edición crítica da poesía medieval galego-portuguesa*. Universidade da Coruña. Consultado el 24 de enero 2021 en: <http://universocantigas.gal>
- FERREIRO CARBALLO, David, "El pergamino Vindel: una revisión bibliográfica. Cien años de estudios en torno a un documento único". En *Sineris. Revista de Musicología*, núm. 27, año IV. Consultado el 24 de enero 2021 en: www.sineris.es/pergamino_vindel.pdf
- FORREST KELLY, Thomas, 2014. "Franconian Notation". En *Capturing Music: The story of notation*. New York: WW Norton & Company.
- FOSSIER, Robert, 2008. *Gente de la Edad Media*. México: Taurus
- FRATESCHI VIEIRA, Yara, 2018. "Estudo literário das cantigas de Martim Codax". En *The Vindel Parchment of Martin Codax*. John Benjamins Publishing Company, Universidad de Vigo.
- FRENK ALATORRE, Margit, 1997. *Entre la voz y el silencio*. Madrid: Ediciones del Centro de Estudios Cervantinos.
- , 2006. "La autenticidad folklórica de la lírica popular", en *Poesía popular hispánica 44 estudios*. México: Fondo de Cultura Económica.
- GAUNT, Simon, 2005. "Fictions on Orality in Troubadour Poetry". En *Orality and Literacy in the Middle Ages*. Editado por Mark Chinca y Christopher Young. Brujas: Brepols Publishers: 119-138. Consultado el 24 de enero 2021 en: https://www.academia.edu/33471972/_Fictions_of_orality_in_troubadour_poetry_in_Orality_and_Writing_in_Medieval_Culture_ed._Mark_Chinca_and_Christopher_Young_Brepols_2005_pp._119-38

- GUTIÉRREZ GARCÍA, Santiago, 2018. “Martin Codax y las cantigas de santuario gallego-portuguesas”. En *Revista de Filología Española*, vol. 98, núm. 2: 341-370.
- HANES, John, 2008. “The origins of musical staff”. En *The Musical Quarterly*, vol. 91, núm. 3/4, otoño-invierno: 327-378. Consultado el 24 de enero 2021 en: <http://www.jstor.org/stable/20534535>
- HUIZINGA, Johan, 1982. *El otoño de la Edad Media*. Madrid: Alianza.
- JUÁREZ BLANQUER, Aurora, 1978. “Madre y Cantigas de amigo”. En *Estudios Románicos*, vol. 1, núm. 1: 129-152. Consultado el 24 de enero 2021 en: <http://revistas.um.es/estudiosromanicos/article/viewFile/78361/75711>
- LACARRA DUCAY, Ma. Del Carmen (coord.), 2008. *Arte y vida cotidiana en la época medieval*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico. Consultado el 24 de enero 2021 en: https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/27/14/_ebook.pdf
- LEMAIRE-MERTENS, Ria, 2018. “As personagens femininas do Pergaminho Vindel”. En *The Vindel Parchment of Martin Codax*. John Benjamins Publishing Company, Universidad de Vigo.
- MARQUES FERREIRA ROCHA, Janaina, 2013. *Espetáculo jogralesco: o gesto vocal*. Tesis do Mestrado. Pontificia Universidade Católica de São Paulo. Consultado el 24 de enero 2021 en: <https://sapientia.pucsp.br/bitstream/handle/14733/1/Janaina%20Marques%20Ferreira%20Rocha.pdf>
- MARTÍN, José Luis, 1984. *La península en la Edad Media*. Barcelona: Editorial Teide.
- MARTÍNEZ GUERRERO, Virginia, 2013. *Las mujeres bajomedievales y la construcción de un estereotipo*. Tesis de Máster. Universidad de Almería. Consultado el 3 de agosto 2021 en: <http://repositorio.ual.es/bitstream/handle/10835/2377/Trabajo.pdf?sequence=6>
- MARTÍNEZ, Ángel Lorenzo. 1998. “Reflexiones sobre el paganismo y la cristianización”. En *Medievalismo*, núm. 8: 19-34.
- MASERA, María Ana, 1991. *La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica*. México: UNAM.
- , 2001. “*Que non dormire sola non*”: la voz femenina en la antigua lírica popular hispánica. Barcelona: Azul.
- , 1995. *Symbolism and some other aspects of traditional Hispanic lyrics: a comparative study of late medieval lyrics and modern popular song*. Queen Mary and Westfield College, University of London.
- MASERA, María Ana y Claudia CARRANZA (eds.), 2016. *Folklore y literatura en la lírica panhispánica. Lyra mínima 1*. México: UNAM.

- MENDES, Ana Luiza, 2013. *O sentido dos diálogos entre as mulheres e o mar nas cantigas de amigo galego-portuguesas do século XIII*. Tesis de Mestrado em História. Curitiba: Universidade Federa do Paraná. Consultado el 24 de enero 2021 en: https://www.academia.edu/4812632/O_sentido_dos_di%C3%A1logos_entre_as_mulheres_e_o_mar_nas_cantigas_de_amigo_galego_portuguesas_do_s%C3%A9culo_XIII
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, 1949. *Poesía juglaresca y juglares. Orígenes de las literaturas románicas*. Buenos Aires: Espasa Calpe.
- MOLINA, Mauricio, 2022a. *History of Medieval Music I (800-1150)*. Medieval Music Besalú Online Courses.
- , 2022b. *History of Medieval Music II (1150-1300)*. Medieval Music Besalú Online Courses.
- MONTEAGUDO, Henrique, 2018. “Mirar o mar. A singularidade de Martin Codax”. En *Grial*, núm. 217. Consultado 24 de enero 2021 en: https://www.academia.edu/36739208/Mirar_o_mar._A_singularidade_de_Martin_Codax._Grial_no_217_2018_.pdf
- MORAVIA, Jerónimo de, *Tractatus de Música*. Consultado el 2 de agosto 2021 en IERTDM1_TEXT (indiana.edu)
- New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001. Stanley Sadie (ed.), Macmillan.
- NORBERT, Elías, 1989. *Sobre el tiempo*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- ORTEGA CERVIGÓN, José Ignacio, 1999. “La medida del tiempo en la Edad Media. El ejemplo de las Crónicas Cristianas”. En *Medievalismo*, año 9, núm. 9, 1: 9-39. Consultado el 24 de enero 2021 en: <https://revistas.um.es/medievalismo/article/view/52321>
- PÉREZ DE HEREDIA Y VALLE, Ignacio, 1994. *Sínodos medievales de Valencia*. Roma: Instituto Español de Historia Eclesiástica.
- POZO GARZA, Luz, 1987. “Martin Codax: As Sete Cantigas”. En *Grial. Revista Galega de Cultura*, vol. 25, núm. 96: 151-171. Consultado el 24 de enero 2021 en: www.jstor.org/stable/29750535
- PUENTE, Iker, 2005. “Historia de la medición del tiempo y la noción de tiempo”. Consultado el 24 de enero 2021 en: https://www.academia.edu/5198951/LA_HISTORIA_DE_LA_MEDICION_DEL_TIEMPO_Y_LA_NOCION_DE_TIEMPO
- RECKERT, Stephen y Helder MACEDO, 1970. *Do cancionero de amigo*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- RIQUER, Martín de, 1975. *Los trovadores*, vol. 1. Barcelona: Editorial Planeta.
- RODRIGO ESTEVAN, María Luz, 1966. “Relojes y campanas. El cómputo del tiempo en la Edad Media”. En *El Ruejo. Revista de Estudios Históricos y*

- Sociales*, núm. 2. Consultado el 24 de enero 2021 en: https://www.researchgate.net/publication/236882561_1996_Reloxes_y_campanas_El_computo_del_tiempo_en_la_Edad_Media
- RON FERNÁNDEZ, Xosé Xabier, 2018. “Martin Codax o Nome. A onomástica na lírica trovadoresca”. En *The Vindel Parchment of Martin Codax*, John Benjamins Publishing Company, Universidad de Vigo.
- ROSSELL MAYO, Antoni y N. REVEL, 1998. “Le répertoire médiéval Galicien-Portugais: Un système mnémotechnique, Structures formelles de répétition lexicale et mélodique”. En *Cahiers de littérature orale. Les voies de la mémoire*, núm. 48.
- SÁNCHEZ VICENTE, María del Pilar, 1985. “La condición jurídica de la mujer a través de las Partidas”. En *Memoria de Licenciatura dirigida por Juan Ignacio Ruiz de la Pena Solar*. Universidad de Oviedo: 39-44.
- SANTIAGO GÓMEZ, José de, 1896. *Historia de Vigo y su comarca*. Madrid: Imp. y Lit. del Asilo de Huérfanos. Consultado el 29 de enero 2021 en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/historia-de-vigo-y-su-comarca-por-d-jos-de-santiago-y-gmez-0/>
- TAVANI, Giuseppe, 2007. “O texto medieval e a suas ‘misérias e desventuras’”. En *Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, vol. 8: 46-74. Consultado el 24 de enero 2021 en: <http://www.revistaveredas.org/index.php/ver/article/download/329/326>
- , 2011. “Para unha lectura das Cantigas de Martín Codax”. En *Grial. Revista Galega de Cultura*, tomo 49, núm. 189, xaneiro-febreiro-marzo: 112-117. Consultado el 24 de enero 2021 en: www.jstor.org/stable/41445534
- TAVANI, Giuseppe y Xosé A. PALACIO SÁNCHEZ, 1984. “Relacións entre texto poético e texto musical na lírica galego-portuguesa”. En *Grial. Revista Galega de Cultura*, tomo 22, núm. 83, xaneiro-febreiro-marzo: 3-10.
- THIBODEAU, Timothy M., 2007. *The Rationale Divinorum Officiorum of William Duran de Mende*. Nueva York: Columbia University Press.
- VALLÍN, Gema, 1994. “Trovador vs juglar: conclusiones de la crítica y documentos”. En *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)*. Edición de María Isabel Toro Pascua. Tomo II. Salamanca: Biblioteca Española del Siglo xv. Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana. Consultado el 24 de enero 2021 en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=885766>
- WALTER, Philippe, 2013. *Para una arqueología del imaginario medieval*. Edición y traducción de Cristina Azuela. México: UNAM.

- WARDROPPER**, Bruce W., 1974-1975. "On the Supposed Repetitiousness of the 'cantigas d'amigo'". En *Revista Hispánica Moderna*, año 38, núm 1-2: 1-6. Consultado el 24 de enero 2021 en: www.jstor.org/stable/30203155
- ZUMTHOR**, Paul, 1994. *La medida del mundo: representación del espacio en la Edad Media*. Madrid: Cátedra.
- , 2006. *La poesía y la voz en la civilización medieval*. Madrid: Abada Editores.
- , 1982. "Le rythme dans la poésie orale". En *Langue française. Le rythme et le discours*, núm. 56, décembre: 114-127. Consultado el 3 de agosto 2021 en: [Le rythme dans la poésie orale - Persée \(persee.fr\)](http://www.persee.fr)
- ZUMTHOR**, Paul y Marilyn C. **ENGELHARDT**, 1984. "The Text and the Voice". En *New Literary History*, vol. 16, núm. 1: 67-92. Consultado el 24 de enero 2021 en: <https://doi.org/10.2307/468776>

Bibliografía

- ABRAHAM**, Mary C., 2010. "The Rhetoric of the Troubadours". En *Musical Offerings*, vol. 1, núm. 1, artículo 1, primavera: 2-9. Consultado el 4 de agosto 2021 en: <https://digitalcommons.cedarville.edu/musicalofferings/vol1/iss1/1>
- ADAMO**, Stefano, Roberta **FASIELLO** y David **ALEXANDER**, 2019. "Time and Accounting in the Middle Ages: An Italian-Based Analysis". En *Accounting History*, vol. 25, núm 1: 53-68. Consultado el 24 de enero 2021 en <https://journals-sagepub-com.pbidi.unam.mx:2443/doi/pdf/10.1177/1032373219833140>
- , https://www.researchgate.net/publication/3317239_01_Time_and_accounting_in_the_Middle_Ages_An_Italian-based_analysis
- BARCELÓ CRESPI**, María, 1998. "El ritmo de la comunidad, vivir en el mundo rural: los trabajos y los días. El ejemplo de Mallorca Bajomedieval". En *La vida cotidiana en la Edad Media. VIII Semana de Estudios Medievales. Nájera, del 4 al 8 de agosto de 1997*. Coordinado por José Ignacio de la Iglesia Duarte. España: Instituto de Estudios Riojanos, 129-167. Consultado el 24 de enero 2021 en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/563904.pdf>
- FACSIMIL** del *Pergamino Vindel*, 2016. Núm. 497. Barcelona: Moleiro Editores.
- FERREIRA**, Manuel Pedro, 2022. "Blunt or oblique: what troubadours meant in song". En *La comunicación social en la Europa medieval*, edición de Ma. de la Encarnación Martín López y José Ma. de Francisco Olmos. Madrid: Dykinson, 445-468

- , 2010. “Notação e salmodia: uma conexão a sudoeste?”. En *Aspectos da música medieval no ocidente peninsular*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- FERREIRA DA CUNHA, Celso, 2003 [1956]. *O Cancioneiro de Martin Codax*. Nota introductoria de Elsa GonCalves. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Edición digital basada en la de Río de Janeiro, [s.n.], 1956. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmccv4d3> (24/01/2021).
- LE GOFF, Jacques y otros, 1999. *El hombre medieval*. Madrid: Alianza Editorial.
- LÓPEZ ELUM, Pedro, 1996. “Escritura musical y ritmo en la Edad Media. Las cantigas de Alfonso X y la influencia de su música”. En *Revista d’Història Medieval*, núm. 7: 243-260. Consultado el 24 de enero 2021 en: https://www.uv.es/dep210/revista_historia_medieval/PDF171.pdf
- LUG, Robert, 2019. *Semi-mensurale Informationen zur Liedrhythmik des 13. Jahrhunderts*, Stuttgart: Ibidem-Verlag.
- MARTÍNEZ ÁNGEL, Lorenzo, 1998. “Reflexiones sobre el paganismo y la cristianización”. En *Medievalismo*, núm. 8: 19-33. Consultado el 24 de enero 2021 en: https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/35479/1/52501-223_541-1-PB.pdf (24/01/2021).
- MENESES, Paulo, 1991. “Poetic Worlds, Martin Codax”. En *Possible Worlds and Literary Fictions*, vol. 25, núm. 2, verano: 291-309. Consultado el 24 de enero 2021 en: https://www.jstor.org/stable/42945909?refreqid=robotstxt-site-maps:9ab56b411eb8027363d850e4c9cae5b&seq=1#page_scan_tab_contents
- SCATTERGOOD, John, 2003. “Writing the clock: the reconstruction of time in the late Middle Ages”. En *European Review*, vol. 11, núm. 4: 453-474. Consultado el 24 de enero 2021 en: https://www.cambridge.org/core/journals/european-review/article/writing-the-clock-the-reconstruction-of-time-in-the-late-middle-ages/520F2C43C875ABD2B95E800A9FB8_5381#
- VALDEÓN BARUQUE, Julio, 1998. “El ritmo del individuo: en las puertas de pobreza, de la enfermedad, de la vejez, de la muerte”. *La vida cotidiana en la Edad Media. VIII Semana de Estudios Medievales. Nájera, del 4 al 8 de agosto de 1997*. Coordinado por José Ignacio de la Iglesia Duarte. España: Instituto de Estudios Riojanos, 275-288. Consultado el 24 de enero 2021 en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=563909>
- ZIR, Alessandro, 2015. “Erghed’olho e Vee-lo-edes: Gênero e desconstrução em Três Cantigas de Amigo”. En Boitata. *Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL*. 10.19. Consultado el 24 de enero 2021 en: https://www.academia.edu/16299006/ERGED_OLHO_E_VEE-LO-EDES_G%C3%80NERO_E_DESTRUCO%C3%87O_C3%83O_EM_TR%C3%80S_CANTIGAS_DE_AMIGO

ZOLTÁN, Falvy, “Medieval Secular Monody Research after H. Anglès (Ornamentation in Troubadour Music)”. En *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, tomo 35, Fasc. 1/3, Denijs DilleNonagenario (1993-1994): 77-92. Consultado en: <http://www.jstor.org/stable/902198>

Música

Cantigas de Martin Codax

As melodías de Martin Codax. Vozes Alfonsinas, 1998. Dirección: Manuel Pedro Ferreira. Soprano: Ana Ferraz; flauta de pico: César Viana. Martín Codax (medieval.org)

Cantigas de amigo de Martin Codax. Grupo de música antigua de Compostela, 1998. Dirección: Miguel A. López Fariña, Fernando Olbés Durán. Sopranos: Ana Sánchez, Paula Corujo; tenor: Fernando Olbés; narradora: Ana Gago.

Xacobeo, 1999. “El último milenio” La música de los peregrinos. Camino de Santiago.

Cantigas de Amigo: 13th Century Galician-Portuguese Songs and Dances of Love, Longing and Devotion. Dorian Sono Luminus, 2000. Kitka, Angelorum & Ensemble Alcatraz. Cantigas de Amigo (medieval.org)

Martin Codax: Cantigas de amigo. Ensemble Fin’ Amor. Pavane, Musica Ficta: 2004. Vièle cistre, oud, percussions: Michaël Grébil; flûtes à bec: Bernard Mouton; percussions: Vincent Libert; vièles: Thomas Baeté; chant et harpe: Carole Matras.

Lux Feminæ 900-1600. Montserrat Figueras. Alia Vox, 2006.

Ondas. Martin Codax, cantigas de amigo. Outhere Music France: 2015. Voz y viola de arco: Vivabiancaluna Biffi; flautas medievales: Pierre Hamon. <https://www.amazon.com/exec/obidos/ASIN/B0143VFVTG/ref=nosim/medievalmusicart> Ondas - Cantigas de Amigo: Amazon.com.mx

Pergamino Vindel. Cantigas de amigo de Martin Codax. Interpretación de Speranza Cerullo. CD incluido en *Pergamino Vindel*, 2016. Arbor Aldea, Mariña (coord.), Barcelona: Moleiro Editores.

Fuentes de imágenes

pp. 34-35: Martín Codax, activo alrededor de 1230. *Sete cantigas de amigo* (MS M.979)., fols. 2r y 1v. entre 1275 y 1299. The Morgan Library & Museum, Fellows Fund & Cary Music Fund, 1977.

p. 38, imágenes 2, 3 y 4 (fragmentos): Martín Codax, activo alrededor de 1230. *Sete cantigas de amigo* (MS M.979)., fols. 2r y 1v, entre 1275 y 1299. The Morgan Library & Museum, Fellows Fund & Cary Music Fund, 1977.

- p. 42, imagen 5 (fragmento): Martín Codax, activo alrededor de 1230. *Sete cantigas de amigo* (MS M.979)., fol. 2r. entre 1275 y 1299. The Morgan Library & Museum, Fellows Fund & Cary Music Fund, 1977.
- p. 97, imágenes 6, 7 (fragmentos): Martín Codax, activo alrededor de 1230. *Sete cantigas de amigo* (MS M.979)., fols. 2r y 1v. entre 1275 y 1299. The Morgan Library & Museum, Fellows Fund & Cary Music Fund, 1977.
- p. 98, imágenes 8, 9 (fragmentos): Martín Codax, activo alrededor de 1230. *Sete cantigas de amigo* (MS M.979)., fol. 2r. entre 1275 y 1299. The Morgan Library & Museum, Fellows Fund & Cary Music Fund, 1977.
- p. 99, imágenes 10, 11, 12, 13 (fragmentos): Martín Codax, activo alrededor de 1230. *Sete cantigas de amigo* (MS M.979)., fols. 2r y 1v. entre 1275 y 1299. The Morgan Library & Museum, Fellows Fund & Cary Music Fund, 1977.
- p. 100, imagen 14 (fragmento): Martín Codax, activo alrededor de 1230. *Sete cantigas de amigo* (MS M.979)., fol. 2r. entre 1275 y 1299. The Morgan Library & Museum, Fellows Fund & Cary Music Fund, 1977.
- p. 119, imagen 15 (fragmento): Martín Codax, activo alrededor de 1230. *Sete cantigas de amigo* (MS M.979)., fol. 2r. entre 1275 y 1299. The Morgan Library & Museum, Fellows Fund & Cary Music Fund, 1977.
- p. 119, imagen 16: con base en las transcripciones del *Pergamino Vindel* de Manuel Pedro Ferreira en *O som do Martin Codax: sobre a dimensão musical da lírica galegoportuguesa (séculos XII-XIV)*. Lisboa: Unisys, 1986.
- p. 124, imagen 17: con base en las transcripciones del *Pergamino Vindel* de Manuel Pedro Ferreira en *O som do Martin Codax: sobre a dimensão musical da lírica galegoportuguesa (séculos XII-XIV)*. Lisboa: Unisys, 1986.
- p. 126, imagen 18: con base en las transcripciones del *Pergamino Vindel* de Manuel Pedro Ferreira en *O som do Martin Codax: sobre a dimensão musical da lírica galegoportuguesa (séculos XII-XIV)*. Lisboa: Unisys, 1986.
- p. 128, imagen 19: con base en las transcripciones del *Pergamino Vindel* de Manuel Pedro Ferreira en *O som do Martin Codax: sobre a dimensão musical da lírica galegoportuguesa (séculos XII-XIV)*. Lisboa: Unisys, 1986.
- p. 130, imagen 20: con base en las transcripciones del *Pergamino Vindel* de Manuel Pedro Ferreira en *O som do Martin Codax: sobre a dimensão musical da lírica galegoportuguesa (séculos XII-XIV)*. Lisboa: Unisys, 1986.
- p. 132, imagen 21: con base en las transcripciones del *Pergamino Vindel* de Manuel Pedro Ferreira en *O som do Martin Codax: sobre a dimensão musical da lírica galegoportuguesa (séculos XII-XIV)*. Lisboa: Unisys, 1986.
- p. 134, imagen 122: con base en las transcripciones del *Pergamino Vindel* de Manuel Pedro Ferreira en *O som do Martin Codax: sobre a dimensão musical da lírica galegoportuguesa (séculos XII-XIV)*. Lisboa: Unisys, 1986.

**Las marcas de tiempo y espacio, sus relaciones y significados
en el *Pergamino Vindel* de Martin Codax**

de Rebeca Mata



se terminó de imprimir el 21 de noviembre de 2024
en los talleres de Gráfica Premier, S.A. de C.V.,
Calle 5 de Febrero 2309, Col. San Jerónimo Chicahualco,
52170, Metepec, Estado de México.

Se utilizaron los tipos Gandhi Sans de 8, 10, 10.5 y 16 puntos,
Minion Display de 8, 9, 9.5, 10, 10.5, 16 y 24 puntos.

El tiraje fue de 250 ejemplares en papel bond de 90 gramos
y cartulina couché de 250 gramos.