

LA MÚSICA
DE LAS
CANTIGAS DE SANTA MARÍA
DEL REY ALFONSO EL SABIO

FACSIMIL, TRANSCRIPCIÓN Y ESTUDIO CRÍTICO

POR

HIGINIO ANGLÉS, PBRO.

JEFE DE LA SECCIÓN DE MÚSICA DE LA BIBLIOTECA CENTRAL

II. TRANSCRIPCIÓN MUSICAL

DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE BARCELONA : BIBLIOTECA CENTRAL

BARCELONA, 1943

BIBLIOTECA CENTRAL

PUBLICACIONES

DE LA

SECCIÓN DE MÚSICA

XV

DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE BARCELONA : BIBLIOTECA CENTRAL

BARCELONA 1943

LA MÚSICA
DE LAS
CANTIGAS DE SANTA MARÍA
DEL REY ALFONSO EL SABIO

FACSIMIL, TRANSCRIPCIÓN Y ESTUDIO CRÍTICO

POR

HIGINIO ANGLÉS, PBRO.

JEFE DE LA SECCIÓN DE MÚSICA DE LA BIBLIOTECA CENTRAL

II. TRANSCRIPCIÓN MUSICAL

DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE BARCELONA : BIBLIOTECA CENTRAL

BARCELONA 1943

CUM LICENTIIS DEBITIS

Casa Provincial de Caridad
Imprenta-Escuela : Barcelona

A LA REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES
DE SAN FERNANDO

ÍNDICE

	<u>Páginas</u>
Al lector.....	IX
INTRODUCCIÓN	
Capítulo I : Veinte años de estudios en busca del ritmo y de la belleza musical de las cantigas.....	I
Capítulo II : Manuscritos conservados con la música de las cantigas y estudios hechos sobre ellos.....	15
Capítulo III : Su notación musical:	
1. La notación musical española hasta la época de Alfonso el Sabio.....	37
2. La notación musical en la Europa del siglo XIII y la cuestión del ritmo modal en las melodías trovadorescas.....	42
3. La notación y el ritmo de las cantigas.....	47
4. La notación de las cantigas comparada con sus similares de la Europa medieval.....	51
A) Notae simplices.....	53
B) Notae simplices plicatae.....	58
C) Ligaturae binariae.....	65
D) Ligaturae binariae plicatae.....	70
E) Ligaturae ternariae.....	76
F) Conjuncturae ternariae.....	82
G) Ligaturae ternariae plicatae.....	83
H) Conjuncturae ternariae plicatae.....	87
I) Ligaturae quaternariae.....	88
J) Conjuncturae quaternariae.....	89
K) Ligaturae quaternariae plicatae.....	90
L) Ligaturae quinariae.....	91
L') Ligaturae sexenariae et septenariae.....	92
Capítulo IV : Consecuencias prácticas que ofrecen las cantigas para la musicología moderna.....	93
Capítulo V : Crítica de la edición.....	101
I. Las fuentes.....	101
II. Observaciones.....	102
Capítulo VI : Índice alfabético de los textos.....	109
Capítulo VII : Índice temático de las melodías.....	115

CANTIGAS DE SANTA MARÍA

(PARTE MUSICAL)

Prólogo.....	3
Cantigas 1 a 402.....	4-434
Apéndice I : Cantigas de fiestas de Santa María.....	435
Apéndice II : Cantigas de fiestas de Nuestro Señor y otras de Santa María.....	451

AL LECTOR

ESPaña, por el hecho de haber conservado la música de las Cantigas de Santa María del rey Alfonso el Sabio, es la nación más rica en cantos mariales del siglo XIII en lengua vulgar. Y a pesar de esto, el repertorio marial legado por la corte de Castilla y León ha necesitado siete siglos para poder ser reincorporado a la vida musical de nuestro pueblo.

Como coronación del trabajo realizado en el campo de la cultura musical española, nada más elocuente que el poder ofrecer hoy — a los veinticinco años de trabajos y búsquedas ininterrumpidas al frente de la Sección de Música de la Biblioteca Central — este volumen con la transcripción crítica de este repertorio, producto auténtico de la corte del sabio monarca. Si España no tuviera otras glorias musicales, bastaría ésta para que su nombre pudiera figurar al lado de las grandes naciones cultas de la Europa medieval. Con la presente edición, nuestra patria se incorpora a la musicología moderna y tiene derecho a pedir un puesto de honor para su historia musical.

Se trata de una colección en la cual abundan melodías populares antiquísimas, que rezuman el canto popular hispánico viejo de más de mil años y son, además, el substratum musical de las culturas pretéritas que pasaron por nuestro país. Hoy día en que las naciones cultas vuelven la mirada hacia su canción tradicional — que es considerado como el exponente más genuino del arte nacional —, España presenta esta colección de cantos populares, muchos de los cuales en el siglo XIII ya eran viejos. Ninguna nación ha podido hasta aquí ofrecer una colección tan rica en consecuencias prácticas para la investigación científica del folklore musical europeo. En ella encontrarán los especialistas recuerdos de melodías, hasta hoy ignoradas, de la canción épica y de los cantares de gesta. El repertorio alfonsino presenta también muestras de melodías de los rondeles monódicos, de virolais, secuencias, lais, e incluso de melodías provenzales de la Edad media. Aquí encontrará el lector ejemplos de danzas típicas, de melodías de romances viejos, y del canto popular religioso de romerías y procesiones de antiguos tiempos. Al lado del elemento popular figura el fondo musical inspirado en el canto litúrgico y el otro inventado en el siglo XIII, que es creación personal del rey Sabio y de sus colaboradores.

* * *

En esta edición se presentan soluciones nuevas para la transcripción rítmica de la lírica cortesana trovadoresca. Para ello no hemos seguido un criterio apriorístico o subjetivo, ni siquiera hemos inventado un sistema nuevo. El único mérito es habernos limitado a seguir exactamente la notación musical de la corte castellana del siglo XIII, sin olvidar el carácter y el espíritu de nuestra canción popular. Y en esto consiste la novedad de la presente obra: haber tenido la dicha de encontrar dos manuscritos con música monódica medieval copiados por un técnico en la notación mensuralista y haberlos transcrito fielmente. Los resultados,

en apariencia revolucionarios, son naturalísimos, y responden al espíritu y al sentido estético de la canción popular de nuestro país. Esto indica que no pretendemos destruir sistemas más o menos científicos aceptados hasta aquí por la musicología contemporánea. Presentamos esta edición con toda humildad y dispuestos a aprender de quien más sepa.

En los capítulos que siguen encontrará el lector expuesto nuestro sistema; en el volumen siguiente entraremos en más detalles. A fin de no exponernos a ofuscaciones posibles, siguiendo un criterio personal, hemos pedido la colaboración del ilustre romanista Hans Spanke de Duisburg, tan conocido por sus estudios sobre la poesía latina medieval y sobre el origen de las formas métricas de la lírica trovadoresca en vulgar. Para trabajos como el presente ya no es posible hoy día separar al musicólogo de la colaboración del romanista. Hans Spanke ha escrito para el tercer volumen varios capítulos de importancia capital para el conocimiento exacto de la métrica y del valor literario de la poesía alfonsina comparada con la europea de su época. Conjuntamente estudiaremos la cuestión métricomusical, fundamento del ritmo de la música de las cantigas, y la posibilidad de encontrar sus principios, con miras a poderlos aplicar en más o menos a la monodía cortesana de la Europa medieval.

* * *

Para terminar, réstame dar las gracias a cuantos, material o espiritualmente, me han ayudado en la presente edición. Primeramente al Eminentísimo Cardenal Michael Faulhaber, de Munich, y al Ilustrísimo Prálat Ferdinand Buchwieser, Generalvikar de aquella Diócesis, por haberme acogido con tanta bondad en agosto de 1936 y haberme buscado un refugio feliz en el Institut der Englischen Fräulein de Nymphenburg. Un recuerdo agradecido para aquellas buenas Religiosas, cuya santa casa fué para mí providencial en todos sentidos, y en donde transcribí las cantigas que hoy se editan. Es por esto que la presente obra será para mí siempre inseparable espiritualmente de aquel Instituto, en prueba de gratitud perenne. Como después será relatado, fué también providencial cómo Jorge Rubió pudo mandarme a Munich, en abril de 1937, una copia fotográfica completa del códice j. b. 2, de El Escorial. Heinrich Bessler, de Heidelberg, puso a mi disposición el ejemplar de la edición facsimil del códice de Toledo, editado por Ribera. La Infanta Doña Paz de Borbón, Princesa de Baviera, se dignó prestarme la edición Valmar del texto de las cantigas. Otto Ursprung, de Munich, fué el amigo fiel que supo animarme en la realización de esta obra. El mencionado Hans Spanke y Ramón Aramon — discípulo éste de Walter von Wartburg, en Leipzig, y de Ernst Gamillscheg y Eduard Wechsler, en Berlín —, como romanistas, me han ayudado en los problemas referentes a la métrica de las cantigas. Los esquemas métricos que encabezan cada una de las cantigas son obra exclusiva de Aramon, siguiendo el sistema y las indicaciones de Spanke. Don José Barberá prestóme su valioso consejo en la metrifización de alguna melodía difícil. Los Padres Agustinos de El Escorial me dieron toda clase de facilidades para el estudio y la fotografía de los códices de las cantigas. Lo mismo tengo que decir de la Dirección de la Sección de Manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid, por lo que se refiere al estudio del códice toledano. Para todos, mi más profundo agradecimiento.

De una manera especial he de expresar mi gratitud a la Excelentísima Diputación Provincial de Barcelona, que con tanto esfuerzo y entusiasmo acoge todas las iniciativas de nuestra amada Biblioteca, que redunden en pro de la cultura española, y, de modo muy singular, a su Presidente, el Excelentísimo Señor don Antonio M.^a Simarro y Puig, que ha patrocinado esta edición, y a los Ponentes de Cultura que, sucesivamente, han cooperado a la misma, los Ilustrísimos Señores don Francisco Luis Rivière, don José Bonet del Río, don Antonio Sala Amat y don José Maluquer Cueto. Es también de justicia consignar aquí el nombre de don Felipe Mateu y Llopis, Director de la Biblioteca Central, por su entusiasmo y las facilidades que me ha prestado en la edición del presente volumen.

INTRODUCCIÓN

Capítulo I

VEINTE AÑOS DE ESTUDIOS EN BUSCA DEL RITMO Y DE LA BELLEZA MUSICAL DE LAS CANTIGAS

Hasta hoy no existía una edición crítica de la música de las cantigas. Este repertorio riquísimo de melodías medievales había quedado olvidado desde el siglo XIII hasta nuestros días. Alfonso el Sabio había concebido esta colección, a fin de que sus cantos se usaran en las fiestas de la iglesia y en otras cortesanas y populares. Murió el rey Sabio, desaparecieron los músicos y cantores de su corte, y al llegar el siglo XIV, habían ya pasado de moda estas cantigas y quedaron relegadas al olvido. Es lo mismo que aconteció con la música de los trovadores y troveros. Precisa, empero, observar que algunas de estas melodías quedaron vivas como cantos populares y otras continuaron ejecutándose en la representación de los Dramas litúrgicos. Este olvido fué una lástima muy grande para la polifonía y para el mismo fondo popular de la música ibérica. Cuando en el siglo XIX, gracias a los estudios de la musicología incipiente, se empezó a tantear la transcripción de la lírica monódica cortesana medieval, se encontraron los especialistas con que la notación de las cantigas ofrecía dificultades insuperables. Unos tomaban esta notación como si fuera *completamente gregoriana*, y por lo mismo como si sus notas tuvieran el mismo valor de una sílaba breve latina, representada en la notación gregoriana moderna por la «corchea». Otros, entre ellos Mariano Soriano Fuertes, la tomaron como si fuera una «notación rabinica», y dado que ésta, que sepamos, no ha existido nunca, sólo podían tomar tal expresión como sinónima de «notación misteriosa, totalmente desconocida». En tiempos modernos, el sabio arabista de la Universidad de Madrid, Julián Ribera, quiso motejarla con el nombre de «notación enigmática y cuya clave se perdió». Con esto pretendía significar que la notación de las cantigas era indescifrable hoy día, y por consiguiente, que era necesario buscar caminos convencionales para interpretarla; este ilustre arabista, entusiasmado con el enigma de la notación de las cantigas, llegó a afirmar que la «música de las cantigas era *totalmente árabe*».

Los musicólogos extranjeros especialistas (y no simplemente aficionados como los españoles fueron generalmente) tantearon toda clase de transcripciones y nunca podían dar con la clave auténtica para descubrir los secretos de su notación y de su ritmo. En el volumen tercero de esta obra hablare-

mos ampliamente sobre los estudios y las teorías que se han hecho en torno de la música de las cantigas, exponiendo nuestros puntos de vista. Por hoy diremos que la notación de las cantigas no es gregoriana, ni es rabínica, ni es indescifrable, ni mucho menos su música es árabe. A las investigaciones y estudios que me llevaron a descubrir el secreto y el ritmo de la notación musical de las cantigas, he de dar rápida ojeada como justificación de esta Edición crítica que abre nuevos caminos para conocer más de cerca la belleza melódicorítmica de la monodía cortesana de la Europa medieval.

Cuando en 1923 la Excma. Diputación Provincial de Barcelona me pensionó para estudiar en Alemania, con el fin de ampliar los estudios musicológicos empezados años antes con el insigne Pedrell, fué mi preocupación primera el conocer a fondo los problemas de la paleografía musical no gregoriana; y el ensueño que acaricié desde el principio, fué el poder encontrar un día el secreto rítmico de la notación de las Cantigas del Rey Sabio. Guiado por idealismo tan noble, después de haber trabajado unos meses con el profesor W. Gurlitt, en la Universidad de Freiburg i. Br., sobre la *chanson* de la corte de Borgoña del siglo XV, que me abrió caminos nuevos para el conocimiento de la canción polifónica amorosa en la corte de los Reyes Católicos,¹ y estudiada la música orgánica europea de los siglos XVI-XVII, que me orientó para la edición crítica del repertorio español,² me trasladé a Göttingen a principios del año 1924. En aquella Universidad regentaba entonces la cátedra de Musicología el profesor F. Ludwig, el más egregio maestro de la musicología moderna, por lo que se refiere a la música medieval no gregoriana; y a petición del Geheim Rat Professor Heinrich Finke, tan enamorado de la cultura hispánica, y que conocía a fondo mis aspiraciones, Ludwig me aceptó como discípulo suyo en la Universidad, prestándose a la vez a darme lecciones particulares y especializadas en su casa, íntima aspiración de mis ardores de estudioso cerca de tan gran maestro.

En aquel tiempo, el Rđmo. Abad Dom Gregorio M.^a Suñol, monje de Montserrat, actual Director del Pontificio Instituto di Musica Sacra de Roma, deseaba editar las seis cantigas de Santa María que Alfonso el Sabio había dedicado a Nuestra Señora de Montserrat; pero al intentar transcribirlas, se dió cuenta que su notación rítmica era para él un enigma.³ Aprovechando la ocasión de encontrarme estudiando musicología en Alemania, me mandó las fotografías correspondientes, a fin de que buscara a un especialista que nos ayudara a descifrar la notación musical de tales cantigas. Fué, pues, cosa providencial que, gracias a las cantigas, conociera yo la existencia del eminente musicólogo F. Ludwig, y fué por las cantigas que me trasladé a Göttingen, a fin de recibir las enseñanzas de tan preclaro maestro. Provisto

1. Véase H. ANGLÉS, «El Chansonnier français de la Colombina de Sevilla», en *Estudis Universitaris Catalans*, XIV (Barcelona, 1929); «Un manuscrit inconnu avec polyphonie du XV^e siècle conservé à la cathédrale de Segovie», en *Acta Musicologica*, de Copenhague, VIII (1936); *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, en *Monumentos de la Música Española*, I (Madrid, 1941).

2. Además de los tres volúmenes ya publica-

dos y los otros siete que tenemos preparados con la música orgánica del organista valenciano J. Cabanilles († 1712), véase nuestra edición del *Libro de Cifra Nueva para tecla, arpa y vihuela de Luis Venegas de Henestrosa, Alcalá de Henares (1557)*, en *Monumentos de la Música Española*, II (Madrid, 1943), que se está imprimiendo actualmente.

3. Véase Dom G. M. SUNYOL, *Analecta Montserratensia*, V (1924), págs. 361 ss.

de las fotografías susodichas de los códices escurialenses y de otras con polifonía medieval de códices españoles, me presenté a Ludwig. Y quiso Dios que la primera lección que recibí del gran maestro alemán fuera precisamente sobre la notación musical de las cantigas, cuyo códice toledano él conocía ya en su edición facsímil publicada por la Real Academia Española.

Expuse ya en otra ocasión,¹ que Ludwig había sido el primero entre los musicólogos modernos que en 1906 lanzó el grito de alarma sobre la cuestión del ritmo de las melodías trovadorescas, diciendo que era necesario revisar todos los trabajos hechos hasta entonces en este sentido. A fin de contrarrestar la teoría de la *Vierhebigkeit* (de los cuatro compases) de H. Riemann, que transcribía la monodía medieval en compás binario, había sentado, como principio, que no existiendo una notación mensural perfecta para la lírica monódica medieval, la cual indicara el compás adecuado a cada una de aquellas melodías, precisaba buscar otro camino, y éste no era otro que el aplicar a la monodía antigua el ritmo de la polifonía medieval. Ésta nos ha llegado con notación proporcional perfectísima, la cual ofrece de un modo invariable el ritmo modal tan estudiado por los teóricos medievales. Apliquemos, pues, decía, el ritmo ternario de la polifonía a la monodía, y tendremos la solución. El compás binario no se practicaba en la música polifónica del Ars antiqua; por consiguiente, no debía tampoco usarse hoy al transcribir las melodías trovadorescas. Fué por Ludwig que J. Beck vino en conocimiento de esta teoría y la expuso en todos sus detalles; fué P. Aubry, de París, quien se adelantó a exponer públicamente esta teoría, que le había sido insinuada por Beck. Los principios expuestos por Ludwig, Beck y Aubry se impusieron, y los especialistas en la música medieval admitieron la teoría modal como la única posible para la transcripción de la lírica musical cortesana de la antigua Provenza y de la Francia del norte. Así estaban las cosas, cuando yo llegué a Göttingen. Y gracias a la notación española de las cantigas, cuyo estudio y discusión produjo nuestro trato, Ludwig admitió por vez primera, en 1924, la posibilidad de un ritmo modal mixto (blanca-negra combinadas con las notas negra-blanca) aplicable a la monodía española; asimismo, guiado por la notación española, practicó él por primera vez el compás binario en una cantiga de Alfonso el Sabio, siguiendo camino muy diverso del trazado un día por Riemann.² Pero circunspecto como era en la metodología científica, me hizo sentir con toda su autoridad incomparable el deber de no atreverme a hacer uso de estas libertades (!) al transcribir la música de los trovadores provenzales y de los troveros franceses.

Al estudiar en Göttingen los difíciles problemas que encierran las melodías de la Europa cortesana medieval, fué mi mayor preocupación el estudio de su ritmo musical. La notación de estas melodías precisamente llega a nosotros muy imperfecta para el caso, y la grafía musical de las cantigas se presentaba en aquellos días muy indecisa y equivocada, según la opinión de mi maestro. En 1924 él conocía solamente el códice toledano y unas pocas fotografías de los dos códices de El Escorial. Al exponerme los defectos y

1. «Les Melodies del trobador Guiraut Riquiers», en *Estudis Universitaris Catalans*, XI (Barcelona, 1927), y en tirada aparte.

2. Cf. Guido ADLER, *Handbuch der Musikgeschichte* (Frankfurt a. M., 1924), págs. 180 s., 2.ª edic., 1930, págs. 213 s.

las inconsecuencias de la notación española de las cantigas, no tenía él otro guía que la misma edición facsímil del códice, que, procedente de la catedral de Toledo, se conserva actualmente en Madrid, B. N. Mss. 10,069, edición que, a cuenta de la Real Academia Española, había hecho en 1922 el ilustre arabista J. Ribera.¹ Precisa advertir que este códice, como después será precisado, es el más imperfecto de los tres conservados con la música de las cantigas, y que a la indecisión original del copista hay que añadir que la edición moderna se presenta con retoques de la notación primitiva, retoques hechos por mano de un dibujante ¡a fin de embellecer el facsímil!² No era, pues, extraño que Ludwig considerara esta notación española como muy imperfecta, puesto que las correcciones del dibujante que intervino en la edición de Madrid empeoran aún la grafía original, de sí ya muy indecisa e inconsecuente. Según mi maestro, pues, ya que ni Francia, ni Alemania, ni España, ni Italia conservan su monodía lírica medieval en códices cuya notación mensural sea perfecta y consecuente, la única solución lógica que nos quedaba para la transcripción rítmica de la monodía medieval era el aplicar la teoría de los seis modos rítmicos enseñada por los teóricos antiguos, practicada por los polifonistas y por los copistas franceses en algunas melodías trovadorescas. Siguiendo esta teoría, el compás ternario era el único posible para la transcripción de la lírica trovadoresca de Francia y de Provenza.

A medida que adelantábamos en nuestras lecciones, bien comprendía los defectos de esta teoría aplicada severamente a la música cortesana antigua. Lo mismo en 1924 que en 1928 (en que tuve la suerte de trabajar de nuevo al lado del mencionado Ludwig), expuse mis dudas y preocupaciones al venerado maestro, en estos términos: «El ritmo modal va muy bien para la polifonía, que es música sabia, compuesta con artificio por técnicos de la música medieval; pero para la monodía..., música popular y cortesana, cuyas tonadas rezuman muchas veces la canción popular de antiguas culturas que pasaron por Europa, no acaba de convencerme. Hay melodías, generalmente silábicas o semisilábicas, que se prestan bien al ritmo modal ternario; pero otras, la mayoría, resultan muy áridas y cantan sin gracia. Empeñarse en sujetar las melodías neumáticas y los grupos de cuatro o cinco notas de las silábicas a un mismo y único ritmo modal en una pieza, es destruir su fluidez melódica; lo encuentro sencillamente un absurdo. Si pudiéramos combinar el modo yámbico con el éspondeo en una misma canción — como se practica en las Cantigas de Alfonso el Sabio —, si pudiéramos usar el compás binario para ciertas melopeas y el binario combinado con el ternario para otras canciones, muchas de estas melodías cantarían como las tonadas populares de ciertas regiones de España, de Francia, de Italia. ¿Por qué no podemos seguir otro camino más libre? ¿Por qué sujetarse a una tal esclavitud rítmica que destruye la fluidez y amabilidad de tantas melodías trovadorescas?» «Al aplicar yo la teoría modal de la polifonía — me replicó Ludwig — lo hago, no por convicción absoluta, sino por necesidad, a fin de encontrar una solución más o menos digna, pero siempre objetiva, a falta de otra más científica. Mi teoría

1. Véase su obra *La Música de las Cantigas* (Madrid, 1922).

2. En el vol. III de la presente obra estudia-

remos en detalle este aspecto; de momento, véanse págs. 16 ss. de la Introducción y 456, 460 y 462 de la música del presente volumen.

es a la vez simplicísima y se adapta bien a la métrica de los versos. Y al hacer esto, me fijo en los manuscritos medievales conservados y procediendo siempre por analogía, como usted ya conoce. Conservamos manuscritos polifónicos con notación musical perfectísima, y, en cambio, no conocemos los similares de la música monódica. En la polifonía se sigue, casi sin excepción, el ritmo modal, y, por lo mismo, el compás ternario para todas las formas musicales. ¿Por qué, pues, no hemos de practicarlo, asimismo, para la monodía? Yo bien me doy cuenta de que muchas melodías transcritas así no cantan bien; pero si queremos ser consecuentes y proceder con método científico, para transcribir las melodías antiguas, no podemos inventar nuevos sistemas, como hizo vuestro paisano Ribera, ni podemos obrar a la ligera, siguiendo un gusto subjetivo, sin conocer precedentes históricos, confirmados por la notación musical. Al proceder yo así, aplicando el ritmo modal de la polifonía a la monodía, lo hago por analogía y apoyándome en los códices conocidos hasta hoy. Yo sé que no existe un manuscrito conocido en el mundo cuya notación musical ofrezca otras soluciones, y, mucho menos, conozco un manuscrito cuya notación musical presente el ritmo variado de vuestras canciones populares. Además, no existe un teórico medieval que nos permita la combinación de modos rítmicos, ni menos que admita el compás binario. Si un día tuviera usted la dicha de encontrar en España un código medieval, cuya notación ofrezca soluciones nuevas, si esta notación es fiel y consecuente, no dude usted en seguirla. En este caso, no tema la crítica de los musicólogos modernos; el copista medieval *técnico* debe pesar más que los sistemas y prejuicios de la musicología moderna.» Una respuesta más objetiva y más justa no era posible. Ello quería decir que si alguien, sin tener códices musicales antiguos que ofrecieran soluciones nuevas, solamente por presunción o amparado en el canto tradicional de los pueblos latinos, seguía otro sistema, la musicología no podía aprobarle.

Desde mi juventud, cursando aún los estudios eclesiásticos en el Seminario de Tarragona, entre las muchas cuestiones que atrajeron pronto mi entusiasmo por la música, había especialmente dos que absorbían mi espíritu: el estudio científico del canto gregoriano y el de la canción popular. Para lo primero, encontré en Dom Suñol de Montserrat un buen maestro; para lo segundo, el maestro Pedrell fué pronto mi mentor. Movidó por su ejemplo y por su entusiasmo, me entregué de lleno a la búsqueda directa de canciones populares, recorriendo a pie los pueblos de la montaña del Montsant, los Pirineos y las Baleares; aprovechando las vacaciones de verano, en pocos años llegué a recoger unas tres mil melodías.¹ Y con el fin de proseguir el estudio comparado de la canción popular hispánica y europea, seguí más tarde las lecciones de otro venerado maestro, D. José Barberá. Esto indica que al empezar mis estudios con Ludwig tenía ya formado mi gusto por las melodías antiguas, partiendo del canto gregoriano y de la canción popular hispánica. Por esta causa, al transcribir melodías medievales, el instinto natural movíame a compararlas con las del repertorio litúrgico y aun más, con las del folklore musical de los pueblos latinos. Entonces me di buena cuenta

1. Véase *Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Materials*. Vol. I Fascicle II (Barcelona, 1928).

de la importancia que tenía el conocimiento del canto gregoriano y de la canción popular europea para mejor comprender la monodía cortesana medieval. Pasando los años, un musicólogo especialista en la música antigua, un poco extrañado de mis aficiones, observóme un día : «Me admira que especializándose usted en la música medieval, se dedique también al folklore musical»; a lo cual repliqué : «Precisamente, porque quisiera conocer a fondo la monodía medieval, necesito familiarizarme con la canción popular europea».

En 1925 copié en París la música de los trovadores provenzales allí existente, con el intento de completar el repertorio en que habíamos trabajado en Göttingen y publicarlo a su tiempo; asimismo tuve ocasión de estudiar una vez más la notación de los códices de los troveros franceses. Un año más tarde transcribí de una vez las 264 melodías provenzales conocidas hasta hoy, siguiendo rigurosamente el sistema de Ludwig.¹ A. Gastoué, de París, había afirmado en 1922 que «Guiraut Riquier, en retour, fait prédominer notre influence (la francesa) en Espagne» y que Alfonso el Sabio «tout en s'inspirant de la muse nationale, imita visiblement et tout à loisir, les oeuvres de nos troubadours».² A fin de refutar el aserto arbitrario del ilustre musicólogo francés, pude probar que, al venir este trovador provenzal a España, en la Corte de Castilla y de León, se cantaban ya las cantigas siguiendo un patrón fijo y bien conocido, y que la música del trovador provenzal distaba mucho de la gracia y delicadeza de las Cantigas de Alfonso el Sabio. Pero por no conocer a fondo en aquel tiempo la notación musical de los códices escurialenses de las cantigas, debí transcribir en 1926, con ritmo modal escrito, las 48 melodías de Guiraut Riquier, aunque muchas de ellas resultaran faltas de belleza y de espíritu.³ Las pocas melodías alfonsinas que di a conocer en 1927, las adapté todavía al ritmo modal, aunque fuera sacrificando su notación original; y esto, movido siempre por los prejuicios de la teoría modal practicada integralmente, tal como me había enseñado el mejor de los maestros.⁴

Entretanto, J. Beck editaba el *Chansonnier Cangé* de la B. N. de París,⁵ ofreciendo un sistema nuevo para la transcripción rítmica de los troveros, sin presentar pruebas convincentes sacadas de manuscritos que llegaran con una notación mensural desconocida hasta el presente. Beck admitía de pleno el compás binario para ciertas melodías y el ternario para otras; no admitía la combinación de compases en una misma melodía; interpretaba arbitrariamente algunas ligaduras y principalmente la *plica*, etc., etc. Su sistema no fué aceptado por los musicólogos ni por los técnicos en la canción popular. Según

1. No obstante abrigar con tanto cariño la idea de editar el repertorio completo de las melodías provenzales conservadas, no lo hice, a petición del buen amigo F. GENNRICH, de la Universidad de Frankfurt, que preparaba esta obra para la serie *Publikationen älterer Musik*, de la casa Breitkopf und Härtel, de Leipzig.

2. *Les Primitifs de la Musique française* (París, 1922), pág. 35.

3. F. PUJOL, al hacer la crítica de nuestra edición de las *Melodies del trovador Guiraut Ri-*

quier, en *Revista Musical Catalana*, XXX (1928), págs. 5 ss., no admitió nuestra transcripción rítmica modal, ofreciendo cuatro transcripciones nuevas hechas ad libitum.

4. Cf. «*Les Cantigas del rei N'Anfós el Savi*», en *Vida Cristiana*, XIV (Barcelona, 1926-27), y en tirada aparte.

5. Véase su *Corpus Cantilenarum Medii Aevi, Première Série : Les Chansonniers des Troubadours et des Trouvères. Le Chansonnier Cangé...*, I-II (París, 1927).

él afirmaba, el Códice Musical de Las Huelgas de Burgos le había dado, en parte, el camino. Al editar yo este códice en 1931, hube de advertir que su notación no ofrecía soluciones nuevas para la transcripción rítmica de la monodía trovadoresca,¹ y lo repetí en 1935 en mi obra *«La Música a Catalunya fins al segle XIII»*.² En mi edición de Las Huelgas edité ya una serie de obras polifónicas transcritas en ritmo binario; en cambio, por seguir ciegamente la teoría de mi maestro, transcribí varias de las secuencias hispánicas monódicas siguiendo el ritmo modal estricto, cosa que hoy no repetiría. Pero en *«La Música a Catalunya»*, apoyándome en lo que había profundizado ya en la notación musical de los códices de las cantigas y en la música popular española, al editar las melodías de los trovadores provenzales que más relación tuvieron con España, rompí de una vez con la teoría modal estricta, tan acérrimamente sostenida y practicada aún hoy día por diferentes musicólogos, y busqué caminos nuevos para la transcripción rítmica de aquellas melodías venerandas.³ Este nuevo tanteo, aceptado con todos los honores por musicólogos y romanistas, sólo fué rehusado por F. Gennrich, profesor de la Universidad de Frankfurt a. M.,⁴ y por su discípulo G. Kuhlmann.⁵ Para Gennrich como para su discípulo, la única solución aceptable para la transcripción rítmica de la lírica medieval continúa siendo el ritmo modal sin excepción y en toda su amplitud. En el tercer volumen de la presente obra se hallará completa y documentada respuesta a tales exclusivismos. Coincidiendo con la aparición de nuestra obra *«La Música a Catalunya fins al segle XIII»*, J. Handschin, de Basilea, se inclinaba contra la teoría modal estricta por lo que se refiere a las melodías de los trovadores, señalando la posibilidad de encontrar otras soluciones;⁶ Th. Gérold, en cambio, lo mismo en 1932 que en 1936, adoptó más o menos fielmente el ritmo modal para sus numerosas transcripciones de los trovadores provenzales y troveros franceses.⁷ Más recientemente, en 1942, ha sido Ugo Sesini quien se ha esforzado en encontrar una solución nueva y más viable para las melodías de los trovadores provenzales, separándose totalmente del ritmo modal.⁸ En el tomo tercero de la presente obra estudiaremos a fondo sus puntos de vista y las transcripciones que ofrece de las melodías del cancionero provenzal de Milán.

A raíz de la revolución española de 1936, quiso la Providencia que mi

1. Cf. *El Códex Musical de Las Huelgas*, 1 (Barcelona, 1931), págs. 172 ss.

2. Cf. *La Música a Catalunya fins al segle XIII* (Barcelona, 1935), págs. 349 s.

3. Cf. *Ibidem*, págs. 353 ss.

4. Véase *Zeitschrift für roman. Philologie*, LVI (1936), págs. 31 ss.

5. Cf. *Die zweistimmigen französischen Motetten des Kodex Montpellier, Faculté de Médecine H. 196, in ihrer Bedeutung für die Musikgeschichte des 13. Jahrhunderts I* (Würzburg, 1938), páginas 157 s., donde escribe: «Wir müssen mit lebhaftem Bedauern feststellen, dass auch Anglés neuerdings in seinen früheren Überzeugungen hinsichtlich der modalen Rhythmik des 13. Jahrs. zu schwanken scheint; immerhin hält er sich an dokumentarische Belege, dessen er wohl nur eine

zu weitgehende Bedeutung beimisst». El autor analiza la nueva teoría de Back, que no admite.

6. Cf. su estudio *«Die Modaltheorie und Carl Appels Ausgabe der Gesänge von Bernart de Ventadorn»*, en *Medium Aevum*, IV (1935), páginas 69 ss., y la crítica que sobre los puntos de vista de Handschin hace el mencionado KULHMANN, l. c., págs. 146 ss. Véase, además, la reseña de Handschin de la obra de F. LIUZZI, *La Lauda e i primordi della melodia italiana*, I-II (Roma, 1935), en *Acta Musicologica* del 1938.

7. Cf. sus obras *La Musique au Moyen Age* (París, 1932), págs. 91 ss., e *Histoire de la Musique des origines à la fin du XIV^e siècle* (París, 1936), págs. 266 ss.

8. *Le Melodie trobadoriche della Biblioteca Ambrosiana* (Torino, 1942).

segunda patria fuera Alemania — siempre tan hospitalaria y tan generosa para conmigo — y que la ciudad de mi residencia fuera Munich, en cuya Staatsbibliothek tantas veces había yo trabajado. Gracias a la alta protección del eminentísimo Cardenal Faulhaber y del ilustrísimo Prälat Ferdinand Buchwieser, Generalvikar de aquella Diócesis, encontré un refugio delicioso en el Institut der Englischen Fräulein de Nymphenburg. No es esta la ocasión para ponderar el cariño con que fui acogido, ni menos hablar del cuidado maternal que siempre me dispensaron aquellas buenas religiosas del Instituto de la Santísima Virgen. Había perdido casa, familia, amigos, todo cuanto tenía, y allí encontré de nuevo casa, familia y amigos que me acogieron con brazos abiertos. Quiso Dios, además, que mi estancia en aquella santa mansión se prolongara desde el día 30 de agosto de 1936 hasta el 29 de mayo de 1939. Fué en aquel feliz refugio donde encontré el secreto de muchos detalles gráficos de la notación musical de las Cantigas de Alfonso el Sabio, detalles que habían venido siendo hasta hoy un enigma para los musicólogos. Fué trabajando en aquel convento, ora en sus deliciosos jardines al aire libre en verano, ora en mi despacho en el invierno, que transcribí todo el repertorio musical, tan típicamente español, que hoy por primera vez ofrezco en público. Fué allí mismo donde planeé definitivamente la presente obra que desde tantos años constituía el ensueño de mi vida.

Durante los primeros meses de mi residencia en Nymphenburg, era tanta la pena que afligía mi espíritu, que, a pesar del ambiente de paz y caridad fraterna con que aquel convento me confortaba, no podía ni sabía trabajar en cosa alguna científicamente. Tanta fué la desgana que me vino, que abandoné por una temporada la musicología, encontrando únicamente el consuelo y la paz perdida en el estudio de las obras modernas sobre Biblia, Liturgia, Historia y Literatura. Impresionados al ver que mi espíritu había perdido todo optimismo de trabajo, fueron mis amigos G. R. H. Finke, de Freiburg i. Br.; Otto Ursprung, de la Universidad de Munich; H. Bessler, de la de Heidelberg; Hans Spanke, de Duisburg, y J. Handschin, de la Universidad de Basilea, quienes me animaron a proseguir con mis estudios musicológicos. Estando en éstas, me vino un día el pensamiento de que era mi deber el aprovechar los días de mi destierro involuntario para hacer obra positiva en pro de la cultura musical hispánica, transcribiendo y preparando la edición de las Cantigas de Alfonso el Sabio, anhelo de mi vida, soñado por mí desde mis primeros estudios en Freiburg i. Br. y en Göttingen. Enteré de tales planes a mi excelente amigo Jorge Rubió, verdadero creador de la Biblioteca de Cataluña, y todavía Director de la misma en aquellos días, al cual he de rendir público homenaje de gratitud por haber tenido parte no pequeña en mi formación científica y en toda mi producción musicológica; y fué, asimismo, providencial cómo él pudo mandarme a Munich una copia fotográfica completa del códice príncipe j. b. 2 de El Escorial, reproducción hecha a base de las fotocopias que de los manuscritos escurialenses guardábamos desde el año 1926 en nuestra Biblioteca. La llegada a Munich de las 560 fotocopias del mencionado manuscrito en el mes de abril de 1937 fué para mí la bendición suprema del cielo. Mi desgana atroz para los problemas de la musicología se convirtió pronto en deseo ardiente de realizar por fin la obra de

mi vida : conocer a fondo los secretos de la notación musical hispánica y preparar la edición crítica de la música de las Cantigas de Santa María.

Para colmo de dicha, la Infanta Doña Paz de Borbón y su hija Pilar, ambas Princesas de Baviera, que tanto frecuentaban el Instituto der Englischen Fräulein de Nymphenburg, animándome también para que continuara mis trabajos científicos, se dignaron prestarme la edición del texto de las cantigas publicado por la Real Academia Española, que ellas guardaban en su rica biblioteca, ejemplar que en julio de 1890 había mandado el Conde de Cheste a la Infanta Paz por conducto de su hermana la Infanta Isabel, como homenaje de la Real Academia Española. Por su parte, H. Bessler, de Heidelberg, puso a mi disposición el ejemplar de la edición facsímil del códice de Toledo editado por Ribera. Este volumen era el mismo que había sido propiedad de mi maestro Ludwig, con copiosas notas marginales escritas de su mano; ¡el mismo ejemplar de que me había servido trabajando con él en Göttingen el año 1924!

Dotado, pues, del material necesario, empecé con entusiasmo sin par la añorada transcripción de nuestras melodías nacionales. Al principio seguí la teoría modal que me había enseñado mi maestro. El ritmo modal mixto, señalado por su notación, era la única libertad que me tomaba en la transcripción; el compás binario, toda combinación de compás ternario y binario, cualquier filigrana rítmica que no fuera conocida por la polifonía medieval, me estaban prohibidos. Siguiendo esta teoría modal, eran tantas las contradicciones y faltas que aparecían en la notación de los códices escurialenses, que a veces llegaba a indignarme contra la rigidez de los teóricos antiguos, y principalmente contra la torpeza del copista de las cantigas. No podía yo comprender el porqué tantas canciones que parecían a primera vista exquisitas, resultaban luego tan faltas de gusto, siguiendo la teoría rítmica enseñada y practicada por los musicólogos modernos; otras veces, en cambio, aparecían cantigas que, siguiendo aquella teoría modal de los ritmos medievales, cantaban también a maravilla; éstas, empero, no compensaban del desamor que me inspiraban las primeras, que, además, venían a constituir mayoría. El entusiasmo inicial fué decayendo, y desconfiaba ya de la obra, que había sido el ideal de mi vida. Incluso llegué a temer por la realidad científica de la escuela musical hispánica del siglo XIII. Aunque abatido al constatar tantas deficiencias de los copistas reales de España, tuve la paciencia de transcribir hasta cien cantigas con aquel sistema. Por fin, reaccionando un día contra tantas reglas esclavizantes de los teóricos antiguos y modernos, exclamé: «Voy a cambiar radicalmente de sistema. Desde ahora no admito otro maestro que el mismo copista del códice príncipe de El Escorial, el cual oyó y acaso él mismo cantó estas melodías en la Corte de Castilla. Tú, copista de la Corte de Alfonso el Sabio, cuando escribías estas notas, sabías mucho más de paleografía y del ritmo musical de tu época, que los grandes maestros de mi tiempo. Desde ahora voy a seguirte fielmente, dejando de lado las teorías de la polifonía medieval y los prejuicios modernos.»¹

1. Como cosa singular, creemos interesante apuntar lo siguiente: Habiendo mandado en junio de 1942 una muestra de nuestra edición de las can-

tigas al ilustre profesor JOHANNES WOLF, de Berlín, pidiéndole nos manifestara su parecer, nos contestó entusiasmado por la obra, pero decla-

Comencé de nuevo la transcripción empezando por el *Prologo* de las cantigas y prescindiendo del trabajo ya hecho. Súbitamente, como iluminado, tuve el presentimiento de tener ante mis ojos la notación mensural que un día preconizaba mi maestro en Göttingen. Al principio eran muchas las notas y detalles rítmicos que se me presentaban muy oscuros y enigmáticos. Poco a poco, y cotejando una por una las notas de las frases paralelas o con otras de cantigas melódicamente similares, vine en conocimiento exacto del verdadero significado de todas las notas y de sus variadísimos trazos, así como de todas las ligaduras, y, en consecuencia, del verdadero ritmo y compás de las cantigas. Ésta su notación genuina, fielmente seguida, ofrecía el compás binario y el ternario en la misma pieza; demostraba incontrastablemente que muchas melodías debían cantarse solamente en compás binario; presentaba, en fin, matices rítmicos desconocidos hasta hoy en la música medieval. Entonces me convencí de que había dado ya con el manuscrito ideal tan deseado por los musicólogos y al cual se había referido un día mi maestro Ludwig. Era, pues, llegado el momento de seguir el consejo de mi venerado maestro: «seguir fielmente y con toda valentía y decisión los detalles rítmicos del código ignorado y tantos años buscado». Sí, el apetecido manuscrito con notación mensural había por fin aparecido; y no era uno, sino dos, y más tarde me di cuenta de ser tres, y los tres copiados en España, en pleno siglo XIII, por copistas españoles; y tales manuscritos eran precisamente los códigos de las cantigas, tan estudiados y hasta ahora musicalmente no bien comprendidos por nadie.

Una vez dado con el secreto de la notación mensural española, quedé maravillado y, ¿por qué no decirlo?, espantado también del hallazgo. ¿Y si era víctima de una ilusión? A fin de desvanecer toda posible ofuscación por mi parte, comuniqué con frecuencia, a medida que se iba descorriendo el velo, con el competentísimo amigo el profesor Otto Ursprung, que durante mi estancia en Alemania fué para mí como un padre y un hermano. Animado por él, continué con más entusiasmo mi trabajo, de cuyos resultados no tardé en informar al ilustre romanista doctor Hans Spanke, de Duisburg. Su respuesta: «Como romanista, no encuentro en sus transcripciones nada que se oponga a la ciencia», fué el estímulo más eficaz que podía yo recibir.

En junio de 1937 no conocía yo aún mucho la notación genuina de las cantigas. Invitado por las Universidades de Frankfurt a. M., de Heidelberg,

rando que él no estaba conforme con nuestras transcripciones, en las cuales aparecía una mezcla de compás binario y ternario en una misma composición. A su vez añadía una nueva transcripción de dos de las tres melodías que le habíamos mandado. Al replicarle que sus transcripciones (unificando el ritmo todo en ternario y corrigiendo la notación original) eran las mismas hechas por nosotros ya en 1937, al empezar la transcripción definitiva del repertorio de las cantigas y que esta versión la habíamos luego rehusado a fin de seguir fielmente la notación original ya de sí perfectísima, nos contestó que en vista de esto suspendía su criterio, puesto que no tenía bas-

tantes elementos de juicio para contradecir nuestras transcripciones. La existencia de melodías ternarias y binarias la comprendía bien; pero el caso de un compás binario combinado con el ternario en una misma melodía era, hoy por hoy, un caso no visto en la monodía medieval. Y esto, no obstante ser la mezcla del compás binario y ternario ¡cosa tan corriente en la canción popular! La notación de las cantigas exige en muchos casos, también, esta combinación del ritmo ternario y binario; todo intento de unificación en este sentido destruiría el encanto de muchas de las melodías, y precisamente de algunas que presentan el tipismo popular más pronunciado.

y de Freiburg i. Br., dejé por unos días mi reposo y mis estudios de Munich, para trasladarme a las mencionadas ciudades. Hablando sobre la canción española tradicional, en Frankfurt y en Heidelberg, aludí al hecho de las cantigas, y sostuve que las melodías de nuestros pueblos latinos habían de contribuir a darnos un modelo que nos sugeriría lo que fueron las melodías trovadorescas. En la Universidad de Freiburg hablé sobre el «Papel que corresponde a España en la historia de la música», afirmando, entre otras cosas: «Quien quiera conocer danzas populares antiquísimas, estudie las tradicionales de las diferentes regiones de España. Quien busque canciones populares hermosísimas, estudie las de Castilla, Asturias, Cataluña, Galicia y Mallorca. El elemento popular que encontramos en todas las formas musicales de la Historia de España aparece ya en la música mozárabe, y principalmente en las secuencias españolas y, con mayor intensidad, en las Cantigas de Alfonso el Sabio.»

Fué durante los meses de verano del año 1937 que trabajé a fondo en la transcripción de las cantigas; y a fines de septiembre había alcanzado ya un concepto clarísimo y conclusiones seguras acerca de la notación mensural española y del ritmo de las cantigas. En octubre del mismo año di una conferencia en la Asamblea General de la Görres Gesellschaft, reunida en Osnabrück, sobre el tema «La música medieval española y su significación religiosa». Al hablar de la lírica de la España medieval, anuncié solemnemente en público y por primera vez: «El repertorio de las 423 Cantigas de Santa María, de Alfonso el Sabio, tal como las presentan los textos conservados, es hasta ahora el repertorio musical más importante de Europa por lo que se refiere a la lírica religiosa medieval. Sus melodías no guardan relación alguna con la música oriental de los árabes. Su notación, de fines del siglo XIII, se presenta tan evolucionada como podemos verla en Francia y en otros países a mediados del siglo XIV. Comparando su música con la de la lírica cortesana de los siglos XII y XIII de Provenza y de Francia, tal como hasta hoy se ha transcrito, no podemos menos que declarar que las melodías trovadorescas resultan muchas veces sin gracia, casi sin alma. Por hoy no podemos explicarlo sino afirmando que ello obedece a que no fueron bien interpretadas, a causa de su notación musical rítmicamente tan imperfecta. La notación de las cantigas, en cambio, es perfectísima, aunque hasta el presente fué desconocida de los musicólogos. Gracias a esta notación podemos hoy afirmar que las melodías españolas presentan una variedad rítmica y una riqueza melódica que no admiten comparación con los otros repertorios europeos. En ellas domina el elemento rítmico de la canción popular, como no apreciamos en la lírica de los trovadores y de los Minnesänger. Por ello estamos convencidos que el día en que podamos ofrecer su edición crítica, la musicología quedará pasmada de tanta novedad y belleza. Los especialistas habían creído hasta hoy que la monodía medieval debía guardar íntima relación con la polifonía de su época, y dado que en ésta sólo se practicaba el compás ternario, así también sólo este ritmo era posible en la monodía. Pero la notación de las cantigas demuestra todo lo contrario. En ellas se presenta el compás ternario, que se combina con el binario; otras veces son melodías que cantan con sólo el binario, etc., etc.»¹

1. Véase el *Bericht* de la Görres Gesellschaft de 1937, donde se publica íntegro nuestro discurso.

En noviembre del mismo año de 1937, invitado por J. Handschin, profesor de Musicología de la Universidad de Basilea, di seis conferencias sobre la música española histórica en aquel Seminario de Musicología, dedicando una al tema «La notación y el ritmo de las Cantigas de Santa María, de Alfonso el Sabio, como modelo para el ritmo de la monodía antigua de Europa». En esta ocasión analicé, con proyecciones, las diferentes clases de notación mensural que ofrecen los códices españoles, demostrando prácticamente lo absurdas que son muchas transcripciones modernas de la monodía medieval, por empeñarse los especialistas en sujetarlas todas, incluso las melismáticas, al ritmo modal, o al ritmo de la *Vierhebigkeit*, de Riemann. «Hasta hoy — sostuve — faltaba un criterio científico para transcribir con ritmo y compás adecuados las melodías provenzales y las de la mayor parte de los troveros franceses, por el hecho de habernos llegado casi todas copiadas en notación cuadrada o mensural muy imperfecta. Esto prueba que sus copistas no fueron técnicos en la notación mensural, sino meros literatos que se limitaban a copiar la línea melódica simple, sin bajar a detalles rítmicos. Además, los teóricos musicales antiguos no apuntan nada sobre la interpretación de la monodía. Los musicólogos y romanistas se han esforzado inútilmente en buscar manuscritos cuya notación les diese la pauta, y no hallándolos, se vieron forzados a buscar un principio técnico *indirecto* : transcribir la monodía por analogía con la música polifónica. Pues bien, estos manuscritos que buscábamos y nunca encontrábamos, acaban de ser descubiertos : Son los códices españoles de la Corte de Castilla y León; son los códices de las Cantigas de Alfonso el Sabio». A continuación resumí mis conclusiones sobre las combinaciones rítmicas que aparecen en las cantigas y sobre la interpretación de la *plica*, hasta hoy tan mal entendida por los musicólogos, cantando todos los asistentes melodías trovadorescas con el ritmo ofrecido por las cantigas.

En junio de 1938, de las dos conferencias que di en la Universidad de Göttingen, en memoria de mi venerado maestro Ludwig, consagré una al hecho musical de la España medieval, avanzando algunos de los resultados a que me había conducido la notación musical de las cantigas, y que en parte contradecían lo que me había enseñado aquel inolvidable maestro. En el mismo año, invitado por don Miguel Artigas, Director del Curso para Extranjeros en Santander, fuí de Alemania a España para dar dos lecciones sobre el mismo tema. De regreso hacia Munich, me detuve unos días en París, para examinar de nuevo los códices musicales de los trovadores provenzales y troveros franceses, comparando una vez más la notación de Provenza y de Francia con la española de la época antigua, trabajo que continué después en la Staatsbibliothek de Munich, cotejando la notación de los chansonniers franceses editados en facsímil. Estos estudios confirmaron mis conclusiones provisionales : 1) Los manuscritos de los trovadores provenzales y troveros franceses fueron copiados por literatos y no por técnicos en la paleografía musical de su tiempo; España, en cambio, tuvo la suerte de que fueran músicos técnicos quienes copiaron las melodías de las cantigas. 2) En los manuscritos provenzales y franceses se presentan ciertos detalles de notación que no entendieron los musicólogos modernos y que también aparecen en las cantigas; éstas, por tanto, nos ayudarán en la interpretación justa de tales

trazos rítmicos. 3) Será muy difícil el poder transcribir la lírica musical monódica de Francia, Alemania, Provenza e Italia con la riqueza y variedad rítmica de las cantigas alfonsinas.

De regreso a España, en junio de 1939, di otra conferencia sobre «Las melodías de las cantigas como modelo de canto popular religioso, patriótico, social y escolar» en la Exposición Internacional de Arte Sacro de Vitoria. Invitado personalmente, y a cuenta suya, por la Dirección del Congreso Internacional de Musicología de la «American Musicological Society», de Nueva York, celebradero en septiembre de 1939, el Ministro de Estado, enterado de la celebración de tal Congreso, delegó al P. Nemesio Otaño y al redactor de estas líneas para asistir al mencionado Congreso en representación de España. Imposibilitado a última hora de emprender el viaje, por haber estallado la guerra y no haber plazas libres en el avión de Lisboa, di al P. Otaño, único que pudo a última hora trasladarse a Nueva York, el resumen de mi comunicación científica con una hoja de ejemplos prácticos sobre el tema «La notación mensural de la música monódica de la corte española del siglo XIII ofrece soluciones nuevas, hasta hoy totalmente desconocidas, para la interpretación estéticorítmica de las melodías de los trovadores»; y en vista del interés que aquella comunicación tenía para la cultura española, la edición de esta hoja (cuatro páginas de ejemplos con la notación original de las cantigas y su transcripción) corrió a cargo del Ministerio de Asuntos Exteriores de España. En el Ateneo Barcelonés hablé, en 1940, sobre el resultado de mis estudios por lo que se refiere al ritmo de las cantigas. En noviembre del mismo año, delegado por la Dirección de Relaciones Culturales del mencionado Ministerio, fui a Lisboa, donde en tres conferencias sobre «Intercambio Musical entre España y Portugal desde el siglo IV al XVIII» hablé in extenso acerca de la música de las cantigas, siendo ejecutados varios ejemplos por la Schola Cantorum del Conservatorio Musical de Lisboa. En diciembre del mencionado año, en el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid, di otra conferencia sobre «El elemento musical popular en las Cantigas de Alfonso el Sabio», y en la Revista *Radio Nacional* publiqué una serie de doce artículos sobre la música de las cantigas. Como coronación de la obra de divulgación a favor del tesoro musical de la Corte del Rey Sabio, en enero de 1942, para honrar la visita que S. E. el Jefe de Estado hizo a la Biblioteca Central, *Ars Musicae*, con la cooperación de la cantante María Cid, ejecutó muestras de tales cantigas, en presencia del Caudillo y Autoridades que le acompañaban. Huelga decir que las melodías de las cantigas, transcritas tal como señala su notación musical, cautivaron en seguida la atención de los oyentes, lo mismo de los técnicos en los problemas de la música medieval, que de los especialistas en la canción popular y de los conocedores del folklore musical hispánico; lo mismo han gustado estas melodías a los romanistas, hombres de cultura y músicos concertistas y compositores, que al pueblo sencillo. Esta observación práctica no deja de tener importancia para poder juzgar a priori de la bondad de la edición que hoy ofrecemos a los estudiosos y amantes de la cultura española y europea.

Capítulo II

MANUSCRITOS CONSERVADOS CON LA MÚSICA DE LAS CANTIGAS Y ESTUDIOS HECHOS SOBRE ELLOS

De la rica floración de la poesía galaicoportuguesa se conocen actualmente sólo tres códices que contengan música; los tres se conservan en España y los tres contienen únicamente el repertorio religioso de las Cantigas de Santa María, de Alfonso el Sabio. Los cancioneros galaicoportugueses llegados hasta nosotros con el repertorio profano no contienen música. El fragmento con las siete *Cantigas d'amigo* de Martín Codax — seis de las cuales llegan con notación musical rítmicamente muy imperfecta — nos ofrece una pequeña muestra de cómo se cantarían las melodías profanas de este repertorio tan característico, sin par en la Europa medieval.¹ En el volumen siguiente de esta obra nos ocuparemos también de la música de estas preciosas cantigas.

Los mencionados manuscritos con la música de las Cantigas de Santa María son los siguientes: 1) Madrid, B. N. Mss. 10.069, procedente de la Catedral de Toledo, donde llevaba la sign. 103-23 hasta el año 1869, en que por orden gubernativa fué trasladado a Madrid. 2) El Escorial, sign. T. j. 1.² 3) El Escorial, sign. j. b. 2.³ Estos tres códices fueron descritos muy sumariamente por A. Paz y Melia, en la edición del texto de la Real Academia Española hecha por el marqués de Valmar.⁴ El manuscrito de Toledo contiene el repertorio primitivo de las Cantigas, con un total de 128 melodías. El T. j. 1, representa el segundo estadio del repertorio y nos llega incompleto. Por lo que parece, esta segunda redacción tendría o debía constar de dos vo-

1. P. VINDEL, *Las siete Cantigas de Amor, poema del siglo XII* (I) (Madrid, 1915), facsímil de un Cancionero galaicoportugués fragmentario encontrado en las cubiertas de un «Cicero, De Officiis» del siglo XIV. VindeL había primeramente publicado un artículo «Las siete canciones de la enamorada. Posma musical por Martín Codax, juglar del siglo XIII», con dos facsímiles en *Arte Español*, III (1914), que fué reproducido en el *Boletín de la Real Academia Gallega*, IX. Véase también E. OVIEDO y S. TAFALL, «El genuino Martín Codax», en *Boletín de la Real Academia Gallega*, X, págs. 265 ss. Las transcripciones de S. Tafall, reproducidas por J. B. TREND, *The*

Music of Spanish History to 1600 (Oxford University Press, 1926), son hechas sin un criterio científico. Cf. CAROLINA MICHAELIS DE VASCONCELLOS, «A proposito de Martin Codax e das suas Cantigas de Amor», en *Revista de Filología Española*, II (1915), págs. 258 ss.

2. Algunos citan este manuscrito con la sign. T. I. 1., otros con la j. T. 1.; seguimos la forma más corriente T. j. 1.

3. Otros citan este manuscrito con la sign. b. I. 2.; seguimos la forma corriente j. b. 2.

4. *Cantigas de Santa María de Don Alfonso el Sabio*, I-II (Madrid, 1889); véase tomo I, páginas [35] ss.

lúmenes, de los cuales sólo se conoce el primero, que contendría las 200 cantigas primeras. Al lado de este códice precisa recordar el de Florencia, Bibl. Naz., sign. II, I, 213, que guarda relación muy estrecha con el susodicho de El Escorial. Es gran desdicha que este manuscrito no contenga notación musical, no obstante que se habían ya trazado los pautados para escribirla.¹ El códice j. b. 2 es el más completo de todos, con 416 cantigas, excepto las n.º 298, 365, 401 y 402, todas con su música.² Sin perjuicio de lo que sobre estos códices diremos en el volumen tercero, plácenos por hoy anotar lo siguiente:

I. CÓDICE DE TOLEDO (To). Ms. en pergamino, de 160 folios, dos de papel, de guardas, al principio, y otro de pergamino, también de guardas, al fin; de 31.5 × 21.7 cm., caja de 22.5 × 15.1 cm., escrito a dos columnas con

1. ANTONIO G. SOLALINDE, *El Códice florentino de las Cantigas y su relación con los demás manuscritos*, en *Revista de Filología Española*, v (Madrid, 1918), págs. 143 ss. N. AITA, *O códice florentino das Cantigas do Rey Alfonso, o Sabio* (Río de Janeiro, 1922); «*Miniature spagnole in un codice fiorentino*», en *Rassegna d'Arte*, XIX (1919), págs. 149-155. J. DOMÍNGUEZ BORDONA, *La Miniatura Española*, II (Barcelona, 1930), lám. 87, 88 y 89.

2. No sabemos si los dos manuscritos perdidos, el de la Torre do Tombo (Portugal) y el que perteneció a Alfonso Siliceo y después, en el siglo XVII, al erudito JUAN LUCAS CORTÉS, de los cuales habla Valmar I, págs. [49] ss., contendrían música. Por lo que dice NICOLÁS ANTONIO, *Bibliotheca Vetus*, II, pág. 80, no se deduce nada sobre la música. Nicolás Antonio cita una carta que le dirigió el mencionado Lucas Cortés en 19 de septiembre de 1674, hablando de este códice de las cantigas que en aquel entonces pertenecía al susodicho Siliceo y más tarde pasó a la biblioteca de Lucas Cortés. Las expresiones «*Miracula plusquam ducenta...*, altera pagina collocatis versibus, e regione autem pictis affabre historiis miraculorum», parecen indicar que este códice se parecía mucho al T. j. 1 de El Escorial. DIEGO ORTIZ DE ZÚÑIGA, *Annales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla* (Madrid, 1677), pág. 36, copia el texto de la cantiga 221 de nuestra edición, pág. 116, el texto de la 292 y pág. 121 el de la 324. Ortiz de Zúñiga; pág. 36, afirma que lo ha «sacado de un exemplar de igual antigüedad (que la de los códices escorialenses) que posee... Don Iuan Lucas Cortés»; pág. 120 advierte: «Tiene el libro de estos cantares, de que me he valido en los otros antes puestos, y en éste, pintados de excelente iluminación los sucesos de ellos, y remitiéndome éste su dueño, y mi amigo Don Iuan Lucas Cortés, en carta de veinte y cinco de Agosto de este año de 1675, assi me explica las iluminaciones de este, en que

usaré de sus mismas palabras...» Pág. 116, parece suponer que el códice tenía notación musical, por cuanto escribe: «*Usa del estrivo (= estribillo) para la música, repitiéndolo luego en cada estancia*».

Hemos comparado el texto de las tres cantigas transcritas por este autor con la descripción que del códice florentino hace Solalinde. Resulta que las tres cantigas del códice que en 1675 era propiedad del mencionado Lucas Cortés son las mismas n.º 73 (= 221 de E₁), 10 (= 292 de E₁) y 23 (= 324 de E₁) del actual códice de Florencia y que las variantes cotejadas y anotadas por Solalinde aparecen exactamente en la edición de los *Anales... de Sevilla*. En vista de ello, nos inclinamos a creer que el códice florentino que antiguamente formó parte de la Biblioteca Palatina y que por donación ducal hacia el 1771 pasó a la Magliabechiana, hoy Biblioteca Nacional de Florencia, es el mismo que perteneció un día a don Alfonso Siliceo y desde 1675 al mencionado Lucas Cortés. La expresión de Ortiz de Zúñiga: «*Usa del estrivo para la música*», podría explicarse bien por el hecho de aparecer trazados los pentagramas en el códice florentino. Si nuestra hipótesis se confirma un día, podremos afirmar a ciencia cierta que el antiguo manuscrito de Sevilla visto por Nicolás Antonio y Ortiz de Zúñiga no contenía música. Cuándo y cómo desapareció de España este códice, no podemos por hoy aclararlo.

Por lo que se refiere al códice de la Torre do Tombo, C. MICHAELIS DE VASCONCELLOS escribe: «*E talvez mais um (Códice de las Cantigas de Santa Maria) se guardava em 1438 entre os livros Rei D. Duarte de Portugal, identico, por ventura, a um que foi visto no sec. XVII na Torre do Tombo*». (Cf. *Cancioneiro da Ajuda*, II (Halle, a. S., 1904), pág. 64, nota 5. Véase además VALMAR, I, págs. [57] s.

VALMAR, I, pág. [57], hablando sobre el *Cancioneiro del Conde de Marialva*, que supone «perdido ha mucho tiempo en Portugal», afirma lo

27 líneas de texto cada una; pautados musicales de cinco líneas, ocho pautados máximum por columna. No tiene miniaturas, sólo iniciales adornadas. La primera capital es de colores azul y encarnado, y las iniciales rojas en los versos de tinta negra, y azules en los de encarnada; la música empieza en el folio 9 v., con el Prólogo *Porque trovar é causa en que jaz*. Este manuscrito copia con música generalmente sólo el estribillo y la primera estrofa. En el primer folio, primera columna, empieza la introducción

Don Alfonso de Castela
de Toledo, de Leon...

siguiente: «El Sr. D. Mariano Soriano Fuertes, allegando materiales para su *Historia de la Música Española*, dió casualmente en Barcelona con este códice. Hallando en él escrita, en notas rabinicas, la música de la *Canção do Figueiral* y de otras curiosas reliquias de la poesía galaicoportuguesa de los siglos XIII y XIV, trasladó algunas de ellas a su *Historia* como testimonios venerandos de aquel arte encantador en los siglos medios. Copió dos estrofas de un antiguo cantar religioso titulado *A Reynna gloriosa*... Recordaba el Sr. Soriano Fuertes († 1880) que en el *Cancionero de Marialva* había otras muchas composiciones con música, escritas en el mismo idioma de *A Reynna gloriosa*. No parece temerario sospechar que aquel cancionero contuviese algunas otras *Cantigas de Santa Maria*».

Valmar afirmaría esto, por haberlo, acaso, oído de viva voz del mismo Soriano Fuertes o por haberlo oído de amigos de éste. Soriano Fuertes no dice en ninguna parte que la *Canção do Figueiral* la hubiera él encontrado en el *Cancionero de Marialva*. Por lo que parece, él se limitó a copiar el texto del P. BRITO, *Monarquía portuguesa*, tomo II, al cual añadió una melodía, tomada a su gusto no sabemos de dónde. La única alusión al mencionado *Cancionero* que hemos encontrado en su *Historia* es la siguiente, cuando escribe: «Para dar alguna idea de la poesía portuguesa del siglo XII y principios del XIII, copiaremos una canción extractada de un cancionero antiguo que fué de D. Francisco Conde de Marialva», y a continuación copia un fragmento de la cantiga n.º 67 *A Reynna gloriosa*, de nuestro Códice escurialense, advirtiendo: «Esta cantiga tiene su melodía anotada con las mismas notas musicales que se ven en las Cantigas de Alonso el Sabio». (Cf. *Historia de la música española*, I, pág. 117). En el *Apéndice* da la melodía de esta cantiga, transcrita libremente.

A fin de orientar al lector sobre las melodías de las cantigas que Soriano Fuertes presenta transcritas, podemos decir lo siguiente: Él ofrece ocho melodías con textos galaicoportugueses: 1.ª «*Ben per esta aos reis*». Es la Cantiga n.º 221 de nuestra edición. Ofrece solamente el texto del

estribillo con una melodía totalmente desconocida, seguramente inventada por él mismo. 2.ª «*Quen na Virgen gloriosa*». Es la cantiga n.º 256. Edita solamente el texto del estribillo, con melodía desconocida, acaso inventada como la anterior. 3.ª «*Muito devemos, varões*». Es la n.º 2. Edita estribillo y estrofa; melodía transcrita *ad libitum* de los códices escurialenses o del toledano. 4.ª «*Sempre seja bñeita et loada*». Es la n.º 17. Es completa como la anterior, y sacada de los mismos códices. 5.ª «*A que do bon rey Davi*». Es la cantiga n.º 6 de nuestra edición. Transcribe del Toledano o del T. j. 1 de El Escorial; ciertamente no la transcribió del j. b. 2 escurialense. 6.ª «*Todo lugar mui ben pode*». Es la n.º 28 de nuestra edición. La versión melódica transcrita asimismo de los códices toledano o escurialenses. Soriano Fuertes, página 99, en nota, observa sobre esta melodía: «Véase el n.º 6 traducido fielmente de las notas rabinicas». 7.ª «*No Figueiral Figueiredo*». No hemos podido encontrar de dónde sacó esta melodía que transcribe libremente. 8.ª «*A Reynna gloriosa tant'ê*». Es la cantiga n.º 67 de nuestra edición.

Conviene advertir que Soriano Fuertes edita las melodías de las cantigas transportándolas de tono, dando un valor arbitrario a las notas, pasando por alto las plicas, etc., etc.; con estas transcripciones, es imposible que nadie se forme una idea exacta de lo que fueron las melodías de las cantigas.

No nos ha sido posible averiguar si Soriano Fuertes llegó a ver este *Cancionero* en Barcelona hacia el 1855, o si se trata de una de tantas afirmaciones fantásticas como él hace en su *Historia*. Sea como ello fuere, este *Cancionero* se ha perdido, caso de haber existido nunca en Barcelona. Las investigaciones de M. MILÁ Y FONTANALS no dieron resultado alguno positivo (véase VALMAR, I, págs. [56] s.). C. MICHAELIS DE VASCONCELLOS escribe sobre este punto: «O problemático *Cancioneiro Marialva*, que incluía, dizem, uma das Cantigas de Alfonso X, era, aparentemente, se existiu, uma Miscellanea de versos authenticos e apocryphos». (Cf. *Cancioneiro da Ajuda*, II, pág. 64, nota 5).

que son cuatro versos en tinta encarnada y otros cuatro en tinta negra, alternando así los demás hasta el fin de la columna. En la segunda columna comienza el Índice, el cual consta de los epígrafes y estribillo de cada cantiga; los epígrafes en tinta negra y los primeros versos o estribillo en tinta roja. En el folio 9 r. termina este índice con el epígrafe de la cantiga C. Entre los folios 5-6 hay una hoja interpolada que pertenece a la IX.^a cantiga de *Miragres de Nostra Señora*, con que acaba el códice; propiamente esta hoja debía ocupar el folio 154. La encuadernación es de piel encarnada con broches de latón. En el lomo, con letra moderna, se escribe: «D.^o Alfonso el Sabio. Poesías Castellanas.»

Este códice toledano representa la primera redacción del repertorio de las Cantigas de Santa María. Así en el primer folio del índice se lee que el rey Sabio:

Fez *cen* cantares e sões
saborosos de cantar
todos de señas razoes
com y podedes achar.

Y puesto que el número de *cien* cantigas pronto fué superado, se escribió una corrección al margen, que dice: «fezo cantares e sões». En el códice j. b. 2, en cambio, se escribe ya en el Prólogo:

Macar *poucos* cantares
acabei e con son...

A las primitivas cien cantigas de milagres y loores, agregáronse en el códice de Toledo otros 27 cantares. Así en el folio 133 v., leemos el siguiente epígrafe: «Esta e la pitiçon que fez el Rey Don Afonso a Santa Maria por galardón destes *cen* cantares que ouve feitos dos seus miragres a loor d'ela.» Esta cantiga comienza:

Pois *cen* cantares feitos
acabei e con son...

En el folio 136 v. se anota: «Pois que el Rey fez *cen* cantares de miragres e de loores de Santa Maria e ouve feita sa pitiçon, tene por ben de fazer outras cinco cantigas de sas festas de ano».

Y en el folio 144: «Pois que el Rey fez cinco cantigas das cinco festas de santa Maria teve por ben de fazer outras cinco cantigas das cinco festas de Nostro Sennor Iesu Crïsto.»

Finalmente, en el folio 148 leemos: «De pois que el Rey fez estas cinco cantigas das cinco festas de Nostro Sennor, fez estas outras cantigas de miragres de Santa Maria.»

En las notas que a continuación apuntamos, no pretendemos recordar los trabajos que hasta hoy se han hecho sobre las cantigas de Alfonso el Sabio en el aspecto literario, artístico o histórico. Dejamos este capítulo para el volumen de estudios, donde se dará una bibliografía lo más completa posible

de los diferentes estudios hechos sobre los códices de las cantigas en todos sus aspectos. Aquí pretendemos solamente dar una idea de los estudios más importantes que sobre esta cuestión se hayan hecho en el aspecto musical.

Francisco Santiago Palomares, el conocido investigador y copista de códices españoles antiguos del siglo XVIII, trabajando en la catedral de Toledo, hizo una copia completa del mencionado manuscrito. Palomares, que en otras ocasiones al transcribir códices visigodos había copiado incluso los neumas mozárabes correspondientes, en esta ocasión se presenta como un dibujante excelente, incluso en la parte musical. Su copia del códice toledano de las cantigas se conserva en Madrid, B. N. Mss. 13055 (a. Dd. 74).¹ Se trata de un volumen en papel, de 31 × 21'5 cm., caja 28'5 × 13 cm. máximum, de 16 folios en blanco al principio, seguidos de otros 315 con el texto y la música de las cantigas; en blanco los folios 311-315. Encuadernación de la época con cantos encarnados, y el lomo floreado en oro con el título: «*Poesías del Rey D.^o Alonso X*». En la hoja interior de guarda, con letra autógrafa del Padre Burriel, «*P.^o Burriel*». En el folio 10 hay un dibujo a toda página representando al rey Alfonso, al cual se aparece la Virgen, con la inscripción en el margen inferior «*Palomerius f[ecit] Toleti. 1755*». En el folio 11, con letra del mismo Palomares, la siguiente portada: «*POESIAS | en lengua gallega, ó portuguesa antigua | de | DON ALONSO DECIMO | llamado el Sabio, Rey de Castilla, y de | Leon, etc. | COPIADAS | de un Tomo en pergamino de la Libreria de la Santa Iglesia | de Toledo, corregido al parecer de mano del mismo Rey, que | contiene las cosas siguientes. | ¶ Cien CANTIGAS, ó Cantares de Milagros, y Loores de Sta. Maria con la musica | de cada una, y otras dos que sirven de Prologo, y Epílogo á toda la Obra. |*

¶ *Cinco de las Fiestas de Sta. Maria en el discurso del año. |*

¶ *Cinco de las Fiestas de N. S.^o Jesu-Christo. |*

¶ *Diez y seis de otros Milagros de Santa Maria |*

Ofrecidas | a la Reyna Nuestra Señora | por | El P.^o Andrés Burriel de la Comp.^a de Jesus».

Folio 16, hay un dibujo en la parte superior figurando tres ángeles y a continuación: «*Prologo | del | Rey Don Alonso X. | A | las cien Cantigas en lengua Gallega | de Milagros, y Loores | de | Santa María*». Empieza ahora el folio 1 del cuerpo del libro: «*Principio | y | Catalogo | de | los cien cantares | de Don Alonso X | de Milagros, y Loores de Sta. Maria. |*

A continuación, después de la introducción: «*Don Afonso de Castela | de Toledo de Leon | ...*» sigue la tabla con los epígrafes y el estribillo de las cien primeras cantigas, siguiendo exactamente el manuscrito original. La música empieza en el folio 17 y va copiada generalmente en una sola columna en cada página; son muy raros los casos en que se escriban dos columnas; 27 líneas de texto y 8 pautadas (excepcionalmente 9) de cinco líneas como máximum por página; el texto va copiado asimismo en una sola columna.

La copia de Palomares, literariamente comparada con el original, es fidelísima. Lo único que se permitió fué copiar sin tilde las palabras y sílabas

1. Gracias a la amabilidad de la dirección de la Biblioteca Nacional de Madrid, que nos remitió el ejemplar a la Biblioteca Central, nos

ha sido posible consultar esta copia en Barcelona. Nos complacemos en agradecerlo públicamente.

típicas del galaico-portugués castellanizándolas y acentuar algunas palabras. En los márgenes aparecen observaciones escritas de mano del P. Burriel, al cotejar la copia de Palomares con el original.¹ Por el interés que algunas de estas notas tienen y por ser del ilustre jesuíta, van reproducidas a continuación; excluimos las palabras que aparecen escritas al margen como solución de abreviaturas del texto original. Fol. 1 v. Dice el texto : «Fez cen cantares con sonos»; al margen anota : «enmendado *et*, que estaba en el original». Fol. 34 v., cantiga 7, final, el original escribe «Par deus muit é gran razon...»; al margen se lee : «Nota. este estrivillo está errado : es el de la cantiga xv^a». Fol. 57 v., cantiga 19, al margen lateral se lee : «Nota. El Libro original tiene en este lugar cortadas tres hojas, que parece ocupaba esta cantiga, y así no hai de ella mas que principio, y fin». Fol. 59, última estrofa de la cantiga 20, escribe en el texto «tuas granadeçes», y en nota se lee : «decia el original *tas sanctas granadeces*». Fol. 68 v., última estrofa de la cantiga 25, escribe en el texto : «M'... os iudeus...», y al margen : «Nota. Decía *Mas*; pero está el *as* borrado haciendo eclipsis, como en latin suele». Fol. 73, cantiga 27, estrofa 11, dice texto : «Ali ú ergeu...», y al margen : «Nota. En la margen hai una corrección de estos dos versos de letra antigua, que dice : «Ca ali ú el ergeu | os ollos ao ceo». Fol. 76, cantiga 29, 1.^a estrofa, dice el texto : «a omes que foron y», observando en el margen : «enmendado en la margen á *muitos*». Fol. 79, cantiga 31, 1.^a estrofa, dice texto : «foi a reyna sen par», en el margen se lee : «Foi enmendado al margen. Decía *Quis*»; 2.^a estrofa dice el texto : «*minyna foi et fremosa*», en el margen nota el P. Burriel : «está enmendado el verso que decía así : «era *minyna fremosa*». Fol. 146 v., cantiga 59, final 6.^a estrofa, dice el texto : «con todos estes *barvudos*», en el margen se escribió : «Nota. enmendado en la margen «con estos *mouros barvudos*». Fol. 147 v., cantiga 60, estrofa 3.^a, en el margen : «decia *morte*; pero enmendado *coita* en la margen». Fol. 150, cantiga 61, estrofa 7.^a, en el texto se lee : «*dizendo...*», en el margen se observa : «enmendado en la margen *et disse*». Fol. 178, cantiga 79, estrofa 7.^a, en el margen se observa : «Nota. esta copla está enmendada en la margen en dos líneas de letra cursiva antigua así. «Pois que soub' a verdade do preito | et fez recadar logo d'mal talan | os que fezeran aquele feito. | mas à sogra maneffestou à pran».

Fol. 187, cantiga 77, estrofa 12.^a, en el margen escribe Burriel : «Nota. esta copla está escrita en la margen inferior de letra cursiva rasgada, acaso de mano del mismo Rey Don Alonso y sirve de corrección a la que está en el cuerpo de la obra tildada, y borrada, que dice así : «E a virgen coronada tragian en ò meogo | que mui ferament yrada veno pera ele logo. | e disse, pois mas leixada uma cosa eu te rogo | me di que saber querria». Fol. 193, cantiga 81, al tercer verso del estribillo se observa en el margen : «Nota. este verso está corregido de letra cursiva así : «Asi que ia maldade, nen crueza». Fol. 204, cantiga 85, 2.^a estrofa, se lee en el margen : «Nota. *Aquesta* es enmienda del margen. Decía *Destas*». Fol. 218, cantiga 90, estrofa 3.^a, se observa : «Nota. Decía *razonador*; pero está enmendado de letra cursiva antigua

1. JOSÉ AMADOR DE LOS RÍOS, *Historia crítica de la literatura española*, III (Madrid, 1863), pág. 502, nota 1, observa sobre esta copia : «El

traslado de la música es de PALOMARES; las advertencias sobre las correcciones del libro original, del P. BURRIEL».

en el margen *Aiudador*). Fol. 243, cantiga 98, estrofa 8.^a, el texto dice: «deziruolei»; al margen se observa: «Nota. mejor acaso: *dezir vos ei*». Fol. 275, final de la cantiga 5.^a «das sas festas do ano» (es la n.º 9 del apéndice I de nuestra edición), observa Burriel en el margen: «Nota. Al pie de esta llana hai de letra antigua cursiva una Nota, de donde se colige, que estas coplas sirvieron de motetes en la Iglesia, pues dice assi. “A vigia de Sancta Maria dagosto seia dita *Des quando Deus sa madr. aos ceos levou. e no dia seia dita Beneita es Maria filla madre dada.*”» Fol. 278, cantiga 2.^a de «Festas de nostro Sennor Iesu Cristo», en el margen inferior escribe Burriel. «Al pie de esta llana hai una nota de letra cursiva antigua, que dice así. “Pois esta debe seer â festa dos ramos. *Aver non poderia. lagrimas que chorasse.* este es el estrivillo de la cantiga L.^a que es de los *siete Dolores.*”» Fol. 280, cantiga 4.^a de la misma sección de Fiestas de Nuestro Señor, estrofa 1.^a, dice el texto «e morte *quis* prender», se observa: «*foi*, enmendado en la margen». Fol. 287 v., 4.^a de «outras cantigas de miragres», observa en el epígrafe: «*en Constantinobre*: añadido de letra bastardilla». Fol. 300 v, cantiga 10.^a de otras, observa: «Así está repetido el Numero .x. en el original.» Fol. 305 v., dice el texto: «Esta XII.^a ...» Burriel observa: «repite el Numero XII. el original, pero es XIV».

Estas notas demuestran que el P. Burriel había estudiado a fondo el manuscrito de Toledo y que con la presentación de esta copia a la Reina María Bárbara de Braganza — esposa del rey Fernando VI, discípula de Domenico Scarlatti, magnánima protectora de los músicos en España, principalmente de los italianos, ella misma eminente clavicenista — se proponía despertar en la reina la curiosidad y la admiración por las cantigas de Alfonso el Sabio en aquel entonces desconocidas en España. Es necesario recordar que el interés del P. Burriel por las cantigas precede en varios años a las investigaciones de J. Andrés y de E. Arteaga sobre el mismo asunto. El P. Andrés habla de la música de este código en *Origen, progreso y estado actual de toda la literatura* II (Madrid, 1784), págs. 55 ss.; su edición original italiana es del 1782 y siguientes. Andrés demuestra conocer muy poco de la música antigua, no conoce los códices escurialenses y sostiene que la notación del manuscrito toledano, que él conoció por la *Paleografía* de Burriel, es de origen árabe.

Por lo que se refiere a la parte musical, Palomares se demuestra una vez más excelente copista, conservando escrupulosamente la grafía musical del código toledano. Solamente se permite corregir la forma de la semibrevis, que con frecuencia aparece muy imperfecta en el original, escribiéndola totalmente romboide, tal como exige la notación musical auténtica. Las claves, los pautados, las plicas y demás notas se conforman en todo al original. De haberse, pues, perdido el manuscrito de Toledo, la copia de Palomares hubiera podido suplir su falta.

El P. Burriel fué uno de los primeros que en su *Paleografía española* habló de la música de este código diciendo: «Está escrito en pergamino avitelado, de letra primorosa, iluminado todo de colores, y cada *Cantiga* tiene notada la música sobre la primera copla, y estribillo, que tienen casi todas... En este tomo de poesía hay algunas enmiendas de letra cursiva, y parece creíble, que son de propia mano del Rey, para el cual solo, al parecer, pudo escribirse

código de tanto coste, y primor.» En la lámina 8 reproduce dos líneas de música del Prólogo *Porque trobar*, según la copia de Palomares. Burriel, como Palomares, hicieron el códice de Toledo como del siglo XIII.¹ M. Soriano Fuertes consultó este manuscrito antes del 1855, afirmando que su melodía era «anotada con nota rabínica» como los códices escurialenses.² J. Amador de los Ríos es de la misma opinión que Burriel al decir: «... ninguna repugnancia hallamos en admitir que es el de la Biblioteca Toledana más antiguo que los escurialenses, encerrando con preferencia los cantares de la Virgen, compuestos por el rey Don Alfonso durante su juventud, si bien escrito y corregido después de 1255».³ J. F. Riaño, en 1887, habla también de este códice, al cual considera como del siglo XIII, y lo toma por el más importante de los tres.⁴

Valmar, I, pág. [6] escribe: «... el famoso Códice de Toledo (*el más antiguo de los que han llegado hasta nosotros*)», no fué redactado «hasta pasado el año de 1257, en el cual fué elegido Emperador de Alemania.» P. Aubry, en 1908, al ver por primera vez el códice toledano y compararlo con los escurialenses, lo tomó también como «Le plus ancien et aussi le plus précieux» de los tres códices de las cantigas conservados con música. Aubry fué el primero que se fijó en su notación *brevis-semibrevis*, en lugar de *longa-brevis* como se escribe en los códices escurialenses y en los manuscritos con notación mensural de los troveros franceses, pero se queda perplejo al estudiar sus grupos de notas o ligaturas, y añade: «Nous ne connaissons point d'autres exemples authentiques de ce système de notation. Toutefois nous avons tenté, mais sans grande confiance, la traduction de deux pièces de ce chansonnier».⁵ Son las cantigas *Alegria, alegria*, n.º 3, de Fiestas de Jesucristo, y *Vertud' e sabedoria*, n.º 231 de nuestra edición.

J. Ribera, más inexperto en esta clase de estudios, afirmó: «Respecto a la música, de todos los tres, el más venerable, el que me ha parecido más correcto que los otros dos y, por esa razón, con más cariño he estudiado, es el primero, a saber, el códice toledano, o el de Madrid...»⁶ Añade, después: «No parece que se hayan copiado directamente unos de otros, en cuanto a la música, pues ofrecen no sólo diferencias meramente gráficas, o de sistema de notación, sino tales que hacen sospechar nueva ejecución musical o nueva copia de los apuntes que harían los músicos que primitivamente fijaron en escritura la música de las Cantigas». Y en nota, prosigue: «El códice de Madrid, que es el que más sorprendió a Aubry, por separarse de las normas usuales de los escribas contemporáneos, *parece tener algo de personal*, quiero decir que el notador, para fijar mejor por escritura los elementos técnicos, usó de método algo personal y propio. Los códices escurialenses están hechos por calígrafos avezados a la rutina ordinaria de los escribas, conforme al uso general de la

1. Cf. ESTEVAN DE TERREROS (= ANDRÉS MARCOS BURRIEL), *Paleografía Española* (Madrid, 1758), págs. 71 ss.

2. *Historia de la Música española*, ya citada, I, pág. 94.

3. *Historia crítica* mencionada, III, pág. 505. Véase, además, su estudio «Códice de los cantares y loores de Santa María, conocido bajo el título

de las Cantigas del Rey Sabio, en *Museo Español de Antigüedades*, III (1874).

4. Cf. su *Critical and Bibliographical Notes on Early Spanish Music* (London, 1887), pág. 48.

5. Cf. su *Iter Hispanicum* (París, 1908), páginas 39 ss.

6. Cf. *La Música de las Cantigas* (Madrid, 1922), pág. 102.

escritura mensuralista.»¹ Estas afirmaciones demuestran ya claramente el grado de cultura musical peleográfica que tendría el ilustre arabista. Más modernamente, en 1930, J. Domínguez Bordona, al estudiar las miniaturas de los códices de las cantigas, ha escrito: «El ejemplar más antiguo es el toledano. Está escrito con el mayor esmero, pero carece de miniaturas y sólo hay en él capitales rojas y azules con adorno caligráfico.»²

Es muy curioso lo que pasa con este código toledano. Desde que el P. Burriel, en 1758, reprodujo las dos primeras líneas del Prólogo *Porque troubar é causa*, de este manuscrito, valiéndose de la copia de Palomares, fueron varios los historiadores que adoptaron este fragmento como típico de la notación de las cantigas; citamos, entre otros, J. Riaño,³ W. Ambros,⁴ C. F. Abdy Williams.⁵ Gracias a la edición facsímil de la Real Academia Española, a cargo de J. Ribera, quien, además, transcribió las 128 melodías con su sistema consabido, fué F. Ludwig quien por primera vez interpretó con ritmo modal ternario cuatro cantigas (sólo el incipit) y otra en ritmo binario; son las de los números 124, 189, 10 (incipit de la estrofa), 32 y 100 de nuestra edición.⁶ J. B. Trend reprodujo la transcripción de Aubry de la cantiga n.º 3 de Fiestas de J. C.⁷ H. Anglés, editó, con ritmo modal, las cantigas de Fiestas de Nuestro Señor n.º 2, 3, 4 y 5 y las n.º 1 y 3 de Fiestas de Santa María,⁸ asimismo la notación original y su transcripción del estribillo y un fragmento de la estrofa de las cantigas n.º 10 y 61 (= 47 de E₁).⁹ F. Gennrich publicó, transcrita en ritmo modal, la n.º 5 de Fiestas de Nuestro Señor.¹⁰ A. Margelli, beneficiado de la catedral de Madrid, se fijó en el código toledano especialmente al escribir en 1930 su estudio, en el cual pretendía hallar el ritmo de las cantigas fijándose en el *color* (!) de sus notas.¹¹

Ya hemos indicado que el código toledano fué el que estudió y publicó en facsímil J. Ribera, en 1922, como volumen tercero de *Las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*.¹² No queremos por hoy descender a detalles sobre los defectos tipográficos de esta edición, ni menos hablar sobre la teoría arabista del mencionado Ribera y de su poca fidelidad e inconsecuencias al transcribir aquellas melodías. Ni sabemos por qué los paleógrafos, romanistas e historiadores de nuestra literatura, desde Burriel hasta hoy, han venido sosteniendo que el código *actual* de Toledo es el más antiguo de los tres conser-

1. Cf. l. c., pág. 102, nota 4.

2. Cf. *La Miniatura Española*, II (Barcelona, 1930), pág. 17.

3. *Critical and Bibliographical Notes* citado.

4. *Geschichte der Musik*, I (1880), pág. 233.

5. *The Story of Notation* (London, 1903), pág. 96. G. CASTRILLO, *Estudio sobre el canto popular castellano* (Palencia, 1925), reproduce *ad libitum* en grabado este mismo incipit del código toledano imitando su notación original, que no transcribe.

6. Cf. GUIDO ADLER, *Handbuch der Musikgeschichte* (Frankfurt², 1930), pág. 213.

7. *The Musik of Spanish History*, pág. 202.

8. *Las Cantigas del rei...*, págs. 118 s.

9. Cf. «Ilustraciones al estudio "La notación mensural de la música monódica de la corte

española del siglo XIII ofrece soluciones nuevas, hasta hoy totalmente desconocidas, para la interpretación estéticorítmica de las melodías de los trovadores".» Comunicación presentada al Congreso Internacional de Musicología de la "American Musicological Society" de New York (11-19, IX, 1939).

10. Cf. su *Grundriss einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes als Grundlage einer musikalischen Formenlehre des Liedes* (Halle (Saale), 1932), págs. 76 s.

11. Cf. su serie de artículos sobre «Las Cantigas de Alfonso X el Sabio. Su notación en colores», en la *Revista Musical Ilustrada Ritmo*, II (Madrid, agosto 1930 y ss.).

12. *La Música de las Cantigas. Estudio sobre su origen y naturaleza con reproducciones fotográficas del texto y transcripción moderna* (Madrid, 1922).

vados con la música de las cantigas.¹ Aquí nos limitamos de momento a observar lo siguiente : 1.º El códice toledano, musicalmente hablando, es el más imperfecto. 2.º Contiene ciertamente el repertorio primitivo de las cantigas, pero esto no quiere decir que el ejemplar conservado sea el mismo manuscrito auténtico y el más antiguo de los tres conservados, como hasta hoy se ha venido diciendo. 3.º Su notación *brevis-semibrevis* en lugar de *longa-brevis*, como escriben los códices escurialenses, y la letra misma parecen indicar que este ejemplar fué copiado en época algo posterior, acaso ya en el siglo XIV. Es por lo mismo gran desdicha para la musicología moderna la pérdida del ejemplar primitivo. 4.º El copista del ejemplar actual no era técnico en la notación mensural, como lo fueron los otros de los códices de El Escorial. 5.º El ejemplar primitivo, del cual transcribiría el copista del códice actual de Toledo — por lo que a la música se refiere —, sería igual al E₂, con la gráfica mensural típica de los siglos XIII y XIV *longa-brevis* para esta clase de melodías. El copista, poco avezado a la paleografía musical, al cambiar los valores de las notas, empleando la *brevis-semibrevis*, se esmeró en reducir los valores de las notas simples, no preocupándose de las ligaduras ni de la plica. 6.º Es por esta causa que el códice toledano presenta solamente con notación mensural — no siempre clara y fija y aun muy inconsecuente — las notas *simplices*, dejando generalmente las ligaduras, conyunturas y las plicas en notación cuadrada. Es necesario que el lector se fije muy bien en este punto, a fin de evitar confusiones al estudiar nuestra transcripción. La perplejidad de P. Aubry en presencia de la notación de este códice proviene de no fijarse en que las *ligaduras* no eran con notación mensural, sino puramente con notación cuadrada. Los códices existentes con la música de los troveros franceses escrita en notación mensural, aunque algunos sean ya de principios del siglo XIV, usan siempre la *longa-brevis*, nunca la *brevis-semibrevis*. Esta fué otra de las causas que desorientaron a Aubry al ver que Toledo usaba la *brevis-semibrevis*. 7.º Otro de los defectos de la notación del toledano consiste en presentar muchas veces las notas cuadradas y las romboides inclinadas hacia la izquierda, cosa que se presta a confusiones sobre el valor de las mismas. Las notas cuadradas y las romboides gráficamente son perfectas, cuando, trazando una línea vertical en medio de ellas de arriba abajo, quedan divididas en dos mitades iguales; cosa que no pasa en el códice de

1. CAROLINA MICHAELIS DE VASCONCELLOS, *Cancioneiro da Ajuda*, II, págs. 63 s. escribe: «Todos os quatro codices membranaceos, que ainda subsistem, foram explorados cuidadosamente. O Escorialense (j. b. 2), como mais completo e correcto, serviu de texto-princeps. Forneceram accrescentos e variantes, outro da mesma biblioteca (t. j. i.) incompleto, mas riquissimo (en nota : «É o que foi utilizado en 1588 por Argote de Molina. Parece que falta o 2.^{do} vol.») e o de Toledo, sendo este o mais antigo, redigido entre 1257 e 1275, quando Alfonso ia usando o titulo : *Rey dos Romãos*... As collecções do Escorial encerram versos com referencias aos acontecimentos de 1279 e 1280 (a rebelião dos ricos-homens (de la cantiga 235)), devendo,

portanto, datar-se dos ultimos e bem tristes annos do seu reinado. Escriptos e illuminados com luxo surprehendente, é todavia verosimil fossem, como o de Toledo, executados por orden e em vida do monarca e por elle legados á igreja em que sua filha, a Rainha de Portugal D. Brites e os mais testamenteiros houvessem por bem sepultá-lo». Cf. RUDOLF RÜBEKAMP, «*A lingua-gem das Cantigas de Santa Maria de Alfonso X o Sábio*», en *Boletim de Filologia*, I (Lisboa, 1933), pág. 284, donde sigue la misma opinión. No creo pueda probarse la hipótesis insinuada por la susodicha Michaelis de Vasconcellos : «Ha quem pense que os successores de Alfonso X (até Alfonso XI) continuaram a obra por elle iniciada.» (Cf. *Cancioneiro da Ajuda*, II, pág. 64, nota 4.ª)

Toledo. 8.º Si Ribera hubiera conocido un poco la paleografía musical, no hubiera escogido el códice toledano como fundamento de su edición y de su teoría rítmica. 9.º La edición facsímil de Ribera está hecha con retoques de la notación original, cosa inconcebible en un facsímil, y causa de nueva confusión en el valor de las notas, de sí ya poco claras algunas veces en el original.¹

El códice toledano de las cantigas nos recuerda el hecho similar del códice *pseudo-calixtinus* de la Catedral de Compostela. Hasta hace pocos años se venía diciendo por historiadores, romanistas, himnólogos y musicólogos, que el ejemplar conservado actualmente en el archivo compostelano había sido copiado hacia el año 1137. En ocasión de acompañar al eminente Peter Wagner por España durante su viaje de estudio de los códices neumáticos mozárabes en 1926, pudimos estudiarlo *de visu* y compararlo después con el *Collectaneum* del monje Arnaldus de Ripoll, guardado en Barcelona, Archivo de la Corona de Aragón, Ripoll 99. Este monje había ido en romería a Santiago de Compostela en el año 1173, y, al ver el Calixtinus en aquella catedral, quiso sacar una copia, si bien incompleta, con el fin de regalarla a su monasterio ripollense, que en aquel entonces construía un altar dedicado a Santiago. La colación de la música gregoriana de ambos códices dió por resultado el poder afirmar que el actual Calixtinus de Compostela no es el mismo que vió el susodicho Arnaldus en 1173; la notación musical demuestra, además, que el ejemplar existente en Galicia es de copia posterior al Códice de Ripoll.²

Asimismo, pues, al estudiar de nuevo el códice toledano de las cantigas y compararlo con los de El Escorial en 1940, nos convencimos de que la grafía del texto y principalmente su notación musical acusaban una época posterior a la que hasta hoy se le había atribuído. Precisa, empero, observar que el texto original que se ve corregido en el margen y algunos epígrafes de las cantigas que hemos copiado en las págs. 19 ss. parecen indicar que el actual ejemplar es el primitivo; la misma letra de algunas de las observaciones marginales escritas en castellano podría ser del mismo siglo XIII; basta comparar, por ejemplo, la nota del folio 144³ con el documento reproducido por Millares Carlo, en su *Paleografía española*, lámina LXXI, fechado en Sevilla, a 14 de marzo de 1261. Las correcciones del texto poético escritas en el margen parecen ser de la misma época que el texto del códice; razón por la cual algunos, siguiendo al P. Burriel, las habían atribuído al mismo rey Sabio. Es por todo ello que hoy nos limitamos a expresar dudas sobre la antigüedad del códice toledano, sin pretender solucionar esta cuestión; otro día podremos acaso presentar pruebas definitivas. La misma observación que hacemos en la pág. 35 sobre la nota del folio 144 parece indicar que al escri-

1. El mismo RIBERA, sin darle importancia, escribe: «Aunque el procedimiento del fotografiado se preste a algunos errores porque exige algún retoque, debo decir que se ha llevado a efecto con bastante escrúpulo y habilidad por parte del fotograador. Cf. *La Música de las Cantigas*, pág. 148.

2. Cf. Huelgas, I, págs. 60 ss.; *La Música a Catalunya*, págs. 156 ss. Véase, también, PETER WAGNER, *Die Gesänge der Jakobusliturgie zu*

Santiago de Compostela (Fribourg-Suiza, 1931).

3. En esta nota leemos: «A vigia de Sta. M.ª d agosto seia dita *Des quando Deus sa madre aos ceos levou*, e no dia seia dita a precisson *Beeita es M.ª filla madre e criadas*, que son las mismas de *Fiestas de Santa Maria*, n.º 9 y 10, respectivamente. Esto prueba que las cantigas se cantarían en tiempos posteriores y en las fiestas de la Virgen, tal como había recomendado en su testamento el rey Sabio.

birse aquélla el rey Alfonso era ya difunto. Bien pudiera ser, también, que las correcciones hubieran sido escritas copiando exactamente tal como estaban en el códice primitivo. Lo que no puede imitarse es una notación musical en tiempo que no existía aún, como sería el caso de la alternancia de notas *brevis-semibrevis* — en lugar de *longa-brevis* — hacia el 1260, cuando no se practicaba aún ni en la corte del rey Alfonso ni en Europa. Dejemos, pues, este punto para otro día en que tengamos otras pruebas.

2. EL ESCORIAL, SIGN. T. J. I. (E₂). Manuscrito en pergamino, de 256 folios, numerados modernamente en tinta, 49 × 32,6 cm., caja 33,5 × 21,7 centímetros (varía mucho), letra gótica francesa del siglo XIII, copiada a dos columnas; capitales e iniciales encarnadas y azules; 212 páginas miniadas, de las cuales 209 aparecen con miniatura de página entera; el número total de escenas miniadas es de 1264, según A. García. Notación mensural perfectísima sobre pautado de cinco líneas. Este códice copia con música, muchas veces, varias estrofas con su estribillo; excepcionalmente ofrece varias cantigas, cuyas estrofas aparecen todas con su notación musical correspondiente, detalle precioso para el estudio de las variantes y para aclarar la fidelidad musical del copista. Después del texto poético de cada cantiga, sigue un comentario o traducción castellana en la parte inferior de las páginas del texto (o de las miniaturas), y por fin siguen las miniaturas ilustrativas del argumento literario en página aparte. Los colores de estas miniaturas son azul-verde, encarnado-naranja, etc. Encuadernación de madera muy estropeada, típica de la biblioteca de aquel monasterio. Este códice se presenta muy deshecho y mal tratado, por la incuria de los que lo estudiaron; principalmente sus ricas miniaturas fueron lo más perjudicado.

Por la importancia que este códice tiene, no será por demás añadir los siguientes detalles, sacados de la descripción que hizo Paz y Melia:

«... En la parte interna de la primera tapa hay una nota, de letra moderna, que dice: "Pasa del fol. 149 al 151, y se cree falta una cantiga. Id. del fol. 39 al 41, falta la cantiga 40. Al fin faltan 5 cantigas. Tiene 193 cantigas."

»En la única hoja de guardas, que es de papel grueso, se lee en el verso, de letras de los siglos XVI y XVIII: *Cantigas y milagros de Santa María en lengua Portuguesa, digo en Gallego, por el Rey Don Alonso el Sabio. Está descalado.*

»Faltan los folios en que estaba el principio y gran parte del índice, comenzando éste en la primera hoja, columna primera, con el de la cantiga CXXI, en esta forma: "A. CXXI. *Este e como santa maria acorreu a un monge*", etc., y acabando en el fol. 3.º v. con el índice de la cantiga CC.

»El fol. 4.º r.º tiene en blanco la mitad superior, reservada probablemente para una miniatura, que no llegó a pintarse, y en la primera columna de la mitad inferior empieza el texto con estas palabras: *Poys do reys nro. señor qs. de seu llinage decer...*

»En el verso del fol. 4.º y ocupando todo el ancho de la primera columna, hay una miniatura en que, bajo un arco ojival, sostenido por columnas, aparece el Rey sentado y con un pergamino en la mano, en que se lee: *por q̄ trob. e cosa en que jaz entendimēto...*, principio de la Introducción que sigue.

»En cada uno de los dos arcos laterales se ven tres cantores; cuatro de ellos con sendos pergaminos en las manos...

»Ocupa el tercio superior del quinto folio recto otra miniatura, que igualmente representa al Rey sentado sobre el arco del centro, adornado con un cortinaje en pabellón. Tiene un libro abierto sobre una mesa : a derecha e izquierda, y en los dos arcos inmediatos, dos mancebos escriben las cantigas que el Rey les dicta, en pergaminos, donde está figurada la letra sobre el pentagrama. En el último arco, derecha del Rey, hay tres músicos con vihuelas de arco y de péñola; y en el de la izquierda, cuatro cantores tonsurados. Rodea toda la miniatura una orla formada por castillos y leones.

»Debajo de aquélla empieza el prólogo...

»Además de las dos miniaturas descritas, hay otras 1255, comprendidas en 210 págs., una de éstas dividida en ocho compartimientos, y las demás en seis, siendo el total 1257, no 1292, como, sin duda por error de caja, hicieron decir al señor Amador de los Ríos (*Hist. Crít. de la Lit. Esp.*, t. III, pág. 304, nota).

»Cada miniatura de página entera mide 334 mm. de alto por 230 de ancho, y cada compartimiento 109 por 100. Algunas figuras, de pie, tienen de altura 65 mm.

»Una orla general abraza los seis compartimientos, rodeados además por otras, en cuya parte superior, y con letras encarnadas y azules, alternativamente, hay leyendas explicativas de lo que cada uno representa.

»Entre el fol. 58 y el 59 (numeración moderna), falta la cantiga XL, que tenía cuatro estrofas, y entre los fols. 201 y 202 se echa de menos uno en que estaba el principio de la cantiga CXLVI, pues el último empieza en la cuarta estrofa de aquélla (no contando la que sirve de estribillo, que contendría la música) con el verso : *Et outrossi mui grant sabor.*

»Entre los fols. 205 y 206 se nota la falta de dos, que ocuparían las CL y CLI.

»El fol. 205 v. tiene las miniaturas correspondientes a la cantiga CXLIX, y el 206 r. las que se refieren a la CLI. En el 206 recto empieza la CLII.

»Acaba el Códice, incompleto, en el fol. 256 r., con estas palabras, pertenecientes a la cantiga CXCv : *daql sa sorte non e temerosa. Quena festa e o dia.* Falta, pues, el último cuaderno, que debía contener el resto de la cantiga, y las otras hasta la cc... Hay, además, una hoja de papel de guardas.

»La encuadernación es de gruesa tabla forrada de cuero. En las tapas, un triple recuadro, formado por simples filetes en seco, lleva inscrito un losange, en cuyo centro hay las parrillas, también en seco. Tuvo el canto dorado».¹

Sobre el carácter y el valor artístico de las magníficas miniaturas de este códice se ha hablado mucho;² a nosotros nos interesa de momento el hecho de su notación musical.

1. A. PAZ y MELIA, Edic. VALMAR, I, páginas [39-41].

2. Véase, entre otros, F. AZNAR, *Indumentaria Española* (Madrid, 1880). VALMAR, I, páginas [41] y ss. J. DOMINGUEZ BORDONA, *Ex-*

posición de Códices Miniados Españoles. Catálogo (Sociedad Española de Amigos del Arte, Madrid, 1029), págs. 77 ss. (Fig. 40, facsímil con la miniatura y la música del Prólogo *Porque trobar*, figs. 41 y 42, dos páginas miniadas); *Manuscri-*

En el aspecto musical hablaron de este códice Riaño;¹ Valmar reprodujo las miniaturas de las cantigas 66, 125, 130, 169, y la música y las miniaturas de las cantigas 1.^a y 69;² él mismo, al hablar de este manuscrito, escribe: «Este códice se componía probablemente de dos tomos. Sólo existe el primero. Contiene 193 cantigas con la música correspondiente, en notación rabinica».³ El P. Eustaquio de Uriarte, monje de El Escorial, ya en 1890, al estudiar las «Derivaciones del canto gregoriano», reprodujo, en notación cuadrado-gregoriana y sin transcribir, las cantigas 60, 61, 62 (sólo el estribillo de esta última y sin el texto) y 65.⁴ P. Aubry editó la notación original sobre pauta de cinco líneas, añadiendo una transcripción, siguiendo más o menos el ritmo modal, de las cantigas n.º 10, 32, 77, 100, 119, 124, el estribillo de la 189 y, además, el facsímil de la 100.⁵ L. Villalba y H. Collet publicaron el facsímil de las cantigas n.º 38, 100, 119, 124, 176, 185 (= 186 del E₁) y 189, que dejaron sin transcribir; ofreciendo solamente un análisis temático-melódico. Por lo que se refiere a la notación musical, se limitan a observar que por los «*climaci libres, seuls pratiqués en Espagne, et qui ont reçu le nom pittoresque d'alfados*», «nous pouvons affirmer déjà que le maître copiste à qui nous devons ces beaux manuscrits de l'Escorial, était un Espagnol».⁶ R. Mitjana editó la música de las cantigas n.º 60 y 61 de este códice, ofreciendo una notación musical «cuadrada», con lo cual desfiguró la notación original de muchas *longae*, de la clivis, de la *plica* doble, etc.⁷ J. Ribera, en su obra citada, lo estudió muy superficialmente, editando solamente una viñeta que representa la ejecución de las cantigas. Dom G. M.^a Sunyol, al editar las seis cantigas dedicadas a la Virgen de Montserrat, que aparecen en los códices escorialenses, mencionó este manuscrito sin colacionar sus variantes.⁸ J. B. Trend reprodujo, en 1926, la transcripción hecha por P. Aubry, en 1908, de las cantigas 10, 100, 119, 124 y 189.⁹ E. López Chavarry publicó el facsímil y la transcripción de la 139.¹⁰ J. Domínguez Bordona reproduce la música con la viñeta del Prólogo *Porque trobar*, y además cuatro páginas miniadas de las cantigas de este códice.¹¹ F. Gennrich editó, transcrita en ritmo modal, la cantiga n.º 130, valiéndose del facsímil de la edición Valmar, vol. I, pág. 195.¹² H. Anglés reprodujo la notación original y su transcripción de una parte de las cantigas n.º 10 y 47.¹³

tos con pinturas, tomo II (Madrid, 1933), pág. 106, facsímil de una página miniada; *La Miniatura Española*, II (Firenze-Barcelona, 1930, págs. 17 s. A. GARCIA, «Las Cantigas de Santa María del Rey Sabio. Avance de un estudio artístico-descriptivo de las ilustraciones miniadas de sus códices», en *La Ciudad de Dios*, año 56, vol. CLII (enero-febrero 1936), págs. 45-68.

1. *L. c.*, págs. 48 ss. y fig. 27.

2. *L. c.*, tomos I y II.

3. *L. c.*, tomo I, pág. [41].

4. Cf. su *Tratado teórico-práctico de Canto Gregoriano según la verdadera tradición* (Madrid, 1890-1891), págs. 161 ss.

5. Cf. *Iter Hispanicum*, págs. 44 ss.

6. Cf. su «*Contribution à l'étude des "Cantigas" d'Alphonse le Savant d'après les Codices de*

l'Escorial», en *Bulletin Hispanique*, XIII (1911), págs. 270 ss.

7. Cf. su *La musique en Espagne*, en la *Encyclopédie de la Musique*, de A. LAVIGNAC, pág. 1936.

8. Cf. *Analecta Montserratensia*, V (1922), (Montserrat, 1924), págs. 361 ss.

9. *The Music of Spanish History*, páginas 201 ss.

10. Cf. su *Música popular española*. Editorial Labor. N.º 126 (Barcelona, 1927).

11. *La Miniatura Española*, II, láms. 82-86.

12. Cf. su *Grundriss einer Formenlehre*, ya mencionado, págs. 67 s.

13. Véanse sus «*Ilustraciones*», en la *Comunicación* presentada al Congreso Internacional de Musicología de Nueva York del 1939.

Este códice T. j. 1, musicalmente y tipográficamente, merece ser llamado el códice «*princeps*». Su perfección caligráfica, sus miniaturas y la misma fidelidad de su notación musical que se copia con frecuencia en varias o en todas las estrofas de una cantiga, lo ponen por encima de los demás manuscritos. No sabemos cuándo empezó a titularse «Códice príncipe» al ms. j. b. 2; acaso por ser éste el único que llega con el repertorio completo, se le aplicó el mencionado calificativo. La notación del T. j. 1 es mensural, lo mismo si atendemos a las notas simples (*longa-brevis*, siguiendo la práctica del siglo XIII), que si atendemos a las ligaduras y a la *plica*. La afirmación de Valmar, al decir que este códice llega copiado «con notación rabínica», demuestra que no entendiéndolo él nada de música, se limitó a repetir la expresión inventada un día por Soriano Fuertes; una notación «rabínica» es totalmente desconocida en la historia de la paleografía musical; la palabra fué inventada gratuitamente por Soriano Fuertes para expresar la idea de una notación «desconocida, indescifrable rítmicamente».¹ La notación de este códice es, al revés, perfectísima y algunas veces presenta una versión más auténtica que la misma del j. b. 2. Por su grafía musical, por su letra y por sus miniaturas este códice es acaso el más antiguo de los tres conservados con música. La versión del T. j. 1 es generalmente idéntica a la del j. b. 2; la notación mensural, lo mismo por lo que se refiere a las notas simples que a las compuestas y a las *plicas*, es casi siempre idéntica en ambos códices escurialenses. Las variantes que presenta algunas veces el T. j. 1 nos permiten colocarlo al lado de la versión del toledano. En este sentido es muy significativo el hecho de que varias de sus melodías se presentan copiadas a la 5.^a y a la 4.^a superior (o inferior) con relación al j. b. 2, conformándose, en cambio, con el manuscrito de Toledo. Este hecho nos induce a creer que el códice primitivo de Toledo estaba copiado con la *longa-brevis* como los dos escurialenses. Musicalmente, el T. j. 1. es algo más antiguo que el j. b. 2.

3. EL ESCORIAL, SIGN. j. b. 2 (E₁). Conserva las signaturas antiguas IV, e. 5 y i. e. 2; contiene 361 hojas de pergamino, foliadas a tinta con números arábigos, de 40,4 × 27,5 cm., caja de 29,4 × 20,4 cm., la cual varía mucho. Tres hojas han sido cortadas al fin y otras dos dentro del texto; 40 líneas de texto por columna y 10 pautados de música máximum. Letra gótica francesa del siglo XIII, a dos columnas. Las capitales, azules, con adornos de rasgueo, rojos. Las iniciales, azules y rojas, alternando como en los libros litúrgicomusicales corrientes en España. Los epígrafes y estribillos de cada cantiga, en rojo. La música, en notación mensural, escrita sobre pautado de cinco líneas generalmente, sólo se copia en el estribillo inicial y la estrofa, repitiéndose muchas veces en el estribillo final; excepcionalmente se copian con música todas las estrofas de algunas cantigas. Los pentagramas tienen dos centímetros, siendo

1. «En la Biblioteca del Escorial se conservan dos códices de dichas cántigas, que son del tamaño de los libros de coro. El primero contiene cuatrocientas cántigas, unas en idioma gallego o portugués, y otras en castellano de aquellos tiempos; y todas, o casi las más, con su melodía anotada con notas rabínicas colocadas en

las líneas y espacios de un pentagrama; y las claves de *Do* y *Fa*, situadas en todas sus líneas, ya con bemol o ya sin él, conforme al modo musical de la melodía. El segundo consta de doscientas noventa en los mismos idiomas, y con la misma notación musical». Cf. su *Historia de la Música Española*, I, pág. 94.

iguales a los de T. j. 1, si bien la notación es un poco más gruesa en j. b. 2 que en T. j. 1. El códice fué copiado por una sola mano; la letra de estos dos códices escorialenses se parece muchísimo. Los pliegos del códice son como siguen : Folios 1-8, cuaternión; 9-12, ternión, por haber sido cortados los folios 5-6 de este pliego. En estos folios aparece un apéndice con las *Cantigas de Fiestas de Santa María* copiadas posteriormente al cuerpo del libro; este apéndice debería ir propiamente al final del libro; los n.º «III, IV, V», escritos al margen superior de este apéndice, no responden a la realidad. Folios 13-28 formados por dos cuaterniones; del folio 13 r. al 26 v. contienen la tabla, con los epígrafes correspondientes, en los cuales alternan letras encarnadas y azules, de las 402 cantigas que forman el cuerpo del libro. El fol. 27 y el 28 r. están en blanco. En el 28 v. se lee *Don Alfonso de Castela* en la primera columna del Prólogo *Porque trobar*; en la segunda empieza la música. Folios 29-92, formados por cuaterniones primitivamente señalados alfabéticamente *a - g*; folios 93-102, quinión; folios 103-358 formados por cuaterniones. El copista, después de numerar la cantiga XCII, escribió en el margen superior CIII, que siguió correlativamente hasta el CXXXII, y al darse cuenta de que había saltado diez números, siguió, después, escribiendo la numeración verdadera; los números saltados fueron más tarde corregidos por otro copista. Folios 359-361 forman el último ternión. Los folios 362, 363 y 364, que quedarían acaso en blanco, aparecen cortados. La encuadernación es la típica de la Biblioteca de El Escorial, y con cantos dorados. Este códice se presenta muy bien conservado. En el fol. 361, el último, se lee, con letra de la época:

*Virgen bienaventurada
sey de mi remembrada
Johannes Gundisalui.*

Según esto, el copista español que escribió este códice se llamaba Juan González, como ya notó Amador de los Ríos, *Historia crítica de la Literatura española*, III, pág. 504, nota.

Valmar, hablando de este códice, apunta lo siguiente: «Es el Códice príncipe, como más completo y correcto que los otros. Está escrito con gran nitidez y gráfica gallardía. Tiene una viñeta en miniatura cada diez cantigas, y la música de todas ellas en notación rabínica.

»Campea, además, al frente del Prólogo poético, a guisa de portada, una interesante y linda miniatura, que representa al Rey D. Alfonso, rodeado de juglares, juglaresas y amanuenses. Algunos juglares afinan las violas. Un amanuense, con la pluma en la mano, parece dispuesto a escribir las modificaciones que dicte el Rey en la música o en la letra. Todo, hasta la actitud de D. Alfonso, indica que la escena representa el ensayo de las *Cantigas*.»¹ Paz y Melia, por su parte, en la descripción paleográfica de este códice, entre otras cosas dice: «En la parte superior del fol. 29 r.º, y llenando el ancho de las dos columnas, hay una miniatura en que se ven cinco arcos ojivales, sostenidos por columnas; en el central, al Rey sentado, con corona, manto y calzado de oro; en los dos inmediatos a don Alfonso, dos coros, uno de cuatro

1. *L. c.*, I, pág. [37].

mujeres, y otro de cuatro hombres, que se disponen a cantar la letra de un pergamino que tienen en las manos, y en cada uno de los arcos extremos, dos músicos con vihuelas de arco y de péñola.

»La capital de la primera cantiga (fol. 29 r.^o), de exquisito gusto, está pintada de colores y de puntos de oro. Algunas de aquéllas miden en todo su desarrollo 126 mm. de altura por 58 de ancho; las demás son alternadas de azul y encarnado, con adornos de rasgos caligráficos de este último color.

»De diez en diez cantigas se halla una miniatura (cuyo número asciende, por tanto, a cuarenta) del ancho de la columna, y de 80 mm. de altura, que representan invariablemente, ya uno, ya dos músicos, tocando vihuelas de arco, tubas, tímpanos y otros varios instrumentos ...

»Está encuadrada la obra en cartón, forrado de piel oscura; en las tapas, y en el centro de un recuadro, en seco, las parrillas de San Lorenzo.

»El lomo, sin tejuelo, de gruesos nervios, y el canto dorado, con este título de letras negras : *Canticas de N.^a S.^a*. En el fol. 85 hay una nota de letra cursiva, muy semejante a las del Códice de Toledo, ya mencionadas.¹

Es necesario advertir que entre las 412 melodías contenidas en este códice j. b. 2, se presentan nueve de repetidas; son las 373 = 267, 387 = 349, 388 = 295, 394 = 187, 395 = 165, 396 = 289 y 397 = 192. Las cantigas de Fiestas de Santa María repetidas son : 2 = 340 y 6 = 210. En la copia de las cantigas se sigue el mismo orden del manuscrito T. j. 1, exceptuando cuatro cantigas que siguen otro orden.

Así como el marqués de Valmar se sirvió de este Códice para fijar la edición del texto, así también de él nos servimos nosotros para la edición de su música. En el aspecto musical interesa recordar que F. Aznar y E. Serrano Fatigati reprodujeron las miniaturas con instrumentos musicales;² Riaño se valió de la obra de Aznar para editarlas de nuevo;³ José Amador de los Ríos estudió asimismo la pintura de los códices escurialenses;⁴ F. Pedrell estudió sus miniaturas en sentido musical;⁵ Valmar editó la letra inicial de la primera cantiga, y texto y música de toda la página; asimismo también la letra inicial, texto y música de la primera página de la cantiga 130;⁶ el mencionado P. Aubry publicó la notación original con su correspondiente transcripción de la cantiga 34;⁷ L. Villalba y A. Collet editaron el facsímil de las cantigas n.^o 10 (con el principio de la 11), 40 (solamente la viñeta con el estribillo y el final de la 39), 139, 270 y 340, que dejaron sin transcribir;⁸ F. Pujol, valiéndose del facsímil de Villalba-Collet, transcribió, siguiendo fielmente la notación original, y editó la cantiga n.^o 139 del códice escurialense;⁹ E. López Chavarri editó en facsímil la cantiga 10 con una trans-

1. L. c., I, págs. [37] s.

2. Cf. AZNAR, *Indumentaria Española*, ya citado. E. SERRANO FATIGATI, *Instrumentos músicos en las miniaturas de los Códices españoles (siglos X al XIII)*, Madrid, 1901.

3. L. c., fig. 40-51, a razón de cuatro miniaturas por figura.

4. Cf. *La pintura en pergamino en España hasta fines del siglo XIII. Ensayo artístico-arqueológico : Cantigas*, en el mencionado *Museo Es-*

pañol de Antigüedades, III (1874), págs. 1 ss.

5. *Organografía musical antigua española* (Barcelona, 1901).

6. Cf. l. c., I.

7. *Iter Hispanicum*, págs. 50 s.

8. Cf. *Bulletin Hispanique* citado, págs. 273 y siguientes, y láms. VIII-XIII.

9. Cf. L. MILLET, *El Cant popular religiós. Conferencia* (Barcelona, 1912), y *Pel nostre Ideal* (Barcelona, 1917), págs. 229 s.

cripción ad libitum de L. Villalba;¹ J. Ribera publicó el facsímil de las cantigas n.º 43, 114, 124, 133, 145, 161, 189, 284, 323, 326, 340 y n.º 4 de Fiestas de Santa María — que transcribió siguiendo su teoría — y las cuarenta miniaturas instrumentales y una viñeta musical de este manuscrito;² Dom G. M. Sunyol editó el facsímil de las cantigas 48, 52, 57, 113, 302, y 311 — todas relacionadas con Montserrat — con la transcripción de ritmo modal hecha por F. Ludwig;³ Además de éstas, puesto que Sunyol reproduce el facsímil incluso del texto de cada una de estas cantigas, ofrece asimismo el facsímil del estribillo y una parte de la estrofa de la 49, la 58, la 114, un fragmento de la 310 y el estribillo y parte de la estrofa de la 312, dejándolas sin transcribir. Ludwig habló sobre la notación musical de este códice y de la del T. j. 1, afirmando que las notas «simplices» se presentan copiadas mensuralmente, mientras que las plicas, ligaduras y conyunturas son copiadas en notación cuadrada.⁴ Ludwig, al afirmar esto, había visto muy pocas fotografías de los códices escurialenses, y por lo mismo no podía tener elementos suficientes para emitir un juicio definitivo. Después de la edición que hoy presentamos, queda ya definida esta cuestión: Los códices escurialenses ofrecen una notación mensural perfecta, lo mismo para las notas «simplices» que para las plicas, ligaduras y conyunturas.

R. Mitjana habló de las miniaturas musicales de este códice, de las cuales editó algunas.⁵ R. Menéndez Pidal estudió y publicó de nuevo las miniaturas musicales de este códice en 1924.⁶ J. B. Trend editó las melodías de las cantigas n.º 34 con la transcripción de Aubry y 139 con la de F. Pujol.⁷ E. López Chavarri reprodujo en facsímil la cantiga n.º 130 y la miniatura del Prólogo.⁸

J. Zarco Cuevas editó el facsímil de la cantiga 10 y principio de la 11 sin transcribir.⁹ J. Rodríguez Bordona publicó la miniatura e incipit de la música de la cantiga 320,¹⁰ la miniatura e incipit de la música de la 10,¹¹ y las miniaturas e incipit de la música de las cantigas 40, 130, 260 y 290.¹² H. Anglés editó, transcritas en ritmo modal, las cantigas n.º 50, 100 y n.º 1, 7, 8, 9 y 12 de Fiestas de Santa María;¹³ en 1939 editó la música de las cantigas n.º 2, 10, 24, 28, 47, 57, 159, 179, 209, 292, 303 y 353, con su notación original y transcripción rítmica adecuada;¹⁴ en 1940 habló extensamente sobre la música y la notación de las cantigas, editando varias de ellas;¹⁵

1. Cf. su *Historia de la Música*, I (Barcelona, 1914), entre págs. 56-57.

2. Cf. *La Música de las Cantigas*, págs. 109 y siguientes.

3. Cf. su estudio «*Cantiques de Montserrat del rei Anjós X, dit el Savi*», en *Analecta Montserratensia*, V, correspondiente al año 1922 (Montserrat, 1924), págs. 361 ss.

4. Cf. GUIDO ADLER, *Handbuch der Musikgeschichte* ya citado, pág. 213.

5. Cf. su *La Musique en Espagne*, ya mencionado, pág. 1937.

6. Cf. su *Poesía juglaresca y juglares* (Madrid, 1924).

7. *The Music of Spanish History*, págs. 205 y siguientes.

8. Cf. *Música popular española* ya citada.

9. FRAY JULIÁN ZARCO CUEVAS, *Catálogo de los manuscritos catalanes, valencianos, gallegos y portugueses de la Biblioteca de El Escorial* (Madrid, 1932), láms. XI y XII.

10. *Manuscritos con pinturas*, II, pág. 105.

11. *Exposición de Códices Miniados Españoles. Catálogo*, pág. 76.

12. *La Miniatura Española*, II, lám. 81.

13. Cf. *Las Cantigas del rei N'Anjós el Savi*. En la revista *La Hormiga de Oro*, XLIV (1927), pág. 238, publicó, transcrita en ritmo modal, la n.º 12 de este códice.

14. Véase «*Ilustraciones*» a su *Comunicación* presentada al Congreso Internacional de Musicología de Nueva York del 1939.

15. Véase la *Revista «Radio Nacional»*, de los años 1939-1940.

en 1941 habló de nuevo sobre su notación musical y editó el facsímil de la 210.¹ Para terminar, consignaremos que F. Pedrell, ya en 1905 y 1908, había transcrito *ad libitum* varias melodías de cantigas, que editó armonizadas;² asimismo, M. F. Fernández-Núñez reprodujo en notación original algunas cantigas de los códices de Toledo y j. b. 2 de El Escorial, para regular la teoría y transcripción de J. Ribera.³ Th. Gérold, en 1932, habló muy superficialmente de los manuscritos de las cantigas y transcribió la 119 de nuestra edición en ritmo modal;⁴ en 1936 habló de nuevo sobre este repertorio español «attendant l'influence de l'art français» (son palabras suyas) y reproduciendo en parte dos de nuestras transcripciones aparecidas en *Vida Cristiana*, del 1926-27.⁵ Sería un olvido inconcebible dejar de consignar aquí los esfuerzos del romanista F. Hassen, el cual fué el primero, que sepamos, en procurarse una reproducción fotográfica completa del código j. b. 2, a fin de poder mejor aclarar los diferentes problemas que incluye la métrica de las cantigas comparándola con su ritmo musical; claro está que, no obstante su buena voluntad, no llegó a encontrar el significado exacto de su notación musical.⁶ F. Abbiati, en 1939, habló muy superficialmente del repertorio español de las cantigas, que compara con las *Laudi* italianas.⁷

El ms. j. b. 2, conocido como el «código príncipe», es el único que presenta completo el repertorio de las cantigas de Santa María. Por su notación mensural perfectísima y por su contenido, debe ser considerado como el código musical más importante de la monodía cortesana de la Europa medieval. Si España no conservara otros documentos musicales, bastaría éste para colocarla entre las naciones musicalmente más cultas de los tiempos antiguos. Su notación mensural es generalmente muy fija y consecuente; emplea también la *longa-brevis* para las notas simples, y presenta las plicas, las ligaduras y las conyunturas copiadas en notación mensural perfectísima. Por el color y dibujo de sus iniciales, por el carácter de su letra y por sus miniaturas, este código recuerda el j. T. 6 de la misma Biblioteca de El Escorial. Se trata del *Libros de Acedrex, Dados e Tablas* copiado en Sevilla el año 1283, según consta por el colofón final del manuscrito: «Este libro fue comenzado e acabado en la cibdat de Seuilla, por mandado del muy noble Rey don Affonso, fijo del muy noble Rey Don Ferrando e de la Reyna Donna Beatriz, Sennor de Castiella e de Leon, de Toledo, de Gallizia, de Seuilla, de Cordoua, de Mvrcia, de Iahen, de Badajoz e dell Algarue, en treynta e dos annos que el Rey sobredicho regno. En la era de mill e trezientos e veynt e un anno».⁸

1. Véase su *La Música Española desde la Edad Media hasta nuestros días* (Barcelona, 1941), págs. 21 ss.

2. Cf. *Salterio Sacro-Hispano* (Madrid, 1905-1908); *Cancionero Musical Popular Español*, I (Valls, s. a. ([1918])). H. ANGLÉS, *Catàleg dels Manuscrits Musicals de la Col·lecció Pedrell* (Barcelona, 1920-1921).

3. Cf. su *Canciones populares y la tonalidad medieval. Aclaración a la obra «Las Cantigas» de Alfonso el Sabio por D. Julián Ribera* (Imprenta del Real Monasterio de El Escorial, s. a. = 1925?).

4. Cf. su *La musique au moyen âge* (París, 1932), págs. 230 ss.

5. Cf. su *Histoire de la Musique des origines à la fin du XIV^e siècle* (París, 1936).

6. En el tercer tomo de esta obra daremos una bibliografía completa de sus estudios; aquí nos limitamos a recordar su estudio *Los alejandrinos de Alfonso X*, publicado en *Anales de la Universidad de Chile*, tomo 133 (1913), pág. 81 ss.

7. Cf. su *Storia della Musica*, I (Milano, 1939), págs. 196 ss.

8. Sobre este *Libro de Ajedrez*, véase entre otros: F. JANER, «Los libros del Ajedrez, de los

Gracias, pues, al *Libro de Ajedrez* mencionado, podemos conjeturar que el códice j. b. 2 fué copiado en la corte real de Sevilla hacia el 1280-83; éste fué copiado asimismo por un amanuense español, el cual escribió al menos todo el cuerpo del libro, desde el *Prologo* hasta la cantiga 402. Según el colofón reproducido, el copista español se llamaba JUAN GONZÁLEZ, nombre que no hemos podido identificar hasta hoy. Tampoco sabemos si éste se limitó a escribir el texto, o si también fué el copista de la música.

Sobre la procedencia de los tres códices que acabamos de describir, nada podemos afirmar en concreto. Consultamos hace algunos años los diferentes inventarios de los códices que en otro tiempo se conservaban en la catedral de Toledo. Los códices litúrgicogregorianos se especifican muy poco; menos aún se concretan qué libros eran los que contenían música. Acaso es por esta causa que ni en el inventario del 1455 conservado en Madrid, B. N. Mss. 13596 (a. Toledo, 41.43), ni en el de 1591, hoy en la misma Biblioteca, Mss. 13830 (a. Toledo 41.45), ni en el «Catálogo» de 1605, hoy en Madrid, B. N. Mss. 13630 (a. Toledo 41.46), ni en el inventario del 1664, copiado a continuación del anterior, ni en el «Índice de todos los libros manuscritos» de 21 de abril del año 1727, conservado en Madrid, B. N. Mss. 13413 (a. Toledo 42.35), se hace mención de este códice de las cantigas.¹ Tampoco cita este manuscrito José María Octavio de Toledo en su *Catálogo de la Librería del Cabildo Toledano* (Madrid, 1903). Únicamente se cita en el inventario de Frías del 1869, cuando por disposición del Gobierno el códice de las cantigas, juntamente con otros del Cabildo toledano, pasó a la Biblioteca Nacional de Madrid. Y no obstante, consta que el mencionado manuscrito existía en Toledo ya en el año 1755, por la copia que F. S. Palomares hizo de él en aquel tiempo, y por su misma signatura antigua 103-23 de Toledo. Cuando fué que este códice fué a parar a aquella Biblioteca Capitular, no es posible por hoy saberlo.

En el segundo y último testamento del rey Alfonso, otorgado en Sevilla a 21 de enero de 1284 — por lo tanto poco antes de morir el rey — constan las siguientes cláusulas: «Otrosi mandamos, que si el nuestro cuerpo fuere y enterrado en Sevilla, que sea y dada la nuestra tabla que fecimos facer con las reliquias a honra de Sancta Maria, e que la trayan en la procesión en las grandes fiestas de Sancta Maria, e las ponga sobre el altar, e los cuatro libros que llaman *Espejo historial* que mandó facer el rey Luis de Francia, e el paño rico que nos dio la reina de Inglaterra, nuestra hermana, que es para poner sobre el altar, e la casulla, e el almatica, que son de paño historiado labrado muy ricamente, e una tabla grande hestoriada en que ha muchas imagenes de marfil, fechos e hestorias de fechos de Sancta Maria que la ponga cada sabado sobre el altar de Sancta Maria a la misa...

Dados y de las Tablas..., en *Museo Español de Antigüedades*, III (Madrid, 1874), págs. 225-257. *Das spanische Schachzabelbuch des Königs Alfons des Weisen vom Jahr 1283. Vollständige Nachbildung der Handschrift in 194 Lichtdrucktafeln* (Leipzig, 1913, Verlag von Karl W. Hiersemann). Z. GARCIA VILLADA, *Paleografía Española* (Madrid, 1923), facs. 78, reproduce el fol. 32 r. J. RIBERA, *La Música de las Cantigas*, reproduce dos escenas musicales del Libro de los Juegos.

J. B. SÁNCHEZ PÉREZ, *El ajedrez de Don Alfonso el Sabio* (Madrid, 1929). J. DOMÍNGUEZ BORDONA, *La Miniatura Española*, II, láms. 90 y 91. *Das Schachzabelbuch des König Alfons des Weisen herausgegeben und übersetzt von Arnald Steiger*, en *Romanica Helvetica*, vol. 10 (Genève, Zürich-Erlenbach, 1941), edita el texto original traducido al alemán, con un glosario y un compendio gramatical con 51 miniaturas de este códice.

1. *Huelgas*, I, pág. 49, nota.

»E otrosi mandamos, que todas las vestimentas de la nuestra capilla con todos los otros libros, que los den a la iglesia mayor de Sancta Maria de Sevilla, o a la iglesia de Murcia, si el nuestro cuerpo fuere y enterrado, sacando las vestimentas que mandamos señaladamente a la iglesia de Sevilla, et las dos biblias que mandamos dar a aquel que heredare lo nuestro...

»Otrosi mandamos, que todos los libros de los *Cantares de loor de Sancta Maria* sean todos en aquella iglesia do nuestro cuerpo se enterrare, e que los fagan cantar en las fiestas de Sancta Maria. E si aquel que lo nuestro heredare con derecho e por nos, quisiese haber estos libros de los *Cantares de Sancta Maria*, mandamos que faga por ende bien et algo a la Egleſia onde los tomare porque los haya con merced e sin pecado.»¹

Las cláusulas mencionadas demuestran la devoción marial del rey Sabio, su interés por los libros, especialmente por los de las cantigas, y su amor para con la catedral de Sevilla. De que los códices de las cantigas, después de muerto el rey, se conservaron en la iglesia de Sevilla, no existe la menor duda. El rey ordena en su testamento que «la nuestra tabla que fecimos facer con las reliquias a honra de Sancta Maria», sea dada a la catedral de Sevilla «si el nuestro cuerpo fuere y enterrado» y «que la trayan en la procesión en las grandes fiestas de Sancta Maria». Por lo que se refiere a las cantigas, ordena «que las fagan cantar en las fiestas de Sancta Maria». Ahora bien, en el código toledano se conserva una nota marginal, escrita en el folio 144 — precisamente en el pliego donde se copian las Cantigas de Fiestas de Santa Maria — donde leemos: «A vigia de Sta. M.^a d Agosto seia dita *Des quando Deus sa madre aos ceos levou* e no dia seia dita a precisson [= procession] *Bẽita es M.^a filla madre e criada*», como hemos ya notado antes. Asimismo, en el fol. 145 cantiga segunda de Fiestas de Nuestro Señor, se lee la siguiente nota, de letra cursiva antigua: «Pois esta debe seer a festa dos ramos. *Aver non poderia lagrimas que chorasse*». Estas notas nos aclaran bien que el código toledano se guardó también en Sevilla y que, muerto ya el rey Alfonso, las cantigas se ejecutaban durante las grandes fiestas de la Virgen y precisamente en la procesión. De entre los códices conservados, el de Toledo es el único manual que, por sus dimensiones más pequeñas, se prestaba para servirse de él los cantores en la procesión. Si esta hipótesis se confirma, la misma nota mencionada — aunque su letra parezca más arcaica — probaría que el actual código toledano se copió unos años más tarde que los escurialenses.

Que los códices conservados en El Escorial estuvieron un tiempo guardados en Sevilla, no existe fundamento alguno para dudarlo. Tales códices salieron ciertamente de la corte alfonsina y fueron copiados para su uso. Del aprecio que les tenía el rey, ya en vida, es buena prueba la cantiga 209, donde leemos: «Esta .cc.IX. é como el rey don Alfonso de Castella adoeçe en Bitoria e ouv' hũa door tan grande, que coidaron que morress' ende; e poseron-lle de suso o LIBRO DAS CANTIGAS DE SANTA MARIA e foi logo guarido.» De cómo él se preocupó de salvarlos para después de su muerte, lo demuestra la cláusula testamentaria que acabamos de transcribir. Hasta cuándo permanecieron en Sevilla, no es posible por hoy determinarlo. En el Inventario que la reina

1. Cf. A. SOLALINDE, *Alfonso el Sabio, An- ocasión del VII centenario del nacimiento del Rey tología de sus obras en dos volúmenes. Editado con Sabio* (Madrid, s. a. = 1921), II, págs. 180 s.

Isabel la Católica mandó hacer de todos los objetos guardados en el real Alcázar de Segovia en noviembre de 1503, un año antes de su muerte, en el capítulo de *Libros* encontramos : «Otro libro de marca mayor en romance en pergamino en lengua portuguesa que son los *Milagros de Nuestra Señora* con unas coberturas de cuero colorado, cinco bollones de latón de cada parte que se cierra con dos correones, a parte apuntado de canto llano».¹ Por este inventario, pues, sabemos que la reina Isabel poseía un ejemplar, en folio mayor, de las Cantigas de Santa María; este ejemplar contenía música «a parte, apuntado en canto llano», esto es, «con fragmentos — estribillo y estrofa — de notación musical cuadrada como la del canto llano». Al redactor del susodicho Inventario no podemos exigirle terminología técnica en el aspecto musical. Por lo indicado, se desprende claramente que el ejemplar de las cantigas guardado por la reina Isabel en Segovia no era el códice toledano, sino que, siendo de folio mayor y con notación musical, debía ser uno de los dos actualmente conservados en El Escorial. Cuándo y cómo fué que de Sevilla pasó aquel ejemplar a manos de la reina Isabel, no es posible por hoy averiguarlo. El malogrado P. Zarco Cuevas, que tanto conocía la biblioteca escurialense, al hablar, en 1932, sobre la procedencia de los códices de las cantigas allí conservados, escribió : «En cuanto a la procedencia, hay que advertir que todos cuantos de este particular han tratado afirman que uno de los dos manuscritos que aquí se guardan lo trajo Felipe II de la Santa Iglesia de Sevilla, adonde por manda lo dejó Alfonso el Sabio. El otro es probable que perteneciera a Isabel la Católica; pero no puedo precisar cuál de ellos estuvo en la catedral hispalense y cuál fué de la soberana de Castilla.»² El P. Burriel no abrigaba duda alguna respecto de que los códices conservados en El Escorial son los mencionados en el testamento del rey don Alfonso, traídos de Sevilla por mandato de Felipe II.³ De la misma opinión era J. Amador de los Ríos.⁴

1. Cf. *Memorias de la Real Academia de la Historia*, VI, págs. 457.

2. Cf. su *Catálogo de los manuscritos catalanes, valencianos...*, ya mencionado, pág. 106.

3. Véase *Memorias para la vida del rey don Fernando III*, parte I, pág. 7.

4. Cf. *Historia crítica de la Literatura española*, III, pág. 503.

Capítulo III

SU NOTACIÓN MUSICAL

I. LA NOTACIÓN MUSICAL ESPAÑOLA HASTA LA ÉPOCA DE ALFONSO EL SABIO

La historia de la notación musical española empieza a vislumbrarse. En un estudio reciente pude demostrar que la Iglesia visigoda española conoció y practicó una notación neumática bien definida ya a fines del siglo VI y VII.¹ La causa de que los musicólogos se hubieran mostrado hasta hoy escépticos sobre la posibilidad de una notación musical neumática anterior al siglo VIII, obedecía al hecho negativo de la no existencia de códices musicales más antiguos. La creencia de que España no había conocido notación musical en el siglo VII, se fundaba en las palabras de San Isidoro de Sevilla: «Nisi enim ab homine memoria teneantur, soni pereunt quia scribi non possunt».² Después de los hallazgos de estos últimos años, las palabras de San Isidoro no pueden ya interpretarse literalmente. Con ellas el gran polígrafo expresaba claramente el hecho de que la notación musical de su tiempo podía señalar bien el número de notas que debían aplicarse a cada sílaba; pero no podía señalar ni su elevación ni sus intervalos. Es por ello que San Isidoro escribía: «soni pereunt, quia scribi non possunt», y por lo mismo, debían los cantores aprender de memoria las melodías.

La grafía musical española primitiva recibió elementos de la notación musical de oriente y de occidente. La música litúrgica de España guardó ciertamente relación con el canto galicano, el milanés y el africano. Nadie se había hasta hoy fijado en que la Iglesia africana del tiempo de San Agustín conociera ya y practicara una notación neumática a principios del siglo V. Por la relación que guardó España con la Iglesia africana este detalle es precioso para la historia de la música y de la notación primitiva española. Por otra parte, queda hoy bien demostrado que la Iglesia de España recibió la versión latina primitiva de la Biblia, de la Iglesia de África, acaso antes que otra iglesia europea, y que esta versión se remonta a los tiempos de San Cipriano (siglo III) y Tertuliano (siglo II). No puede, pues, dudarse, de que la notación neumática africana — desgraciadamente desaparecida — influiría en la misma notación de nuestra Iglesia visigoda. La notación visigoda española se

1. *La Música en Toledo hasta el siglo XI*, en *las Spanische Forschungen der Görres-Gesellschaft* I. Reihe. 7. Band (1938), y en tirada aparte.
2. M. GERBERT, *Scriptores*, I, 20 a.

conservó, casi intacta, durante la primera época mozárabe, cuyos cantores y amanuenses, por lo que se deduce de los códices conservados, se limitaron a conservar el tesoro musical venerando de la Iglesia visigoda.¹ Desconocemos en absoluto la notación de los árabes españoles, cuyo patrimonio artístico conservado se limita a algún tratado teórico muy abstracto y totalmente especulativo, y al hecho de algunos instrumentos musicales. Hasta hoy no conocemos una sola melodía, de la cual podamos a ciencia cierta afirmar que sea un canto auténticamente árabe.²

La notación neumática mozárabe fué practicada con diversas graffas en todas las provincias eclesiásticas de España, mientras perduró en ellas la liturgia visigoda.³ Hace ya algunos años pude demostrar que en la Provincia Tarraconense se practicó el canto y la liturgia romana ya desde el siglo IX, a medida que se hacía la reconquista.⁴ Para ello, Cataluña aceptó y practicó la notación aquitana del Mediodía de Francia, y gracias a los esfuerzos de los monjes de Ripoll, produjo otra nueva. Ésta, típicamente catalana, tomó muchos elementos de la notación mozárabe, y con ser aún una notación neumática fué ya diastemática. Conservamos muestras de ella que van desde el siglo X hasta fines del XII.⁵ En Aragón, Castilla, Galicia y León se practicó únicamente la notación visigodomozárabe hasta el último cuarto del siglo XI, en que se abolió la liturgia mozárabe. Con la entrada del canto y de la liturgia romanos se introdujo también en estas iglesias la notación aquitana, que perduró hasta el siglo XIII en nuestra península.⁶ Sobre este punto interesa recordar que los códices de Castilla demuestran el proceso de esta evolución. Por una parte, un manuscrito de San Millán de la Cogolla (Madrid, Real Academia de la Historia, San Millán, cód. 56) presenta melodías mozárabes, cuya notación fué borrada, supliéndola por la aquitana; por otra parte, dos códices de Silos (actualmente en Londres, Brit. Museum 30848 y 30850) contienen ya melodías y textos de la liturgia romana, pero sus copistas, no conociendo acaso aún la notación aquitana, siguen practicando la notación mozárabe evolucionada.⁷

Con la práctica de la polifonía en los templos hispánicos — tenemos documentos desde el siglo XII (Santiago de Compostela, Tarragona) — se introdujo una notación sobre pauta musical de cuatro y de cinco líneas.⁸ Con seguir esta polifonía un estilo semejante al repertorio contemporáneo de Saint-Martial de Limoges, la notación española se presenta *melódicamente mucho más legible* que la del Sur de Francia.⁹ Ello obedece al uso del pauta evolucionado de cuatro y cinco líneas en Compostela. Sin movernos de la música polifónica, los documentos conservados demuestran que España practicó una nota-

1. Cf. *La Música en Toledo*, págs. 29 ss.

2. Esto debe tenerse muy en cuenta para poder juzgar ya *a priori* la teoría musical arabista del insigne J. Ribera, sostenida aun hoy día por algunos literatos y arabistas.

3. *Las Huelgas*, I, págs. 4 ss.; *La Música a Catalunya*, págs. 1 ss.

4. *La Música a Catalunya fins al segle XIII*, págs. 30 ss.

5. *La Música a Catalunya*, págs. 132 ss.

6. DOM G. M. SUÑOL, *Introduction à la Pa-*

léographie musicale grégorienne (Tournai, 1935), págs. 311 ss.

7. DOM SUÑOL, *l. c.*, págs. 336 ss.

8. P. WAGNER, *Die Gesänge der Jakobusliturgie zu Santiago de Compostela aus dem sog. Codex Calixtinus*, ya citado. H. ANGLÉS, *Las Huelgas*, págs. 59 ss.

9. H. ANGLÉS, «*La Música del Ms. de Londres, Brit. Museum Add. 36881*», en *Bulletin de la Biblioteca de Catalunya*, VIII (1934), páginas 301 ss.

ción musical ya mucho más evolucionada en el siglo XIII. El repertorio conservado del *Ars antiqua* nos presenta muestras de la notación *cuadrada* (la cual, por sí sola, no señala un compás determinado) practicada en las catedrales de Burgos, Toledo y Tortosa y en los monasterios de Ripoll y Scala Dei. La notación de Toledo y la de Tortosa imita la francesa y la europea de su época; en cambio, la de Burgos y la de Ripoll presentan rasgos típicos y que deberán estudiarse con el tiempo, aunque las muestras conservadas no sean muy ricas, por desgracia.¹ España practicó asimismo la notación *mensural* (aquella que por su grafía señala ya un compás determinado) a mediados del siglo XIII. Monumentos preciosos de aquella época están representados por el códice de Las Huelgas y un códice fragmentario del susodicho monasterio de Scala Dei.

Por lo que al canto monódico profano se refiere, España practicó varias clases de notación musical. Así vemos que el códice de Azagra, de los siglos IX-X, conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, Mss. 10029, contiene el *Disticon Filolemaicum* (*Canción del ruiseñor*) del siglo VII (texto y también música de San Eugenio de Toledo, † 657) copiado en notación visigodomoárabe. El códice de Roda del siglo X copia la melodía del canto epitalámico «*Leodegundia pulcra Ordonii filia*» con la notación susodicha. El *planctus* por la muerte del conde Ramón Berenguer († 1162), conservado en el códice de Ripoll, actualmente París, B. N. lat. 5132, *Collectaneum* de los siglos XII-XIII, llega copiado con notación aquitana sobre pauta musical de cuatro líneas. El «planto» dedicado a la muerte del rey Alfonso VIII de Castilla (1158-1214) y el otro dedicado a la muerte de Sancho III de Castilla (1157-1158) conservados en el códice de Las Huelgas, y el otro dedicado a la muerte de Fernando II, rey de León (1157-1188), salvado en el códice de Florencia, Laurenz, pluteus 29, cód. 1, fol. 420 v. - 421, llegan en el códice de Florencia, Laurenz, pluteus 29, cód. 1, fol. 420 v. - 421, llegan escritos con notación cuadrada sobre pauta musical de cinco líneas. Las cuatro canciones provenzales del fragmento de San Juan de Las Abadesas (siglo XIII) llegan con notación neumática sobre pauta de cuatro líneas. Las ocho melodías del trovador catalán Berenguer de Palou, del siglo XII, y la única conservada de Pons d'Ortafá, contenidas en el Cancionero Provenzal R de París, llegan con notación cuadrada sobre pautados de cuatro y de cinco líneas.² Las seis *Cantigas d'amigo* del trovador gallego Martín Codax, conservadas con su música, llegan copiadas con una notación intermedia entre la cuadrada y la mensural; el amanuense conocía algo, pero muy poco, de la notación mensural de su época, y por esto mezcla la notación cuadrada con la mensural, sin tener idea exacta del significado rítmico de la misma. Las canciones latinas profanas conocidas ya por los *Carmina Burana* de la Staatsbibliothek de Munich y que hallé en códices de Ripoll y en otro de El Escorial, copiado en Barcelona el año 1012, aparecen copiadas con notación aquitana *in campo aperto* y otras sobre pauta musical.³

Todas estas notaciones, aunque no tengan nada que ver con la notación mensural perfectísima de las cantigas, demuestran que España siguió de cerca

1. *Las Huelgas*, I, págs. 71 ss.

2. Facsímiles y transcripciones de todas estas melodías encontrará el lector en *Las Huel-*

gas, I, y *La Música a Catalunya* mencionados.

3. Véase sus melodías transcritas en *La Música a Catalunya*, págs. 251 ss.

las corrientes de la música eclesiástica, de la música sabia y de la cortesana y popular. El hecho de la notación de las cantigas no es un caso esporádico en la historia de la música española; él nos revela a las claras que los músicos españoles, antes que llegaran al conocimiento de una notación mensural tan perfecta como lo es la de las cantigas, recorrieron las diferentes fases de la grafía monódica.

Además de los monumentos musicales conservados, para conocer la notación musical de un pueblo precisa estudiar la teoría musical legada por los tratadistas nacionales antiguos. Teóricos españoles medievales conocemos muy pocos: El *Breviarium de Musica* del monje Oliva de Ripoll (siglo XI), el *Ars musicae* de Johannes Aegidius Zamorensis, el ilustre preceptor de Sancho IV de Castilla, y el *De canendi scientia* de la Biblioteca Central, escrito por un autor anónimo, acaso no español, son los únicos conocidos. Ni el monje Oliva, ni Gil de Zamora, ni el anónimo mencionado especifican nada sobre la notación musical practicada en aquel entonces en España. En la catedral de Barcelona encontré hace años el tratado *De cantu organico*, de principios del siglo XIV, también de autor anónimo, en el cual se anotan particularidades preciosas sobre la notación proporcional usada «In Cathalonia et aliquibus aliis locis...», que tendré en cuenta más adelante al tratar de la semibreve. Se ha conservado, en cambio, un tratado de un teórico inglés del siglo XIII, conocido con el nombre de Anonymus IV de Cousemaker, contemporáneo de los grandes músicos que formaban la corte de Alfonso el Sabio, del cual vale la pena de hacer especial mención.

Este teórico inglés, el cual hizo su viaje de estudio a París en el año 1272, habla de la notación española de su época y demuestra conocerla muy bien, como asimismo la música polifónica de Francia, de Inglaterra, Lombardía y España. Por hoy no podemos decir si los conocimientos que demuestra tener de la música y de la notación españolas, los adquirió en España mismo o bien si conoció los maestros y la música españoles en París o en su misma patria de Inglaterra. Interesan más el hecho y las expresiones de este teórico, por tratarse de uno de los más representativos en la historia de la polifonía del Ars antiqua. Los pasajes que de su tratado nos interesan son los siguientes. Al hablar de las «due» y «tres ligate» cum proprietate et perfectione..., añade: «Sed in libris quorundam antiquorum non erat materialis signatio talis signata; sed solo intellectu procedebant semper cum proprietate et perfectione operatoris in eisdem, velut in libris Hispaniorum et Pampilonensium, et in libris Anglicorum sed diversimode secundum magis et minus...». Se deduce de esas palabras, que la música polifónica española que el teórico inglés conocía después del 1272, no estaba escrita con notación mensural, sino que estaba aún copiada con notación cuadrada, y esto a pesar de que en aquella época se practicaba ya tantísimo la notación mensuralista enseñada por Franco de Colonia y Franco de París, por el magister Lambertus y muchos otros autores de buen nombre. Ello demuestra que las obras de los discantistas españoles y nominatim los de Navarra, durante la primera mitad del siglo XIII, estaban copiados con una notación arcaica y muy imperfecta. Esta era familiar para el anónimo inglés, quien confesaba que la notación practicada por los polifonis-

tas en Inglaterra se parecía mucho a la española. El códice de Madrid, B. N. Mss. 20.486 (a. Toledo 33.23) y el manuscrito inglés conservado actualmente en Wolfenbüttel, Helmst. 628, copiados con notación cuadrada, son acaso una buena muestra de aquella notación imperfecta, demasiado tradicionalista, de la cual nos habla el teórico mencionado. He comparado ambos manuscritos, y su notación presenta las mismas características que aparecen también en el códice francés de Florencia, Bibl. Laurenz. pent. 29, cód. 1.

El mismo tratadista inglés menciona la notación del canto monódico litúrgico usada en España y también en su propio país. Él nos informa que los amanuenses españoles e ingleses, para copiar el canto gregoriano tradicional, usaban unas «regulas regulatas ex aliquo metallo duro», pero nos hace saber a continuación: «Sed tales libri apud organistas (organistas, en el sentido de discantistas, o compositores de *organa*) in Francia, in Hyspania et Ragonia, et in partibus Pampilonie, et Anglie, et multis aliis locis non utuntur, secundum plenius patet in suis libris; sed utuntur regulis rubris unius coloris, vel nigris ex incausto factis».¹ Con estas palabras nos indica el autor que los amanuenses españoles, como los de Francia e Inglaterra, usaban unos pautados contruídos de metal para escribir el canto llano, y que, en cambio, los discantistas de Francia, Castilla, Aragón, Pamplona (Navarra) e Inglaterra, para escribir la polifonía no usaban de pentagramas de metal hechos de una pieza, y por lo mismo siempre uniformes, sino que las líneas del pentagrama eran trazadas por separado con tinta encarnada — todas de un mismo color — o bien con tinta negra. Y observa, que para convencerse de ello, basta dar una mirada a sus libros polifónicos, y podrá notarse en seguida que estos últimos pentagramas no son uniformes, sino tirados ad libitum, según las necesidades y el gusto de cada compositor. El mencionado autor demuestra, además, haber él conocido varios libros repletos de discantos procedentes de las escuelas francesa, española (= castellana), aragonesa, de las partes de Pamplona y de Inglaterra. Hoy por hoy nos son desconocidos tales libros; pero el hecho de haberlos visto el anónimo inglés demuestra la floración grande que en España tuvieron la polifonía del siglo XIII y su notación musical.

A fin de entender mejor la importancia que para la historia de la música española tienen las noticias apuntadas del teórico inglés, interesa recordar que uno de los más grandes tratadistas de la polifonía medieval y de la notación mensural fué Johannes de Garlandia, nacido en Inglaterra hacia el 1190. Este maestro tuvo cátedra en París en el año 1229, pasando a la nueva universidad de Tolosa en 1232, desde donde volvió más tarde a París hasta el año 1245. Su obra *De musica mensurabili Positio* (COUSSEMAKER, I, 97 ss.) fué escrita hacia el 1240. París era entonces el centro de la música científica y práctica de Europa, y por allí pasaron en el siglo XIII otros músicos ingleses como Roberto Sabillon, sucesor de Pérotin en la dirección de la capilla de Notre-Dame de Paris, Juan Salisbury, Juan Ballox, etc. Las Universidades de París y de Tolosa eran muy frecuentadas por los estudiantes españoles,

1. COUSSEMAKER, *Scriptores*, I, 344b. En el Brit. Museum de Londres, Royal Mss. 12. C. VI, año 1933 tuvo ocasión de colacionar la versión f. 71; en los fragmentos que aquí transcribo, sigo de Coussemaker con el manuscrito original del el manuscrito original.

algunos de los cuales seguirían sin duda las clases de música científica, copiando de entre lo mejor del repertorio francés e inglés que por allí encontrarían. Así me explico el hecho de la catedral de Toledo, que, gracias a este intercambio entre España y Francia, llegó a ser durante el siglo XIII musicalmente como una sucursal de Notre-Dame de París.

Ni hay que olvidar el intercambio musical que trajo consigo entre España e Inglaterra el casamiento del rey Alfonso VIII de Castilla, el *Noble* o el de *Las Navas* (1158-1214) con doña Eleonor de Inglaterra, hija de Enrique II y hermana de Ricardo Corazón de León, la cual para su casamiento en Tarragona, en el año 1170, vino acompañada de muchos señores ingleses, de Gasconia, Bretaña y Normandía. El monasterio de Las Huelgas (Burgos) practicó la polifonía desde su fundación y durante todo el siglo XIII; sus fundadores Alfonso VIII y la mencionada doña Eleonor, ambos sepultados en la nave central de aquel templo, fueron acaso los inspiradores de la floración musical de aquel cenobio.

Otro hecho que no debemos olvidar es el casamiento de la infanta Eleonor, hija de Fernando III de Castilla y hermana de Alfonso el Sabio, con Eduardo I, rey de Inglaterra (1272-1307). Este nuevo casamiento sirvió a maravilla para el intercambio musical entre los dos países, empezado ya en el siglo XII con Enrique II (1154-1189) que estuvo muy relacionado con Ramón Berenguer IV conde de Barcelona († 1162), y fomentado principalmente por medio de Ricardo Corazón de León (1189-1199), casado en 1191 con Berenguela, hija de Sancho VI de Navarra. El mencionado príncipe Eduardo vino con gran pompa a la ciudad de Burgos, donde estaban ajustadas las vistas, en 18 de octubre del año 1254. Hicieron allí los desposorios, y el rey armó caballero al príncipe inglés. En las fiestas de su casamiento y durante el año de su estancia en España, claro está que el intercambio musical entre ambos países fué mucho más intenso. Los archivos de la cancillería aragonesa demuestran cómo perduraba este intercambio artístico durante el siglo XIV, y por los archivos de Simancas sabemos que continuaba en el siglo XVI, durante los reinados de Carlos V y Felipe II.¹

2. LA NOTACIÓN MUSICAL EN LA EUROPA DEL SIGLO XIII Y LA CUESTIÓN DEL RITMO MODAL EN LAS MELODÍAS TROVADORESAS

No obstante la afirmación del anónimo susodicho, los códices españoles conservados demuestran que en España —lo acabamos de insinuar— se practicaron simultáneamente varias clases de notación para la música mensural: la *cuadrada*, en las catedrales de Burgos, Toledo y Tortosa y los monasterios de San Juan de las Abadesas, Ripoll y Scala Dei; la *mensural*, que no menciona el susodicho tratadista, típica de la polifonía que conocemos por los códices de Las Huelgas y el otro de Scala Dei, y la típica de la monodía cortesana, que encontramos en la corte real de Castilla y León. A fin de

1. Mientras no llegue el estudio definitivo sobre esta cuestión, véase H. ANGLÉS, «La Música inglesa dels segles XIII-XIV als Països Hispànics», en *Miscel·lania Finke de Analecta Tarraconensis* (Barcelona, 1935), págs. 219 ss. y en tirada aparte.

aclarar cómo era esta última y en qué se distinguía de sus similares conocidas actualmente en Europa, pláceme presentar en las págs. 51 ss. unas tablas gráficas. Pero antes, en gracia a los no especialistas en la materia, séame permitido añadir lo siguiente:

Los manuscritos musicales del siglo XIII pueden dividirse en tres grandes grupos: *a)* Códices gregorianos; *b)* Códices con música polifónica, y *c)* Códices con música monódica no gregoriana. Los manuscritos gregorianos del siglo XIII (Graduales, Antifonarios, Himnarios, Troparios, Prosarios, etc.) presentan ya generalmente una notación más o menos cuadrada con pautados musicales de cuatro y cinco líneas; existen aún ejemplares con pautados de dos líneas, e incluso otros con notación a puntos destacados, que imita la aquitana del Mediodía de Francia. La notación cuadrada gregoriana (dicha vulgarmente romana) ofrece siempre el ritmo libre, típico del canto litúrgico. Sus copistas no pretendían señalar con ella un compás determinado, como quieren los modernos mensuralistas; sino que pretendían tan sólo expresar y señalar especialmente la melodía y no su ritmo. Este se señalaba según tradición antiquísima, por el movimiento natural de las notas, equivaliendo cada una al tiempo de una brevis latina. Los códices gregorianos son los manuscritos musicales que abundan más de aquella época. Como demostramos en otra ocasión, existen también códices gregorianos que contienen algunas secuencias e incluso algunos himnos en notación proporcional o mensural. Esta notación presenta el ritmo ternario modal algunas veces; otras, en cambio, ofrece ya el ritmo binario, que no tiene nada que ver con el ritmo modal. En este último caso, la notación, aunque expresa un ritmo ya totalmente mensural, se escribe aún como cuadrada.¹

De los códices con música polifónica, unos aparecen copiados en notación cuadrada, otros en notación mensural. Aunque la notación de los primeros sea totalmente cuadrada, no quiere decir ello que su música se cantara con ritmo libre, como la gregoriana; por el hecho de ser música polifónica, había de ser cantada con un ritmo fijo y un compás determinado, que dirigiera matemáticamente el movimiento de cada una de las voces que cantaban simultáneamente formando un contrapunto armónico. Los técnicos en la notación medieval conocen muy bien cuán difícil es encontrar el ritmo exacto de las composiciones, cuando éstas son conocidas únicamente por manuscritos copiados en notación cuadrada. Los mismos teóricos medievales nos informan de la dificultad que ofrecía a los cantores una notación de este género. Hoy día, como en la Edad Media, para la interpretación rítmica más o menos exacta de esta polifonía, es necesario el conocimiento y la técnica de los seis modos rítmicos practicados en aquella época. No es ésta la ocasión de estudiar tales manuscritos y de exponer más detalles sobre el caso. Pláceme sí observar que, entre los cuatro grandes manuscritos que conservan el repertorio polifónico de la escuela de Notre-Dame de París, copiado en nota-

1. Véase *Huelgas*, I, págs. 171 ss., donde se señalan los Códices principales de Europa que copian las melodías de las secuencias con notación mensural. Allí expuse con toda claridad este punto. Nadie puede negar el hecho de las 31 secuencias del Códice Musical de Las Huel-

gas, de las cuales 23 se presentan con notación mensural y las restantes en notación cuadrada «ex omnibus longis». En cuanto a himnos copiados con notación mensural, he visto en himnarios, consuetas y rituales, pero son ya más tardíos; véase, además, *La Música a Catalunya*, págs. 211 ss.

ción cuadrada correcta — Wolfenbüttel, 677, olim Helmstad., 628; Florencia, Bibl. Laurenziana, pluteus 29, cód. 1; Madrid, B. N., Mss. 20486, y Wolfenbüttel, 1206, olim Helmstad., 1099 —, el de Madrid, que procede de Toledo, fué copiado ciertamente en España, acaso para la cantoría de la catedral primada. Es en este códice toledano donde encontramos el célebre *Hochetus* para tres voces instrumentales, obra de un maestro español «quod quidam hispanus fecerat», según atestigua el aludido teórico inglés.¹

Los códices polifónicos copiados con notación mensural perfecta y consecuente son el manuscrito de Bamberg, Staatsbibl. Ed. iv. 6; el de Montpellier, Ec. de Méd. H. 196 (especialmente fasc. VII), y el de Turín, Bibl. Reale, Mss. Vari, 42. Una fase intermedia entre la notación cuadrada y la mensural perfecta la encontramos en el corpus antiguo de Montpellier (fasc. II-IV). España ha conservado también un códice, cuya notación y cuyo repertorio son un recuerdo perenne de la floración polifónica medieval en nuestra patria; me refiero al mencionado manuscrito de Las Huelgas. Los conductus polifónicos conservados en Europa llegan generalmente copiados en notación cuadrada o bien en notación mensural muy imperfecta. Las Huelgas, en cambio, presenta algunos de la escuela de París, con notación mensural perfecta. La notación de estos códices ofrece, casi sin excepción, el compás ternario; de manera, que entre el repertorio de los mil (aproximadamente) motetes para voces de aquella época actualmente conocidos, solamente unos siete, de los cuales cinco son conservados únicamente por el manuscrito de Las Huelgas, presentan el compás binario. Es esto un hecho muy singular, y que precisa no olvidar para poder juzgar del ritmo de la monodía medieval y de la notación de las cantigas. Por primera vez en Europa apareció, en el mencionado repertorio de Las Huelgas, un conductus a tres voces con fragmentos cantados en ritmo binario, y al querer expresar el amanuense castellano esta particularidad, advierte sobre las notas «manera francesa»; cuando entra de nuevo el compás ternario, y así lo expresa en la notación musical, observa de nuevo «[manera] hespanona». Si esta observación responde a la realidad, supondría que la polifonía en España se seguía cantando con ritmo tradicional ternario a fines del siglo XIII. Pero esto contrasta con el mismo repertorio de Las Huelgas, y mucho más con el repertorio monódico de las cantigas. El códice fr. 25566 de la B. N. de París ofrece una notación mensural perfecta que recuerda la de los códices escurialenses de las cantigas. El cod. fr. 146, con *Le Roman de Fauvel*, copia de la notación mensural tan sólo las composiciones polifónicas.

Los códices que han conservado la música monódica medieval no gregoriana se subdividen asimismo en dos grandes grupos: aquellos cuya notación es puramente cuadrada y que a simple vista parece gregoriana, y los restantes, cuya notación es ya mensural más o menos perfecta y consecuente. Los primeros, copiados sobre pautados de cuatro y de cinco líneas, melódicamente son legibles, como el gregoriano de aquella época, y no ofrecen, por tanto, dificultad alguna; en cambio, en cuanto al ritmo de sus melodías, presentan dificultades insuperables. Basta citar, por ejemplo, entre otros, el Ms. 5198 de la Bibl. del Arsenal de París (es el *Chansonnier de l'Arsenal*) y los códices de la Bibl. Nationale de París, fr. 845, 847 y nouv. acq. fr. 1050, cuyas melodías

1. Cf. *Huelgas*, I, págs. 71 ss.

son casi iguales, ofreciendo solamente variantes de poca monta entre ellas. Asimismo, el ms. fr. 844 (*Chansonnier du Roi*) y fr. 12615 (*Chansonnier de Noailles*) de la misma Biblioteca, cuyas melodías son casi idénticas, diferenciándose de las de los manuscritos del primer grupo mencionado. Siguen los *Chansonniers d'Arras*, Bibl. municipale n.º 139 (a. 657) y Vaticana, Regina 1490 que forman un tercer grupo aparte. Prescindiendo de citar otros manuscritos con música de los troveros franceses copiados en notación más o menos cuadrada, es necesario observar que existen también códices con música trovadoresca copiados aun en notación neumática, cuyos neumas escritos ya sobre pautado musical recuerdan la notación neumática messina, como el *Chansonnier de Saint-Germain*, conservado en París, B. N. fr. 20050, editado en facsímil por P. Meyer y G. Raynaud en 1892, y el fragmento de San Juan de las Abadesas.¹ Esta notación, por lo que se refiere al ritmo, tiene el mismo valor que la notación cuadrada de los otros manuscritos mencionados. Como *Chansonniers* franceses copiados con notación mensural más o menos perfecta, citamos el ms. fr. 846 (*Chansonnier Cangé*) editado por J. Beck, que va sólo y con las canciones anónimas; el fragmento de la Staatsbibliothek de Frankfurt a. M. y el apéndice del fr. 844 editado asimismo en facsímil por J. Beck. Las melodías de los trovadores provenzales conservadas en el ms. fr. 22543 de la misma B. N. de París, en el *Chansonnier du Roi* y en el de Saint-Germain mencionados, aparte algunas del apéndice del susodicho ms. fr. 844 que llegan en notación mensural ya tardía, y la mayor parte de las melodías de los troveros franceses llegan, pues, copiadas en notación cuadrada. Si se hiciera el recuento de las melodías provenzales y francesas que llegan copiadas con notación mensural perfecta y consecuente en los manuscritos citados, incluso en los mejores, quedaríamos pasmados al ver que relativamente son tan pocas. Llegan también copiados con notación cuadrada los Minnesänger alemanes y las Laudi italianas.

En las págs. 51 ss. citamos los manuscritos principales que nos han servido para el estudio comparativo de la notación de las cantigas. Cotejando la notación alfonsina con las otras europeas del siglo XIII, se ve que la mayoría de trazos gráficos de la notación española aparecen también en otras escuelas de Europa, pero aquí copiados generalmente sin lógica ninguna. Las notas que aparecen únicamente en las cantigas son muy variadas; pero relativamente se usan poco.

Hasta hoy, para transcribir las melodías provenzales, se han valido los musicólogos del ritmo practicado en la polifonía del Ars antiqua copiada en notación mensural. Conocidas las rimas, las cesuras, y la métrica general de la poesía, bastaba aplicarles el modo rítmico más apto, siguiendo por analogía el ritmo correspondiente de la polifonía para los versos similares. Es verdad que entre los códices franceses hay algunos que presentan melodías copiadas en notación mensural no siempre muy fiel y consecuente; pero si observamos estas melodías, veremos que generalmente son del tipo silábico; los grupos de notas, conocidos con el nombre de *ligaduras* y *conyunturas*, se presentan casi siempre con notación cuadrada. Y en ello radica la dificultad de poder en-

1. Véase *La Música a Catalunya*, págs. 182 edita por primera vez la transcripción de estas y siguientes, donde se reproduce el facsímil y se melodías en ritmo modal.

contrar una transcripción rítmica fidedigna. Los musicólogos modernos, al transcribir las melodías cortesanas de Francia o de Provenza, se han limitado, por esta causa, a transcribirlas siguiendo fielmente el ritmo modal de la polifonía. Los modos rítmicos descritos por los teóricos y practicados por los polifonistas medievales eran los siguientes:

- I. Trocheo : — ◡ = ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ (= ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ |)
- II. Jámbico : ◡ — = ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ (= ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ |)
- III. Dactílico : — ◡ ◡ = ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ (= ♩ ◡ ♩ ♩ | ♩ ◡ ♩ ♩ |)
- vel* | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ |)
- IV. Anapesto : ◡ ◡ — = ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ (= ♩ ♩ ♩ ◡ | ♩ ♩ ♩ ◡ |)
- V. Expondeo : — — = ♩ ♩ ♩ (= ♩ ◡ | ♩ ◡ | ♩ ◡ |)
- VI. Tríbraco : ◡ ◡ ◡ = ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ (= ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ |)

Según la teoría enseñada por mi maestro F. Ludwig, las melodías trovadorescas debían transcribirse solamente con el ritmo de los modos I, II y III; raramente, y sólo algún fragmento de una melodía, en el VI. Para elegir entre un I modo y un II, debía atenderse al carácter de la melodía, si ésta era silábica, o a los grupos de notas si era semisilábica o más o menos neumática; el grupo de cuatro o cinco notas, en lo posible, debía cantarse en el tiempo de una longa; si ello no era posible, podía también ejecutarse como semicorcheas en el tiempo de una brevis. Para los versos de diez sílabas, tratándose de canciones compuestas después del 1200, debía siempre preferirse el modo III, que se prestaba a respetar la cesura de la cuarta sílaba. Los versos de diez sílabas rítmicamente combinaban bien con los de siete y de cuatro. El ritmo de las melodías debía ser *uniforme*; en una misma pieza no podía combinarse el ritmo de primer modo con el del segundo; Ludwig no admitía, por tanto, el ritmo modal mixto



en las melodías provenzales y francesas.

En 1935, al hablar sobre este ritmo modal aplicado a las melodías trovadorescas de Provenza, hice notar que muchas de ellas no se prestaban al ritmo modal estricto, tal como lo había entendido mi maestro Ludwig, y que, en cambio, se prestaban al ritmo modal *mixto* (combinando varios modos rítmicos en una misma melodía). Y a fin de evitar confusiones, aduje ejemplos de las cantigas y de melodías provenzales, conservadas en el *Chansonnier français* 844 (*Cancionero provenzal W*).¹ Este manuscrito, copiado a fines del siglo XIII, contiene varios ejemplos añadidos en el siglo XIV ya con notación mensural. Estas melodías presentan la forma de un *virolai* como las cantigas, y su notación nos brinda el ritmo modal mixto como en el repertorio alfonsino.

Entre los cancioneros franceses conservados con notación mensural, no

1. Cf. *La Música a Catalunya*, págs. 347 ss.

existe ninguno cuya notación presente las características de seguridad, fijeza y variedad de los códices escurialenses de las cantigas. Hasta hoy, los musicólogos que han transcrito melodías de estos cancioneros franceses habían creído que su notación señalaba también el ritmo modal. Ya hemos dicho que Beck, en su edición del *Chansonnier Cangé*, se propuso encontrar nuevas soluciones rítmicas, pero sus transcripciones adolecieron de faltas graves, por no haber seguido fielmente la notación del manuscrito que se proponía editar. Estudiando a fondo la notación francesa, no es difícil encontrar ciertos detalles que aparecen también en la de las cantigas. Todo nos indica que las melodías de los troveros franceses se prestan, asimismo, a ser transcritas con la rica gama de ritmos practicada por los cantores de la corte del rey Sabio. Apuntamos de momento esta idea.

Las melodías de los Minnesänger — hasta hoy estudiados siguiendo más el metro de su texto que atendiendo a su estética musical y melódica — se han venido transcribiendo uniformemente en compás binario o de cuatro, conformándose en más o menos con la teoría de la *Vierhebigkeit* de Riemann. Para las *Laudi* italianas, no obstante el esfuerzo de Ludwig y más recientemente de F. Liuzzi,¹ no existe aún un criterio fijo. Sus ricos melismas y su fraseo musical nos recuerdan el tipo melódico de algunas *Cantigas d'amigo*; otras *Laudi* de tipo silábico presentan asimismo analogías con algunas de las *Cantigas* de Santa María. Liuzzi, fijándose demasiado en la métrica del texto poético, no llegó a vislumbrar su belleza melódica, transcribiendo algunas de ellas con un ritmo absurdo, que dificulta más poder cantarlas bien no sólo a un grupo de cantores, sino también a una voz solista.

3. LA NOTACIÓN Y EL RITMO DE LAS CANTIGAS

Como queda ya indicado, la existencia de los códices de las cantigas era conocida de todos los musicólogos, sin que nadie se hubiera dado cuenta de la importancia que su notación tiene para la monodía medieval. Esta notación había sido estudiada por muchos, pero nadie la había bien entendido. Ya hemos dicho que fué el P. Juan Andrés, quien, en su obra *Dell'origine e progressi e dello stato attuale d'ogni letteratura* (Parma 1782 ss.), al exponer sus ideas arabistas sobre el origen de la poesía medieval en Europa, lanzó la idea de si Alfonso el Sabio adoptó la notación musical árabe para la música de sus cantigas. Precisa insistir que no se sabe nada sobre este particular de si los árabes españoles usaron o no una notación musical característica; ciertamente no se conoce rastro de ella. A mediados del siglo XIX, fué M. Soriano Suertes quien tomó la notación de los códices de las cantigas por una «notación *rabínica*»; clasificación inventada por él y repetida después por Valmar. Aubry fué el primero en reconocer que la notación de las cantigas era una notación mensural, en 1907, sin que llegara a descifrarla bien. H. Collet y L. Villalba hablaron de los *climaci alfados* como típicos de la notación española de las cantigas, en 1911. F. Ludwig es el primero de los musicólogos modernos que se fijó en el hecho singular de la notación mensural de

1. F. LIUZZI, *La Lauda e i primordi della melodia italiana*, I-II (Roma, 1935).

las cantigas al señalar el ritmo modal mixto en una misma melodía. Según él, la notación de las cantigas era mensural únicamente para las notas simples, y cuadrada para las ligaduras, conyunturas y plicas.

Para Ribera «La música de las cantigas está escrita en *notación musical ENIGMÁTICA, CUYA CLAVE SE PERDIÓ*; para adivinar su significado «hay que seguir en épocas posteriores los rastros de la música derivada de la misma escuela, que se halle escrita en notación moderna y clara, para servirse de esa música como llave que abra el misterioso recinto».¹

Como ya hemos apuntado, para él la notación del toledano es la más correcta y venerable; en cambio: «Los códices escurialenses están hechos por calígrafos avezados a la rutina ordinaria de los escribas, conforme al uso general de la escritura mensuralista». El hecho de considerar tan imperfecta y enigmática la notación alfonsina, dió motivo al sabio arabista para formular la siguiente conclusión: «Falta, pues, indicación particular de muchos caracteres técnicos para que con una transcripción paleográfica, aun escrupulosa y nimia, puedan éstos aparecer; por tanto, para restaurar esa música es preciso recurrir a un criterio, por decirlo así, *EXTRAPALEOGRÁFICO, QUE SUPLA LA POBREZA DE AQUELLA NOTACIÓN...*».²

Después de muchas confrontaciones y estudios puedo afirmar que la notación del códice toledano es la más imperfecta de los tres conservados con música; su notación es mensural sólo para las notas simples y cuadrada para las ligaduras, conyunturas y plicas. Esta notación es muy defectuosa y poco consecuente; en su género, única en Europa por escribir las notas simples como breves y semibreves, en lugar de longas y breves. La notación de los códices escurialenses, en cambio, es una notación mensural en todos sus detalles, la cual señala el ritmo modal estricto para unas melodías, el ritmo modal mixto para otras y el ritmo *binario* (que ya no es modal) y el *ternario combinado con el binario* para muchas otras. Esta notación de los códices escurialenses es la que me ha servido de clave para la interpretación rítmica de las cantigas.

La bondad y el valor musical de estos códices radica, pues, en su notación. Hasta hoy son los únicos manuscritos del siglo XIII con música monódica copiada en notación mensural perfectísima. Esto quiere decir que para fijar el ritmo de cada cantiga no he debido acudir a un criterio «extrapaleográfico», sino que me he limitado a transcribir fielmente la notación musical de los manuscritos. Claro está que lo mismo el E₁ que el E₂ presentan algún *lapsus calami*, debido a distracción natural del copista. Es cosa muy comprensible, y los mismos manuscritos de la polifonía medieval, como los del siglo XV y siguientes, ofrecen también distracciones de sus copistas, aunque fueran éstos muy entendidos en la paleografía musical de su época. Aparte estas distracciones, en lo substancial, por difícil que fuera el ritmo de una melodía, supieron encontrar los copistas españoles una notación típica y adecuada a su intento. Y es gracias a ello que sube de punto el precio de los códices de las cantigas. No peco, pues, de exagerado, si me atrevo a afirmar que en la notación de las cantigas encontramos en síntesis todo el proceso de la notación mensural en Europa.

1. Cf. *La Música de las Cantigas*, pág. 95.

2. *Ibidem*, pág. 103.

Es este el primer caso de la musicología moderna: Poder ofrecer un repertorio de 423 canciones de la lírica monódica medieval, no con un ritmo hipotético, sino con el ritmo auténtico, el mismo ritmo practicado ya por los cantores e instrumentistas del siglo XIII. Y ello ha sido posible gracias a la notación española, tan perfecta y evolucionada, de la corte de Alfonso el Sabio. Todas las ediciones científicas de la música trovadoresca hechas hasta hoy se fundan — como ya hemos dicho — o bien en la teoría de los cuatro compases de Riemann, o bien en la teoría modal aplicada y enseñada por Ludwig, o bien siguiendo otros sistemas basados más o menos en las teorías medievales (Beck, Sessori), o bien inventando teorías rítmicas que no tienen consistencia científica (teoría arabista de Ribera). Si se considera que la teoría de los modos rítmicos y la notación mensural expuesta por los teóricos antiguos se refiere *únicamente* a la polifonía, y que no se conoce hasta el presente un teórico medieval que trate plenamente sobre la cuestión del ritmo de las melodías cortesanas, ni menos sobre la cuestión del ritmo de las canciones tradicionales cantadas por los pueblos de Europa, nos daremos cuenta de la ventaja inmensa que ha sido para nosotros el poder contar con códices españoles cuyo ritmo está siempre expresado claramente por medio de su notación y la variada gama de sus trazos rítmicos. El mérito que en más estima tengo de esta edición es precisamente el hecho de no haber tenido que inventar nada, ni haber tenido que acudir a hipótesis fundadas en los teóricos medievales, muchas veces de sí tan oscuros.

Las siguientes observaciones ilustrarán no poco al lector que quiera profundizar sobre el valor objetivo de la notación de las cantigas.

1.^a A fin de tener una idea clara de las notas simples mensuradas que se practicaban en el siglo XIII, a lo menos desde fines del primer tercio, en los motetes, es bueno recordar que en aquel tiempo se tomaba como unidad del compás la *longa*. Ésta se llamaba *perfectio*. La *longa* era *perfecta e imperfecta*; la perfecta tenía el valor de tres *breves*, conocidas con el nombre de *tempora*; la imperfecta valía dos breves. A su vez, la breve, llamada *tempus*, se dividía en *tempus perfectum*, que equivalía a tres *semibreves*, y en *tempus imperfectum*, que equivalía a dos *semibreves*. A estas tres notas, *longa*, *brevis* y *semibrevis*, se añadió la *duplex longa* o *maxima*; a fines del siglo XIII se introdujo la *minima*. El conjunto de *longa-brevis*, esto es, del compás formado por tres breves (*tempora*), recibió el nombre de *modus*. Los teóricos definían el *modus* diciendo: «*Modus est variatio soni ex longitudine et brevitare ordinata.*»

2.^a La bondad y el valor de una notación mensuralista se distingue por las notas simples, por las ligaduras, conyunturas y plicas. Las notas simples nos indican al momento si la notación mensural de un manuscrito es recta y consecuente. Los códices escurialenses adoptan la *longa* y la *brevis* como notas fundamentales de la rítmica de las cantigas; el código toledano, en cambio, usa la *brevis* y *semibrevis*. No se conoce otro caso en el repertorio de la música monódica medieval, puesto que los cancioneros franceses copiados con notación mensural llegan siempre escritos con la *longa* y la *brevis* como notas simples fundamentales; esta práctica era familiar lo mismo a los copistas franceses del siglo XIII que a los del XIV, para las melodías del repertorio monódico trovadoresco. Por vía de ejemplo pláceme citar el *Chanson-*

nier Cangé, copiado a fines del siglo XIII, uno de los hasta hoy tenidos por más perfectos en cuanto a la notación mensural: usa solamente dos veces la semibrevis separada, a fin de aplicar mejor el texto de un verso, al cual sobra una sílaba. No sabemos por qué el copista del manuscrito toledano adoptó el otro sistema tan singular, típico de tiempos posteriores; únicamente en este códice aparece algunas veces la nota *mínima*. Es por todo ello que, hablando paleográficamente, el códice toledano parece más reciente que los escurialenses.

3. Hacia el 1230, las ligaduras, conyunturas y plicas se escribían aún con notación cuadrada; pero las notas simples longa y brevis se escribían ya mensurales, tal como hemos observado. Hacia el 1240, la notación mensural es más perfecta para la polifonía; por cuanto, además de las notas simples longa y brevis, aparecen ya las ligaduras, conyunturas y plicas con los trazos y grafía mensuralista. En tiempo de los dos teóricos musicales Franco de Colonia y Franco de París (hacia el 1260), la notación mensural de la polifonía del *Ars antiqua* llegó a su apogeo. Para comparar la notación de las cantigas con la de los teóricos medievales, la evolución franconiana es la que más puede orientarnos. Como notas simples admiten la duplex longa, longa, brevis y semibrevis. La medida del tiempo es la brevis recta (= 1 tempus). La longa es perfecta (= 3 tempora) e imperfecta (= 2 tempora); la brevis recta (= 1 tempus) y altera (= 2 tempora); la semibrevis minor (= 1/3 tempus) y maior (= 2/3 tempus).

4.^a Las tablas que siguen a continuación demuestran que la notación de las cantigas se aparta muchas veces de la grafía y de las reglas enseñadas por los teóricos medievales para aclarar el valor de las notas simples y de las ligaduras. Para explicar este hecho tan singular, precisa recordar que los teóricos que se ocupan de la notación mensural HABLAN SIEMPRE DE LA MÚSICA POLIFÓNICA. Esta notación presenta casi exclusivamente el compás ternario; la de las cantigas, en cambio, ofrece el compás ternario combinándolo con el de cuatro o binario. Las ligaduras habían nacido y evolucionado conjuntamente con la teoría modal, inventada principalmente para la polifonía. Esto explica por qué las ligaduras de la notación de las cantigas raramente ofrecen el significado señalado por los teóricos y la notación de la polifonía.

5.^a Es necesario, asimismo, observar, que los teóricos medievales tratan escrupulosamente y en detalle sobre el valor de las *pausas*; éstas se presentan bien copiadas en el repertorio polifónico conservado con notación mensural perfecta. Los códices de las cantigas, en cambio, no escriben nunca las pausas. Las líneas verticales que aparecen al lado de las notas simples o de las ligaduras, son líneas divisorias de los versos y las frases musicales correspondientes; estas líneas no tienen nunca el significado de pausas. Lo mismo puede observarse en otros cancioneros de la lírica monódica medieval. Esta práctica demuestra que en la monodía, como arte más libre y popular, no se necesitaba la rítmica matemática de la polifonía.

A fin de que el lector tenga una idea clara de la notación medieval española contenida en los códices alfonsíes, ofrecemos a continuación unas tablas comparadas y divididas por grupos, siguiendo la grafía que ellos nos ofrecen. A la vez, añadimos breves aclaraciones, si el caso lo requiere. En el tercer volumen podremos dar acaso otros detalles y explicaciones apropiadas.

4. LA NOTACIÓN DE LAS CANTIGAS COMPARADA CON SUS SIMILARES DE LA EUROPA MEDIEVAL

Al ofrecer estas tablas, no pretendo otra cosa que valorar en su justa medida el hecho de la notación española, comparándola con la de los principales manuscritos medievales conocidos. Desgraciadamente, las circunstancias que atraviesa actualmente Europa me han impedido el poder colacionar otros códices con música monódica, no siéndome tampoco posible ampliar y completar mis notas sobre otros manuscritos que había estudiado ya en París hace algunos años. Partiendo del principio de que la notación musical de la Europa del siglo XIII no podía dejar de tener tipos y figuras comunes en las diferentes escuelas, no he dudado en cotejar incluso los grandes manuscritos con la polifonía del *Ars antiqua* conservados en notación cuadrada, y los principales de los copiados en notación mensural. Ello ha dado por resultado el poder comprobar, entre otras cosas, que las «notae simplices plicatae» que aparecen con valor bien determinado en las cantigas, se encuentran ya casi todas en los primitivos códices polifónicos escritos en notación cuadrada. Asimismo, el cotejo de los otros manuscritos con música monódica y polifona de Europa ha dado por resultado el poder demostrar que las diferentes grafías de notación cuadrada y mensural practicadas en los siglos XIII y XIV en las diferentes escuelas, se presentan, en más o en menos, bien definidas y copiadas con toda lógica y criterio científico en los códices de las cantigas. A la vez, con estas tablas en la mano, puedo también señalar varias figuras de notación mensural conocidas y practicadas únicamente en España, figuras que no hemos visto citadas por ningún teórico.

Sin perjuicio de que tal estudio sea completado en otra ocasión, de momento he consultado los siguientes manuscritos, cuya bibliografía daré completa en el volumen de estudios.

Manuscritos con música polifónica

- Wolfenbüttel, olim Helmst. 628.¹
 Florencia, Bibl. Laurenziana, pluteus 29, cód. I.
 Madrid, B. N. Mas. 20486 (a. Hl. 167).
 Wolfenbüttel, olim Helmst. 1099.²
 Bamberg, Staatsbibliothek Ed. IV, 6.³
 Montpellier, Ec. de Méd. H. 196.⁴
 Las Huelgas (Burgos), Códice Musical.⁵

1. Este manuscrito inglés fué editado en facsimil por J. H. BAXTER, *An old St. Andrews Music Book* (Oxford University Press 1931).

2. Para la descripción de estos manuscritos, véase F. LUDWIG, *Repertorium organorum* (Halle, 1910); H. ANGLÉS, *Las Huelgas*, I.

3. Facsimil y transcripción por P. AUBRY, *Cent Motets du XIII^e siècle*, I-III (Paris, 1908).

4. Y. ROKSETH, *Polyphonies du XIII^e siècle. Le manuscrit H. 196 de la Faculté de Médecine de Montpellier. Tome I Reproduction phototypique du manuscrit. Tome II-III. Transcription intégrale du manuscrit* (Paris, 1936).

5. H. ANGLÉS, *El Códice Musical de Las Huelgas*, facsimil y transcripción, I-III (Barcelona, 1931).

París, B. N. fr. 25566 (Ms. La Vallière, con las obras de Adam de la Halle) de fines del siglo XIII.¹

París, B. N. fr. 146.²

Oxford, New College sig. 362.³

Manuscritos con música monódica francesa

Arras, Bibl. Munic. n.º 139 (ancien 657), terminado en 1278.⁴

Frankfurt a. M. Staatsbibl. s. s. fragmento de fines del siglo XIII.⁵

París, Bibl. de l'Arsenal, 5198, de fines del siglo XIII.⁶

París, B. N. fr. 765, de principios del siglo XIV.

París, B. N. fr. 844, de fines del siglo XIII.⁷

París, B. N. fr. 845 de fines del siglo XIII.

París, B. N. fr. 846, de fines del siglo XIII.⁸

París, B. N. fr. 847, de fines del siglo XIII.

París, B. N. fr. 1109, del siglo XIV.

París, B. N. fr. 1530, de los siglos XIII-XIV.

París, B. N. fr. 1536, del siglo XIII.

París, B. N. fr. 1591, del siglo XIV.

París, B. N. fr. 12483, del siglo XIV.

París, B. N. fr. 12615, de fines del siglo XIII, adiciones de los siglos XIV-XV (*Chansonnier de Noailles*).

París, B. N. fr. 24406, de fines del siglo XIII y principios del XIV.

París, B. N. nouv. acq. fr. 1050, de fines del siglo XIII.

París, B. N. nouv. acq. fr. 21677, del siglo XIV.

Roma, Bibl. Vaticana, Reg. 1490, del siglo XIV.⁹

Soissons, Grand Seminaire, cód. del siglo XIII, con los Miracles de Notre-Dame de Gautier de Coinci.¹⁰

Manuscritos con música monódica provenzal

Milán, Bibl. Ambrosiana, R. 71 sup. del siglo XIV.¹¹

París, B. N. fr. 844 de fines del siglo XIII, adiciones de los siglos XIV-XV.

París, B. N. fr. 22543, de principios del siglo XIV.

1. Véase CH. E. H. DE COUSSEMAKER, *Oeuvres complètes du trouvère Adam de la Halle* (París, 1872); E. LANGLOIS, *Le jeu de Robin et de Marion*, edic. en facsímil (París, 1896); G. COHEN et J. CHAILLEY, *Le jeu de Robin et Marion* (París, 1935); J. CHAILLEY, *Adam de la Halle* (1240?-1288?) *Rondeaux à 3 voix égales* (París, 1942).

2. Edic. en facsímil por P. AUBRY, *Le Roman de Fauvel* (París, 1907).

3. Para la descripción, véase H. ANGLÉS, *Las Huelgas*, I, págs. 228 ss.

4. *Chansonnier d'Arras. Reproduction en phototypie. Introduction par ALFRED JEANROY* (París, 1925).

5. Cf. F. GENNRICH, *Zeitschrift f. rom. Philol.*, XLII (1922), págs. 726 ss.

6. P. AUBRY, A. JEANROY, *Le Chansonnier de l'Arsenal (Trouvères du XIII^e - XIII^e siècle)*. Re-

production phototypique du manuscrit 5198 de la Bibliothèque de l'Arsenal (París, 1909 ss.).

7. JEAN AND LOUISE BECK, *Le manuscrit du roi*, en *Chansonniers des troubadours et des Trouvères. Philadelphie, University of Pensylvanie Press*, 1938. Facsímil y estudio sin transcripción.

8. J. BECK, *Chansonnier Cangé*, en *Les Chansonniers des Troubadours et des Trouvères*, facsímil y transcripción, I-II. París-Filadelfia, 1927).

9. F. GENNRICH, *Zeitschrift f. roman. Philol.*, XLI (1921), págs. 297 ss.

10. Perdido desde el año 1904. He consultado unos facsímiles editados por F. Clément en *Annales Archéologiques dirigées par Didron Ainé. Tome X* (París, 1850).

11. UGO SESINI, *Le Melodie trobadoriche della Biblioteca Ambrosiana* (Torino, 1942).

*Manuscritos con música monódica de los Minnesänger*Die Jenaer Liederhandschrift, del siglo XIV.¹*Manuscritos con las Laudi italianas*Cortona, Laudario 91 de los siglos XIII y XIV.²

Florencia, Bibl. Magliabechiana, II, 1, 122, del siglo XIV.

A) NOTAE SIMPLICES

I. $\eta = \rho \cdot \rho$ Longa.

La longa es una nota cuadrada con cauda a la derecha. Procede de la virga del canto gregoriano. En nuestra edición la transcribimos unas veces como *imperfecta*, esto es, una blanca; otras veces como *perfecta*, esto es, una blanca con puntillo. En las cantigas 193, 194 y 207 reducimos más su valor y la transcribimos como *negra*. La regla general, enseñada por Franco de Colonia y los teóricos medievales, sobre el valor de la longa, dice: La longa seguida de otra longa es perfecta (3 tempora), tiene por tanto el valor de tres breves; en cambio, la longa seguida o precedida de una breve es imperfecta (2 tempora), y vale, por lo mismo, dos breves. Y dado que toda la teoría mensuralista medieval y su notación giraba entorno de los seis modos rítmicos, la regla susodicha se aplicaba estrictamente en el primer modo y en el segundo; en el primer caso, la breve seguía la longa imperfeccionándola; en las melodías de segundo modo, la brevis imperfecciona la longa que le sigue. En las cantigas, estas reglas tienen aplicación solamente para las melodías que llegan con ritmo modal; en las otras que se presentan con ritmo binario, la longa tiene generalmente el valor de dos tiempos (dos negras). Los códices escurialenses adoptan la longa, alternada con la brevis, en las notas *simplices*, siguiendo el sistema practicado generalmente en Europa.

Sobre el caso de la longa es necesario observar que el teórico inglés Walter Odington (hacia el 1272) afirma: «Longa autem apud priores organistas duo tantum habuit tempora, sic[ut] in metris; sed postea ad perfectionem ducitur, ut sit trium temporum ad similitudinem beatissime Trinitatis que est summa perfectio, dicitur que longa hujusmodi perfecta. Illa vero que tantum duo habet tempora, dicitur imperfecta» (COUSSEMAKER, *Scriptores*, I, 235 b). A. M. MICHALITSCKE, *Zeitschrift für Mw.*, VIII (1925-26), págs. 103 ss., y HANDSCHIN, *ibidem*, IX (1926-27), pág. 319, hablan sobre el significado auténtico de este pasaje que no había sido siempre bien entendido. Pero precisa advertir que el autor trata tan sólo de la polifonía.

En los cuatro códices polifónicos más venerables por su antigüedad y contenido,

1. K. K. MÜLLER, *Phototypische Faksimile Ausgabe der Jenaer Liederhandschrift* (1893), edición que no he podido estudiar ahora; para el cotejo de la notación he tenido que valerme de la edición de G. HOLZ, F. SARAN y E. BERNOUILLI, I-II (Leipzig, 1901). Este es el único manuscrito de los Minnesänger copiado con notación cuadrada; los otros manuscritos llegan casi siem-

pre copiados con notación gótica alemana, la cual no sirve para el cotejo con la notación mensural de las cantigas, y por lo mismo, no los he comparado.

2. Este manuscrito, como el siguiente, fueron editados en facsímil y transcripción por F. LIVUZZI, *La Lauda e i primordi delle melodie italiane*, I-II (Roma, 1935).

copiados en notación cuadrada, se presenta generalmente sólo la longa como nota simple; la brevis aparece muy raramente. En el código de Jena, con la música de los Minnesänger, se escribe, asimismo, la longa — raramente la brevis y la semibrevis — como nota simple; en los códigos de Cortona y de Florencia con las laudi italianas, se encuentra únicamente la longa.

En los manuscritos musicales de los trovadores franceses y provenzales se presenta la longa copiada como nota *cuadrada* o como nota *mensural*. En los códigos con notación cuadrada, los amanuenses no distinguen entre las notas *simplices*, y por esto unos las escriben todas longas con el palo o cauda más o menos largo a la derecha; otros mezclan sin lógica ninguna las longas con las breves. Por los troveros franceses sirvan de ejemplo los siguientes manuscritos de los siglos XIII y XIV, entre los muchos que he consultado: París, Bibl. de l' Arsenal 5198 (*Chansonnier de l' Arsenal*); Arras, Bibl. Municipale, n.º 139 (a. 657), y Vaticana, Reg. 1490; París, B. N. fr. 765, 844 (parte antigua), 845, 847, 1109, 1536, 1591, 12483, 12615, 24406 y nouv. acq. fr. 1050. Los códigos de la misma Biblioteca de París, fr. 20050 (*Chansonnier de Saint-Germain*) escrito en notación neumática y fr. 1530 con los «Miracles de Notre-Dame» de Gautier de Coinci y nouv. acq. fr. 21677 que llegan copiados en notación cuadrada pequeña no sirven para nuestro caso, y por esto dejaré de colacionarlos. Por los trovadores provenzales limitome a recordar los tres principales que llegan copiados en notación cuadrada: París, B. N. fr. 22543, unas pocas contenidas en el fr. 844 y el cancionero de Milán, Ambrosiana, R. 71. sup. Todos estos manuscritos presentan la longa copiada en notación cuadrada, menos los de París, B. N. fr. 845, fr. 1109, fr. 1591, fr. 12615 y fr. 24406, que ofrecen algunas melodías copiadas con notación *semimensural*, lo cual significa que sus amanuenses escribían las notas *simplices* ya como longas y breves, pero sin una lógica definida. Los manuscritos susodichos, pues, por lo que se refiere al valor de las notas *simplices*, no pueden parangonarse con los de las cantigas.

Los códigos que llegan copiados con notación *mensural* distinguen ya muy bien las notas *simplices longae* y *breves*. Pláceme citar de entre los que he consultado: Unos facsímiles del Ms. del Seminario de Soissons con los *Miracles de Notre-Dame* de Gautier de Coinci, hoy perdido; París, B. N. fr. 844, apéndices añadidos en el siglo XIV con melodías francesas y provenzales; ibidem fr. 846 (*Chansonnier Cangé*), con notación mensural no muy fija y poco consecuente; ibidem fr. 1109 no siempre consecuente y 25566 (*La Vallière*), copiado hacia el 1300, con las obras completas de Adam de la Halle. Este precioso manuscrito presenta las notas *simplices* de las piezas polifónicas *Rondeaux*, *Motets* y *Jeux partis* muy perfectas y consecuentes; sus trazos recuerdan los de la notación de los códigos escurialenses de las cantigas; en cambio, es una lástima que las *Chansons* monódicas estén allí copiadas con notación cuadrada. A esta serie puede añadirse el Fragmento de la Staatsbibliothek de Frankfurt a. M., con notación un poco indecisa. De entre los códigos con polifonía, copiados en notación mensural y que distinguen muy bien las notas *simplices longas* y *breves*, he de citar de paso las mencionadas de Bamberg, Montpellier, Las Huelgas, París, fr. 146 (*Roman de Fauvel*).

2. $\blacksquare = p, p$ Brevis.

Es una nota cuadrada sin cauda. Procede del *punctum* o de la *virga jacens* de la notación gregoriana. En nuestra edición la transcribimos generalmente con el valor de una negra. Según la teoría franconiana, ante dos breves entre dos longas, se altera la segunda; ésta, conocida en este caso con el nombre de *brevis altera*, vale dos tiempos. Tres breves después de una longa forman la *perfectio* y hacen la longa de tres tiempos; más de tres breves, la primera hace imperfecta la longa precedente y cada tres forman

una perfectio. Toda variación que invalide esta regla se señala con el punto «divisio modi». En las cantigas se presenta poco el caso de la «brevis altera»; por lo regular aparece solamente en las melodías de tercer modo (véanse cantigas n.º 5, 10, 17, 41, 58, etc.). Precisa observar que en la notación de las cantigas, para expresar el tercer modo (dactílico), se escribe con frecuencia longa-brevis-longa, en lugar de longa-brevis-brevis. Ello no obstante, además de las cantigas mencionadas, véanse las 105, 122, etc., donde se presenta también la grafía practicada generalmente en Europa longa-brevis-brevis, mezclada con la típicamente española longa-brevis-longa para expresar el tercer modo rítmico. En la notación alfonsina no se presenta nunca la «divisio modi» señalada por un punto. El códice de Toledo — único caso conocido entre los manuscritos con música monódica del siglo XIII — adopta la brevis, alternada con la semibrevis, para las notas simples. En los códices copiados con notación cuadrada, abundan más los copiados con todas las notas simples como longas, que los escritos con todas las notas simples como breves; pero ello indica que los amanuenses de estos códices no tenían una idea exacta del significado rítmico de unas y de otras.

Los manuscritos con notación cuadrada y los otros con notación mensural aducidos anteriormente, sirven asimismo para cotejar con ellos el valor de la brevis que aparece en los códices escorialenses. El mencionado Walter Odington escribe: «Brevis vero apud priores resoluta est in duas semibreves; apud modernos aliquando in tres, aliquando in duas» (COUSSEMAKER, I, 235 b).

3. • = Semibrevis.

Es el punctum romboide de un climacus en la notación gregoriana. Según la teoría de Franco de Colonia, dos o tres semibreves forman el valor de una brevis. El magister Lambertus (Pseudo Aristóteles), divide la semibreve en major y minor. Según él, si la brevis se divide en dos semibreves, éstas no son iguales; si la brevis se divide en tres semibreves, las tres son iguales. «Unde notandum est, añade, quod nulla semibrevis sola reperitur, quoniam per se sola significare nequit, sed bine et bine, non equales..., vel tres et tres equales inveniri debentur» (COUSSEMAKER, *Scriptores*, I, 272 b).

No hay que olvidar que la ejecución de las dos semibreves no fué siempre uniforme desde el último tercio del siglo XIII, como demostró H. Sowa, al hablar de la discusión que sobre este punto tuvieron el mencionado magister Lambertus y el anónimo que él editó de St. Emmeran. Hacia el año 1275, la teoría general fué que la primera de las dos breves era más corta, y la segunda más larga; esto es, $1/3 + 2/3$ tempus. Magister Lambertus defendía, en cambio, lo contrario; según él, la primera debía ser doble de la segunda (negra-corchea). El teórico catalán anónimo, de principios del siglo XIV, que descubrí hace años en el archivo de la Catedral de Barcelona, hablando de la ejecución de la semibrevis, dice: «Quando ponuntur due semibreves pro tempore, ponuntur esse equales, quando cantatur de tempore imperfecto. Quando tres ponuntur pro tempore, omnes sunt equales... In Cathalonia et aliquibus aliis locis observatur iste modus; in aliquibus vero terris, quando sunt due semibreves pro tempore, faciunt primam majorem, secundam minorem, et quando sunt tres, equales... Et ista est doctrina quam omnes tenuerunt a xxx annis et citra... Magistri predicti dixerunt quod quando sunt due semibreves posite pro tempore imperfecto, sunt equales; quando vero de tempore perfecto, prima est maior, secunda minor. Dicitur autem maior, quia continet tantum de tempore, quantum continent due prime semibreves trium positarum pro uno tempore...» (Véase *Beethoven-Zentenarfeier* (Wien, 1927), pág. 159, y nuestro *La música española desde la Edad Media hasta nuestros días* (Barcelona, 1941), pág. 63 y facs. 46.)

En las cantigas aparece ya también sola la semibrevis (véanse, entre otras, las can-

tigas 26, 181, 262, 264, 281, 282, 344, 367, 390, 400). En la transcripción le doy el mismo valor (corchea), lo mismo si son dos que si se presenta una sola por ser la única solución digna y natural, tal como lo vemos practicado en la canción popular y exigen las melodías trovadorescas medievales. Mi maestro Ludwig fué el primero entre los musicólogos modernos que adoptó esta solución : dos semibreves seguidas igual a dos corcheas. Estética y prácticamente no tiene razón H. Sowa al criticar a Ludwig por haber admitido y aconsejado una tal práctica. (Véase *Zeitschrift für Mw.*, xv (1932-33), pág. 427.)

El copista de la parte moderna del ms. fr. 844 de la B. N. de París (siglo XIV), fol. 215 c.-d., escribe una melodía con series de semibreves combinadas con las breves. En París, B. N. fr. 845, fines del siglo XIII, abundan las semibreves copiadas no muy perfectamente, que recuerdan el caso del códice toledano de las cantigas. El amanuense escribe allí una notación cuadrada, en la cual mezcla las semibreves con las longas sin lógica alguna. Es asimismo un caso curioso el del ms. fr. nouv. acq. 1050 de la B. N. de París. Se trata de un códice de fines del siglo XIII, en el cual la semibrevis alterna frecuentemente con la longa, pero sin el significado de semibrevis. El amanuense escribe, por ejemplo, una serie de longas seguidas, mezclando en medio de ellas una semibrevis, que en la repetición de la misma frase melódica se escribe después como longa. En los demás manuscritos de los trovadores provenzales y franceses no recuerdo haber visto practicada la semibrevis; excepcionalmente se encuentra dos veces en el *Chansonnier Cangé*; en cambio, en los códices polifónicos de Bamberg, Montpellier, Huelgas y París, fr. 146, aparece muchas veces la semibrevis sola o varias de seguidas. El hecho del manuscrito de Toledo adoptando, como hemos ya repetido, la brevis-semibrevis como unidad de compás, es un caso aislado en Europa. El amanuense sin darse cuenta mezcla allí también una longa (en lugar de brevis) al lado de la semibrevis sin fundamento alguno; véase no obstante lo que digo en el n.º 6 de esta Sección, al hablar sobre la combinación longa-semibrevis en los códices escurialenses.

La *mínima* no se usa nunca en los códices de las cantigas, y por esto he dejado de mencionarla. Por un *lapsus calami* aparece una vez en el códice toledano, cantiga 25; no dos veces, como equivocadamente escribió Palomares en su copia del códice de Toledo (véase Madrid, B. N. Mss. 13055, folio 67 v. de esta copia). En el manuscrito de París, B. N. fr. 1591, ya del siglo XIV, he visto algún caso de una mínima al lado de una longa, no obstante tratarse de un códice que usa solamente la longa y la brevis para las *simplices*. En algunas composiciones tardías de Las Huelgas aparece ya esta nota.

4. $\text{h} = \text{p}, \text{p}$ Brevis o longa.

Esta forma se encuentra sólo en To, con frecuencia en las desinencias y cadencias. Unas veces equivale a la longa, otras a la brevis. To usa esta forma escrita generalmente con cauda ascendente muy corta a la izquierda. No significa nunca una nota plicada. Véanse, entre otras, las cantigas n.º 5, 10, 11, 279, etc.

5. $\text{''} \cdot = \text{p} : \text{p}$ Brevissemibrevis-semibrevis.

Es un caso típico de la notación de la cantiga 281. La primera semibrevis tiene el significado del *punctus augmentationis* desconocido entonces. Véase a continuación, n.º 7-13.

6. $\text{r} \circ = \text{r} \cdot \beta$ *Longa-semibrevis.*

Véanse cantigas 264, 303, 315, 353, etc. Esta forma gráfica recuerda el hecho similar de la «notación inglesa» que usaba la brevis seguida de la mínima a fines del siglo XIV. F. LUDWIG, *Repertorium Organorum recentioris et Motetorum vetustissimi stili*, I (Halle, 1910), pág. 259, y en su estudio *Die Quellen der Motetten ältesten Stils*, en *Archiv. für Musikw.*, v (1923), págs. 273 s., fué el primero en fijarse en este detalle, clasificándola de «notación inglesa» por el hecho de presentarse en códices ingleses del siglo XIV. El *Llibre Vermell* de Montserrat, de fines del siglo XIV, ofrece asimismo la brevis-mínima, en lugar de brevis-semibrevis. La presencia de la longa-semibrevis, equivalente a la forma apuntada en el n.º 5 «brevissemibrevis-semibrevis», significando el *punctus augmentationis*, nos hace presumir que la graffa de la notación de Montserrat podría ser una derivación de la antigua práctica de la corte alfonsina del siglo XIII, más que una influencia de la notación inglesa del siglo XIV. Es este otro detalle que precisa recordar, para entender bien las afirmaciones del teórico inglés al suponer que hacia el 1272 Inglaterra y España conservaban tipismos comunes de escritura musical, legados de otros tiempos.

7. $\text{r} \circ = \text{r} \cdot \beta \cdot | \text{r} \cdot \text{r} |$

8. $\text{r} \circ = | \text{r} \cdot \text{r} |$

9. $\text{r} \circ = | \text{r} \cdot \text{r} |$

10. $\text{r} \circ = | \text{r} \cdot \text{r} |$ *Longasemibrevis-semibrevis.*

11. $\text{r} \circ = | \text{r} \cdot \text{r} |$

12. $\text{r} \circ = | \text{r} \cdot \text{r} |$

13. $\text{r} \circ = | \text{r} \cdot \text{r} |$

Son diferentes formas del *punctus augmentationis* practicadas por los copistas españoles del siglo XIII. Estas formas, que yo sepa, no aparecen nunca ni en la notación mensural de la polifonía medieval, ni en la de los *Chansonniers* de las troveros franceses. En la notación mensural franconiana de la segunda mitad del siglo XIII se usó un signo para impedir en ciertos casos la imperfección de la longa o la alteración de la brevis. Esta señal se llamaba «signum perfectionis» o también «divisio modi». Era un punto o una rayita que separaba dos breves o la semibreve, el cual señalaba, además, el límite del compás. Pero hasta hoy no se conocía un caso similar al de las cantigas, donde se presenta una brevis o semibrevis o dos líneas verticales pequeñas al lado de una longa o de una brevis, para señalar el *punctus perfectionis* (en el compás ternario), o mejor dicho, el *punctus additionis* o *punctus augmentationis* (en el compás binario), que se introdujo en Europa por medio del *Ars nova* del siglo XIV. El *punctus augmentationis*, en el sentido de aumentar la mitad del valor de la nota respectiva encontrado por Felipe de Vitry (ca. 1290-1361), tuvo una importancia grande hasta el siglo XIX, y se practica en cierto modo aun hoy día en la música moderna. Estas formas, cuando aparecen en la notación de las cantigas, bastan ya por sí solas para adivinar que la melodía debe cantarse generalmente en ritmo binario.

14. $\eta \text{ } \overset{b}{\text{h}} = | \rho \cdot \text{ } \text{ } |$ *Longa-binaria cum opposita proprietate.*

Forma típica de la notación española. Cuando se presenta en una cantiga de ritmo binario, no puede tener otro significado. Véase cantiga 341.

15. $\text{ } \cdot \cdot \cdot = | \rho \cdot \text{ } \text{ } |$ *Brevis-semibrevis-brevis.*

Forma practicada por el código E₁, solamente en el compás ternario, en el sentido que he interpretado. Véase cantiga 384. Cuando aparece esta forma en el código toledano, claro está que tiene otro significado.

* * *

A fin de que el lector no especialista pueda, de una mirada, percatarse bien del significado de la notación de las Cantigas, al final de cada Sección doy la tabla de conjunto de las notas respectivas:

TABLA DE CONJUNTO

1. $\eta = \rho \cdot , \rho$	9. $\text{ } \cdot \cdot \cdot = \rho \cdot \text{ } \text{ } $
2. $\text{ } \cdot = \rho \cdot , \rho$	10. $\eta \text{ } \cdot = \rho \cdot \text{ } \text{ } $
3. $\text{ } \cdot = \rho$	11. $\eta \text{ } \cdot = \rho \cdot \text{ } \text{ } $
4. $\text{ } \cdot = \rho \cdot , \rho$	12. $\eta \text{ } \cdot = \rho \cdot \text{ } \text{ } $
5. $\text{ } \cdot \cdot = \rho \cdot \rho$	13. $\eta \text{ } \cdot = \rho \cdot \text{ } \text{ } $
6. $\eta \text{ } \cdot = \rho \cdot \rho$	14. $\eta \text{ } \overset{b}{\text{h}} = \rho \cdot \text{ } \text{ } $
7. $\eta \text{ } \cdot = \rho \cdot \rho \cdot \rho \cdot \text{ } \text{ } $	15. $\text{ } \cdot \cdot \cdot = \rho \cdot \text{ } \text{ } $
8. $\text{ } \cdot \cdot \cdot = \rho \cdot \text{ } \text{ } $	

B) NOTAE SIMPLICES PLICATAE

La interpretación de la plica ha sido uno de los puntos más discutidos en la musicología moderna. Entendemos por plica una nota simple o ligadura con cauda o rayita vertical ascendente o descendente, añadida a la derecha o a la izquierda de la longa y de la brevis o a la nota final de las ligaduras y conyunturas. Franco de Colonia, en su *Ars cantus mensurabilis*, la define, diciendo: «Plica est nota divisionis ejusdem soni in grave et acutum» (COUSSEMAKER, *Scriptores*, I, pág. 123 b). Esto indica que la plica añade una nota a la figura plicada. Walter Odington, en su *De speculatione musicae*, añade: «Plica est inflexio vocis a voce sub una figura... Sole longe et breves sunt plicabiles» (COUSSEMAKER, *l. c.*, pág. 236 a). Los teóricos que tienen más autoridad en este punto son Johannes de Garlandia (hacia el año 1240) y Magister

Lambertus (hacia el 1250 ss.); pero ellos, como los que les sucedieron, hablan siempre de la música polifónica, en la cual, por lo que enseñan las cantigas, la plica no jugaba un papel tan importante como en la monodía. Algunos teóricos ya tardíos, como Marchettus de Padua (año 1309 ss.), suponen que la plica consiste en una nota de adorno que depende de la nota principal. El mismo magister Lambertus (hacia el 1250 ss.) parece querer indicar cómo se ejecutaba la plica al escribir: «Fit autem plica in voce per compositionem epiglotti cum repercussione gutturis subtiliter inclusa» (COUSSEMAKER, I, 273 a), lo cual recuerda la expresión de otro teórico anónimo aducido por Coussemaker, *Histoire de l'Harmonie*, pág. 267: «Plica est nota divisionis soni in gravem et in acutum, et debet formari in gutture cum epiglottis».

No es posible hoy por hoy aclarar debidamente estas frases del magister Lambertus y del anónimo de St. Victor mencionado; ellas parecen indicar como necesaria una técnica especial en el canto o ejecución de la nota plicada, J. Beck, interpretando falsamente el anónimo francés y principalmente un pasaje de Hieronymus de Moravia, teórico del siglo XIII, transcribió las notas plicadas en el sentido de mordentes y floreos absurdos; floreos que destruyen la fluidez y naturalidad de las melodías medievales. Basta fijarse un poco en las palabras de Hieronymus de Moravia, para ver que la *reverberatio* y el *flos harmonicus* de que él habla, no se refieren al canto vocal, sino a la ejecución de una nota en el órgano: «Horum autem florum (adornos) qualitas simul et diversitas in organis ostenditur, hoc modo: Quando enim aliquem cantum tangimus in organis, si aliquam notam ejusdem cantus florizare volumus, puta G in gravibus, tunc ipsa aperta immobiliterque detenta, non sui inferiorem in medietate, puta F grave, sed potius superiorem, a scilicet, vibramus acutum. Ex quo pulcherrima harmonia decoraque consurgit, quam quidem florem harmonicum appellamus» (COUSSEMAKER, I, 91 b); doy la versión de SIMON M. CSERBA, *Hieronymus de Moravia*, O. P., *Tractatus de Musica* (Regensburg, 1935, pág. 184. Véase sobre este punto la exposición de G. KUHLMANN, *Die zweistimmigen französischen Motteten*, I, págs. 108 ss.

No pretendo, en esta simple introducción a la edición de la música de las cantigas, solucionar todas las cuestiones (¡tantas como se presentan!) referentes al ritmo y a la ejecución de las melodías medievales. Para abreviar diré solamente que, desde el año 1926 en que empecé a publicar melodías trovadorescas medievales, he atribuído siempre a la plica un valor rítmico real. Sólo para evitar confusiones imprimí la nota principal de la plica en tipo ordinario, y la segunda — para señalar que representa la solución de una nota plicada — en tipo más pequeño. Con este procedimiento — adoptado hace muchos años por los benedictinos de Solesmes para señalar las notas licuescentes — se atribuye un valor rítmico real a las plicas y a la vez pueden ser distinguidas claramente en la edición. Sin bajar, pues, a más detalles y explicaciones sobre el hecho de la plica y su interpretación, pláceme observar lo siguiente: Los manuscritos musicales de la España medieval llegados hasta nosotros presentan una riqueza y abundancia sorprendentes de notas plicadas. Ya en mi edición del Códice de Las Huelgas llamé la atención sobre este particular. Parece como si los copistas españoles hubieran adoptado la grafía de la plica para ahorrar tiempo en la copia de sus manuscritos. Para ellos

era mucho más fácil escribir una nota cuadrada, añadiéndole unos trazos a izquierda y a derecha o bien solamente a la derecha, que no escribir dos notas reales. Y es, gracias a nuestros copistas, que el valor rítmico de la plica y su ejecución musical adquieren con la presente edición de las cantigas una importancia hasta hoy insospechada.

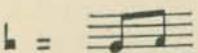
Los manuscritos de las cantigas sirven a maravilla para aclarar un poco más el significado de la plica. Basta fijarse en el hecho de que un inciso o una misma frase melódica se presentan una vez con notas reales y después, en la repetición, con notas plicadas, o al revés; y esto en el mismo manuscrito. Cotejando, asimismo, la notación en los tres códices, se aclara aun mucho más el valor de la notación española, incluso en este aspecto. Los copistas españoles no siguen tampoco a los teóricos mensuralistas de su época en la grafía de las notas plicadas. Los copistas de los códices escurialenses distinguen escrupulosamente la plica larga de la brevis. Para ello no usan dos rayitas, con una de más larga (ascendente o descendente) a la derecha de la nota plicada para significar la plica larga o mayor, sino que usan las notas dobles, que ofrecemos a continuación en los núms. 5-12. Las plicas breves, las distinguen, no por las dos caudas o rayitas, una de ellas más larga a la izquierda de la nota, como establecen uniformemente los teóricos medievales, sino que usan generalmente una sola nota cuadrada con rayitas iguales a izquierda y a derecha. Con este sistema la escritura es simplicísima y a la vez segura, sin que se preste a confusiones, como pasa con la notación usual de las otras escuelas europeas. El significado de la plica, tal como lo realizan los copistas españoles, es el de una nota real escueta, con valor idéntico al de la nota principal, de la cual ella depende; nada de mordentes ni de floreos. Así como en el Códice de Las Huelgas se presentan notas plicadas, que en la repetición van escritas como notas reales, cantando en intervalos de segunda e incluso de tercera (descendente), en las cantigas, la plica resuelta se presenta siempre subiendo o bajando con intervalos de segunda, *nunca de tercera*. Es necesario tener en cuenta este detalle, que justifica mi procedimiento en su transcripción. Véase mi edición de *Las Huelgas*, I, pág. 246, y *La Música a Catalunya fins al segle XIII*, pág. 350, nota 3.^a, donde advierto que el hecho de ciertas plicas cantando con intervalo de terceras descendientes que yo había encontrado en códices españoles, F. Ludwig lo había también comprobado en códices polifónicos del siglo XIII. G. Kullmann, *l. c.*, I, pág. 110, confirma esta práctica demostrada por ciertos motetes de Montpellier y cita el estudio de F. KUHLO, *Über melodische Verzierungen in der Tonkunst* (Charlottenburg, 1896), donde se reproducen reglas de los teóricos, que refuerzan esta práctica y aclaran el hecho de la plica. Desgraciadamente no tengo a mano la disertación de Kuhlo, mencionada también por J. WOLF, *Notationskunde*, I, pág. 239.

Las notas simples con plica que aparecen en las cantigas son las siguientes:

I. $\text{W} =$  *Plica brevis ascendens.*

Los códices escurialenses escriben así la plica brevis : ambos palos o trazos, a derecha e izquierda de la nota, son iguales; por distracción del amanuense se presentan casos en los cuales las caudas no son iguales, sin que ello altere el valor de las plicas.

El manuscrito toledano, en cambio, no distingue generalmente la plica longa de la brevis, y por esto vemos que la presente forma sirve lo mismo para la plica longa que para la brevis. Esta forma de plica se encuentra también entre otros en el *Chansonnier de l' Arsenal* de París, en el de Arras, en el *Chansonnier du Roi*, en los manuscritos de la B. N. de París, fr. 845 y 847, y en el cancionero provenzal R (fr. 22543) de la misma Biblioteca. En la mayoría de códices, lo mismo si su notación es cuadrada como si es mensural, hay un poco de distinción entre la cauda de la derecha y la de la izquierda, sin que ello pueda ya definir si la plica es longa o brevis, cuando la notación es cuadrada. En los dos códices polifónicos de Wolfenbüttel, en el de Florencia y de Madrid, copiados con notación cuadrada, aparece esta plica.

2.  *Plica brevis ascendens.*

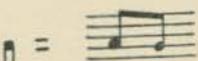
Aparece esta forma en E₁ E₂ y To, cantiga 36, y en la 37 de E₂; en esta última para E₁ equivale a la plica n.º 1 de esta Sección. Como queda advertido en el n.º 4 de la Sección anterior, To usa mucho esta grafía, sin que tal forma equivalga a una nota plicada.

J. Wolf, *Notationskunde*, I, pág. 238, presenta esta forma también como una «plica brevis ascendens», siguiendo al teórico medieval DIETRICUS. F. Ludwig me aconsejó en 1924 no considerar esta forma como plica, puesto que «Dietricus tiene poca autoridad y no vale la pena de tomarlo en consideración; en cambio, la forma propuesta por Jo. de Garlandia (cauda ascendente larga a la izquierda, ascendente corta a la derecha) debe ser tenida como la única verdadera». Así me lo dijo. Claro está que la plica debería llevar siempre también un trazo a la derecha, puesto que una nota plicada es como una ligadura de dos notas y proviene de la clivis o del podatus; pero E₁ y E₂, que escriben generalmente la plica brevis como en el n.º 1, demuestran que Dietricus tiene también razón. El mismo magister Lambertus la admite como plica imperfecta brevis. Esta forma de las cantigas no tiene nada que ver con la forma gráficamente igual que ROBERTUS HANDLO titula «erecta brevis», cuando hablando de la brevis escribe: «Si tractum habeat a parte sinistra solummodo ascendentem, *erecta brevis vocatur*». Véase COUSSEMAKER, *l. c.*, I, página 384 a.) Esta misma forma se presenta en los cancioneros de París, B. N., fr. 12615, 844 (*Chansonnier du Roi*) y en *Las Huelgas*, también en el sentido de plica brevis ascendens; una figura igual puede verse en Montpellier.

3.  =  *Plica brevis ascendens.*

Esta forma aparece en los tres manuscritos de las cantigas, principalmente en el To. Véanse las cantigas 38, 46, 66, 80, 125, Apénd. II, n.º 6, etc.

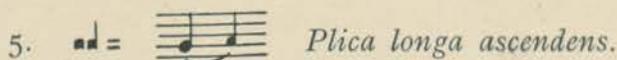
Se presenta esta misma gráfica, pero de momento no puedo decir si en el sentido de plica brevis o longa, en el *Chansonnier de l' Arsenal*, en el de Arras, en el *Chansonnier du Roi*, en los mss. fr. 847, 12615 y nouv. acq. fr. 1050 de la B. N. de París, copiados con notación cuadrada; también se encuentra en los cuatro códices polifónicos de Wolfenbüttel, Florencia y Madrid. En el significado de plica brevis aparece también, aunque raramente, en el *Chansonnier Cangé*.

4.  =  *Plica brevis descendens.*

Se presenta con esta única gráfica en los tres manuscritos de las cantigas. Con las caudas asimismo iguales aparece en París, B. N. fr. 765, fr. 844 (*Chansonnier du Roi*),

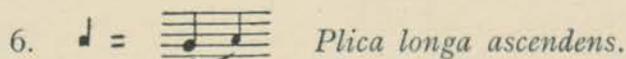
fr. 847, fr. 12615, fr. 22543 (*Cancionero provenzal*), en los códices polifónicos de Wolfenbüttel, Florencia y Madrid, que llegan copiados con notación cuadrada. No obstante la notación ser ya mensural, aparecen algunas plicas breves escritas así en el Ms. del Seminario de Soissons con los *Miracles de Notre-Dame*, de Gautier de Coinci, y en el *Chansonnier Cangé*.

En las cantigas no se presenta nunca la figura de una brevis plicada con una sola cauda descendente a la izquierda en sentido de plica brevis descendens como aparece en Huelgas y en varios *Chansonniers* franceses.



En la notación de las cantigas se presentan las formas gráficas que se describen en los números 5-12. En E₁ E₂ aparece generalmente la forma de este n.º 5; To, en cambio, no distingue entre la plica brevis y la longa, y por esto usa diferentes gráficas, si bien ofrece también esta forma del n.º 5. Los códices escurialenses aclaran bien el significado rítmico de esta forma gráfica, cuando en las repeticiones escriben ambos manuscritos *siempre uniformemente* la ligadura binaria del *pes* o *podatus* como sinónima de la presente. Esto indica que el *flos* de Hieronymus de Moravia no tiene nada que ver con el «Triller», en sentido de nota de adorno o mordente, como había creído KUHMANN, *l. c.*, pág. III. Esta figura y sus similares de esta Sección no se encuentran en los teóricos medievales clasificadas como «plica longa»; ello no obstante, los amanuenses españoles las escriben únicamente en este sentido de «plica longa», clasificación que adoptamos sin reparo alguno.

Hasta hoy nadie se había fijado en la importancia capital que esta forma tiene para encontrar el ritmo del canto cortesano medieval. Esta forma de plica longa se presenta también en varios códices franceses, provenzales y españoles; si las cantigas le atribuyen siempre el significado de longa — y en esto los copistas españoles son muy circunspectos — no sé por qué no debemos interpretarla en el mismo sentido cuando ella aparece así en los indicados manuscritos. Sin que ello obste a que con el tiempo podamos encontrarla en otras partes, me limito por hoy a citar los siguientes cancioneros, donde he visto esta misma forma gráfica: En los tres manuscritos clásicos con la polifonía del *Ars antiqua*: Florencia, Madrid y Wolfenbüttel, Helmst. 1099, y en los códices con música monódica *Chansonnier de l'Arsenal*, *Chansonnier du Roi*, en los otros cancioneros franceses de París, B. N. fr. 845 y fr. 12615 que llegan con notación cuadrada. Como ejemplos de códices con notación mensural cito el Ms. del Seminario de Soissons con los *Miracles de Notre-Dame*, de Gautier de Coinci, el *Chansonnier Cangé* y el polifónico de Montpellier. Esta misma forma, pero ya con dos caudas iguales a derecha e izquierda de la segunda nota, la he visto en París, B. N. fr. 845, fr. 12615 y en fr. 22543, copiados con notación cuadrada; en cambio, Wolfenbüttel, Helmst. 628, Madrid, B. N. Mss. 20486 y Bamberg, la escriben algunas veces con dos caudas desiguales en la segunda nota, siendo más larga la de la derecha, y Huelgas con la primera nota semibreve y con una sola cauda ascendente a la derecha de la segunda nota, que es cuadrada.



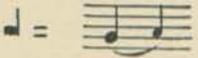
Esta forma aparece en los tres manuscritos de las cantigas, especialmente en E₂ y To. Franco de Colonia aduce esta forma como «plica longa ascendens» cuando escribe: «Plica longa ascendens, quedam quadrangularis figura solum tractum gerens a parte dextra ascendentem». En cambio, no aparece en las cantigas la segunda forma de plica longa

ascendens descrita por el mismo teórico, cuando añade : «vel magis proprie duas quorum dexter longior est sinistro» (COUSSEMAKER, I, 123 b). Walter Odington recuerda la figura de las cantigas al escribir : «Fit [plica longa] et aliquando cum uno tractu...» (véase *ibidem*, 236 b). Asimismo, la recuerda el Pseudo-Aristóteles.

Esta forma se presenta en : *Chansonnier de l'Arsenal* (muchas veces la cauda traspasa un poco la parte inferior de la nota), en los de *Arras, du Roi* (parte antigua), fr. 847, fr. 12615, nouv. acq. fr. 1050, *Chansonnier du Roi* (parte moderna), *Cangé*, y fr. 1109, todos en París; en el Fragmento de Frankfurt y en los repertorios polifónicos de Montpellier, Las Huelgas, y París, B. N. fr. 146. Tiene importancia grande que esta forma figure también en los códices de Wolfenbüttel, Florencia y Madrid.

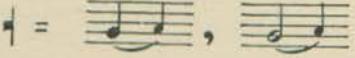
7.  *Plica longa ascendens.*

Forma muy singular que sólo se presenta en To, cantiga 86, por ejemplo, y que en E₁ E₁ equivale a las formas anteriores de plica longa ascendens. En la mencionada cantiga 86 de To, en la repetición, equivale a la plica anterior n.º 6 de la presente Sección. Es cosa muy singular que una figura similar aparezca en el *Jenaer Liederhandschrift*, fol. 80 a según la edición de G. Holz.

8.  *Plica longa ascendens.*

Forma muy rara que se encuentra en E₂ en la cantiga 2 y que en E₁ equivale a la plica longa señalada en el n.º 5 de esta Sección; véase también la 49.

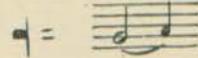
Es muy curioso que una forma similar aparezca también en los dos códices polifónicos de Wolfenbüttel y de Florencia, ya citados.

9.  *Plica longa ascendens.*

Esta forma se presenta en E₂, correspondiendo a la plica longa ascendens y a la binaria del n.º 4 de la Sección C en E₁ y a la binaria de To que anoto en el n.º 5 de la misma Sección C. Véanse, entre otras, las cantigas 2, 12, 66, 71, etc.

Una forma igual o similar he visto en : *Chansonnier de l'Arsenal* (con la cauda inferior muy poco pronunciada), *Chansonnier du Roi* (unas veces cauda inferior más corta, otras igual a E₂); París, B. N. fr. 845 (igual a E₂) y fr. 847 (cauda inferior más corta).

Es muy significativo que una figura igual a la de las cantigas se presenta también en el código polifónico de Florencia, fol. 203 v.

10.  *Duplex longa plicata.*

Aparece en E₂ y en E₁ equivale a la plica longa ascendens y a la figura n.º 5 de la presente Sección. Véanse como nota cadencial cantigas 71, 94, 123 y 181. Johannes Handbois del siglo xv habla de una forma similar, cuando escribe : «Forma largarum talis est quodocunque nota formatur ad modum duplicis longe habens tractum ascendentem et descendentem a parte dextra dicitur, ut hic, *larga...*» (COUSSEMAKER, I, 405 a), pero no la considera como plicada.

En la parte antigua del *Chansonnier du Roi* se presenta, asimismo, como nota cadencial, una duplex longa con una segunda nota superior pequeña a manera de un

podatus y sin cauda inferior, que no parece plica; una forma semejante se presenta en Montpellier; en las composiciones añadidas posteriormente en el siglo XIV, el *Chansonnier du Roi* presenta una binaria descendente «cum opposita proprietate» con la segunda nota duplex longa y plica descendente. Ni la una ni la otra de estas formas guardan relación con la figura española.

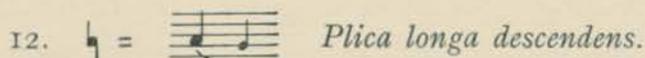
Según parece, la duplex longa sin plica fué la primera forma de una nota simple escrita con gráfica mensural. En la polifonía se empleaba significando que la nota respectiva debía sostenerse; representaba, pues, una especie de calderón \curvearrowright . En las cantigas se encuentra la duplex longa una sola vez en E_2 , cantiga 2 — y acaso por un lapsus calami del amanuense —, en el sentido de longa; por esto no la he tomado en consideración.



Es la forma más corriente en $E_1 E_2$. To, aunque no distingue la plica longa de la brevis, cuando quiere significar una plica longa escribe algunas veces también esta figura.

Una forma similar se encuentra en los siguientes cancioneros escritos con notación cuadrada: Arsenal, Arras (además de las dos caudas en la segunda nota con otra de muy corta a la derecha de la primera), *Chansonnier du Roi*, fr. 845, fr. 847 (con la figura de dos notas cuadradas provistas de dos caudas descendentes cada una, o bien con la primera nota cuadrada provista de caudas y la segunda romboide con cauda en el medio como la mínima); fr. 1109 (con la figura de dos notas cuadradas provistas de dos caudas cada una, las interiores más cortas); fr. 12615; fr. 24406 y nouv. ecq. fr. 1050. En manuscritos copiados con notación mensural, la he visto en: Ms. del Seminario de Soissons, con los *Miracles de Motre-Dame* de Gautier de Coinci; *Chansonnier Cangé*, Montpellier y París, fr. 146, generalmente con la cauda de la derecha más pronunciada que la de la izquierda.

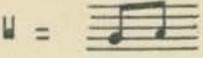
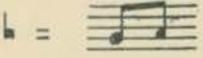
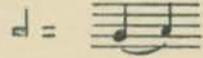
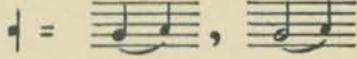
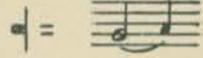
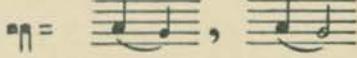
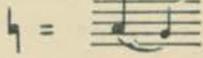
Interesa mucho hacer constar que una figura igual a la de los códices escurialenses se presenta en los dos códices polifónicos consabidos de Wolfenbüttel, en el de Florencia y en el de Madrid.



Forma muy especial. $E_1 E_2$ la escriben así en la cantiga 7, significando una binaria descendente; E_1 en la repetición escribe una binaria «cum opposita proprietate». E_2 en la cantiga 159 escribe una vez esta figura y tres veces la clivis en el mismo inciso melódico; en cambio, E_1 presenta en esta misma cantiga como nota equivalente a la mencionada figura de E_2 una binaria «cum opposita proprietate». En To se presenta esta figura en el *Prologo*; E_2 en la 125, seguramente por un lapsus calami.

He visto esta forma en el *Chansonnier d'Arras*, fol. 142 r.; en cambio, en el fol. 134 v. del mismo cancionero se presenta una figura similar, pero con nota romboide en lugar de ser cuadrada.

TABLA DE CONJUNTO

1.		7.	
2.		8.	
3.		9.	
4.		10.	
5.		11.	
6.		12.	

C) LIGATURAE BINARIAE

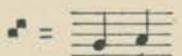
A fin de aclarar el significado de las «ligaturae» que a continuación expongo, es necesario recordar que la unión de longas y breves forman las ligaduras. El valor rítmico de cada ligadura depende de su primera nota y de su última. Si la ligadura se presenta escrita normalmente — como en el n.º 1 y n.º 7 de esta Sección — se clasifica diciendo que está escrita «*cum proprietate et perfectione*», siguiendo las expresiones científicas de los teóricos medievales; de lo contrario, si la primera o la última nota presentan una grafía que se aparta de la corriente, se dice que la ligadura va sin la «*proprietate*» o sin la «*perfectio*». Si la ligadura presenta una cauda ascendente a la izquierda de la primera nota, se clasifica «*cum opposita proprietate*»; en este caso, las dos primeras notas pierden la mitad de su valor normal y equivalen al valor de una breve, o sea, tienen el valor de dos semibreves. Hay «*ligaturae rectae*», como los núms. 1 y 7 de esta Sección y sus derivadas, y «*ligaturae obliquae*», como los núms. 10-16 que a continuación siguen.

1.  *Binaria cum proprietate et perfectione.*

Según la teoría de Franco de Colonia, que pronto se impuso en el transcurso del siglo XIII, esta binaria equivale a brevis-longa. Pero E₁ E₂ escriben esta forma en el sentido de brevis-brevis, lo mismo en las melodías de ritmo modal que en las otras de compás binario. Para las primeras podría esto fundarse en la regla del Anonymus VII: «*Sexta regula est : quando due note ponuntur pro una longa, equaliter sive uniformiter dici debent tam in primo quam in secundo*» (COUSSEMAKER, I, 378 b). Ya he advertido

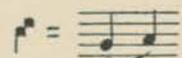
que To escribe las ligaduras generalmente en notación cuadrada; es por esto que esta binaria significa unas veces dos negras, y otras, dos corcheas.

En todos los manuscritos europeos, lo mismo los copiados con notación cuadrada que los que llegan con notación mensural, lo mismo en la música monódica que en la polifónica, aparece esta forma de podatus muchas veces en el sentido de brevis-brevis. De esta figura pes o podatus derivan los siguientes números 2 — 6.

2.  *Binaria cum proprietate et sine perfectione.*

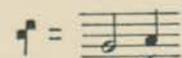
Según la doctrina de la época de Franco de Colonia, esta binaria equivale a brevis-brevis. En las cantigas se escribe esta forma como equivalente a la anterior n.º 1.

Abunda esta forma en la parte antigua del *Chansonnier du Roi*, en París, B. N., fr. 1109, y en los cancioneros provenzales de la Ambrosiana de Milán y de París, B. N., fr. 22543, copiados con notación cuadrada. En el Ms. del Seminario de Soissons con los *Miracles de Notre-Dame* de Gautier de Coinci, en la parte moderna del *Chansonnier du Roi* y en el precioso Ms. La Vallière de París copiados con notación mensural: En éstos como en los polifónicos de Bamberg, Montpellier y París, fr. 146, equivale esta binaria a brevis-brevis.

3.  *Binaria sine proprietate et sine perfectione.*

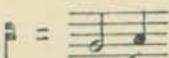
Esta forma aparece en las cantigas 71, 177, 204, 266, 271, 308, 320, etc. Jo. de Garlandia la considera como una ligadura de «figura imperfecta» y «sine proprietate». Franco de Colonia, asimismo, la considera «sine proprietate». En la notación franconiana equivale también a longa-brevis. El teórico Johannes Hanboys escribe: «Omnis ligatura cujus secundus punctus est altior primo, tractum habens a primo puncto descendente a parte sinistra, vel a parte dextra, quod magis proprium est, sine proprietate dicitur»; ello no obstante, la notación de las cantigas señala el significado que señalamos. Véase cantiga 71, donde para E₂ esta forma equivale al podatus del n.º 1 en E₁ y To; en la 177 E₁ escribe la forma anunciada como equivalente a la binaria «cum opposita proprietate» (es un *lapsus*?), mientras que E₂ escribe la forma del n.º 2 anterior. E₁ 271 y 308 la ofrece como idéntica al podatus del n.º 2; en cambio, en la 266 equivale a la «plica brevis» ascendente.

No recuerdo haber visto esta forma en ningún otro manuscrito de la Europa medieval.

4.  *Binaria sine proprietate et sine perfectione.*

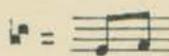
En la notación franconiana equivale a «longa-brevis». En los manuscritos de las cantigas se presenta generalmente como una forma cadencial (véase, entre otras, cantigas 66, 94, 181, etc.), y no cadencial (n.º 62); muchas veces equivale al n.º 9 de la Sección B.

Esta forma se encuentra en la parte antigua del *Chansonnier du Roi* y en las piezas tardías escritas en notación mensural, en el código La Vallière (París, fr. 25566) y en los códigos polifónicos de Montpellier y Huelgas con el mismo significado que en las cantigas.

5.  *Binaria sine proprietate et cum perfectione.*

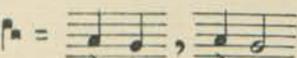
Según la teoría franconiana concebida para la polifonía, equivaldría a «longa-longa»; Franco de Colonia escribe: «Si vero tractum habeat a parte sinistra primi puncti descendentem... tunc proprietate carebit» (COUSSEMAKER, I, pág. 124b); en las cantigas significa generalmente «longa-brevis». La usa especialmente el copista de To como forma cadencial, equivalente a las formas plicadas números 5 y 9 de la Sección B.

Esta forma aparece en las composiciones copiadas en notación mensural del *Chansonnier du Roi*, en el precioso Ms. La Vallière y en los códices polifónicos de Bamberg, Montpellier y Huelgas. Es muy de notar que una figura igual aparezca en el códice polifónico de Florencia ya mencionado.

6.  *Binaria ascendens cum opposita proprietate.*

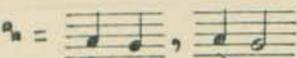
Esta binaria ascendente «cum opposita proprietate», equivale a dos semibreves, según la teoría mensuralista medieval desde el tiempo de Jo. de Garlandía. Se usa relativamente poco en las cantigas, puesto que los copistas prefieren escribir en su lugar la «plica brevis ascendens». En la cantiga 19 E₁ y en la 71 E₂, acaso por un *lapsus calami*, la escriben en el sentido de dos breves. Véanse las cantigas 90, 140, 177, 269, 353, etc. En la notación alfonsina no se encuentra nunca la binaria oblicua ascendente «cum opposita proprietate», que se identifica con la presente del n.º 6; en cambio, esta obliqua, unida a otras notas formando ligaduras, es muy frecuente.

En los códices con notación mensural franconiana abunda mucho esta forma; citamos, por ejemplo, el Ms. del Seminario de Soissons, con los *Miracles de Notre-Dame*, de Gautier de Coinci, la parte moderna del *Chansonnier du Roi*, Ms. La Vallière y los códices polifónicos de Bamberg, Montpellier, Las Huelgas y París, fr. 146. Es curioso que en el *Chansonnier d'Arras*, copiado con notación cuadrada, se presente una forma similar con plica.

7.  *Binaria cum proprietate et perfectione.*

De esta forma clivis derivan los siguientes números 8-16. Según la regla del Anonymus VII aducida en el n.º 1 de esta Sección, la clivis como el podatus se usaban en la polifonía en el sentido de una longa, o sea de dos breves. Así la vemos practicada uniformemente en los códices escurialenses; en las cadencias, en cambio, equivale algunas veces a brevis-longa.

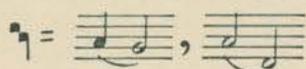
La figura de podatus abunda en todos los cancioneros medievales, lo mismo en los conservados en notación cuadrada que en los otros de notación mensural. En estos últimos significa también brevis-brevis y algunas veces, como en las cantigas, brevis-longa.

8.  *Binaria sine proprietate et cum perfectione.*

En la notación franconiana esta binaria equivale a dos longas; en las cantigas, en cambio, equivale generalmente a dos breves como la clivis. Hay casos en los cuales, por el ritmo y por el carácter de la melodía, debe transcribirse como longa-brevis (véase cantiga 300, por ejemplo); en las cadencias, como brevis-longa (cantigas 31, 138, 170, etc.).

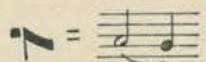
En el compás binario significa dos longas imperfectas (cantiga 51, entre otras); otras veces, como en la cantiga 77 — donde lo exige el ritmo y el intervalo de 5.º descendente —, equivale a dos longas perfectas. En la cantiga 128 esta forma de E₁ equivale a la del n.º 10 de esta Sección en E₂, esto es, longa-brevis.

Esta forma se presenta en el cancionero provenzal de París, B. N., fr. 22543, y en el *Laudario* 91 de Cortona. En el fragmento del cancionero francés de Frankfurt aparece una forma similar, pero con la primera nota como duplex longa; esta gráfica de Franckfurt, con la primera nota más gruesa que la segunda, aparece también en los códices polifónicos de Wolfenbüttel, Helmst. 1099, copiado en notación cuadrada, y en el de Montpellier, escrito en notación mensural. Es muy de notar que una forma semejante a la de estos manuscritos, de una clivis — con la primera nota como duplex longa y con cauda a la izquierda — se encuentra también en Wolfenbüttel 628, Florencia y Madrid.

9.  *Binaria sine proprietate et sine perfectione.*

La cauda a la derecha de la segunda nota algunas veces no tiene significado de plica. La consideramos como brevis-longa en algunas cantigas (por ejemplo, en la 138) y como longa-longa cuando se emplea en intervalos de 5.^a y 3.^a descendentes. Véase cantiga 3, donde esta forma de E₁ equivale a la binaria del n.º 8 de la presente Sección; 51, donde esta figura equivale a la susodicha binaria en E₂ y To; véase, asimismo, las 72 y 200. Consúltese, además, el n.º 11 de la Sección siguiente, donde se presenta como una binaria con plica.

Esta forma se encuentra en el *Chansonnier d'Arras*, en el Ms. de *Miracles de Notre-Dame* mencionado y en el códice de Montpellier.

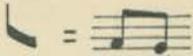
10.  *Binaria sine proprietate et sine perfectione.*

No es ternaria, como a simple vista parece, sino que es una binaria. La brevis, unida a la ligadura *obliqua*, se fusiona con la primera nota de esta última, formando la binaria longa-brevis. Es una forma típica de la notación de las cantigas que he visto practicada también en Montpellier. E₁ E₂ usan esta forma en la cantiga 191; en la 128 esta forma de E₂ equivale para E₁ a la binaria del n.º 8 de esta Sección, pero en el sentido de longa-brevis y, al revés, en la 99, esta forma de E₁ equivale para E₂ a la binaria del n.º 8 en el sentido de longa-brevis.

11.  *Ligatura obliqua cum proprietate et sine perfectione.*

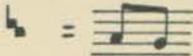
Equivale a brevis-brevis; excepcionalmente en el tercer modo rítmico se altera la segunda brevis, debiendo transcribirse brevis-longa.

Es muy frecuente esta forma en el *Chansonnier d'Arras* (con plica), en el corpus antiguo del *Chansonnier du Roi*, en París, B. N., fr. 845 y 847 (con plica), en el fr. 1109 y 24406, nouv. acq. fr. 1050 (con plica) y en el *Cancionero provenzal*, fr. 22543, todos con notación cuadrada. Abunda en el Ms. de *Miracles de Notre-Dame* del Seminario de Soissons, en la parte tardía del *Chansonnier du Roi*, en el de Cangé (con plica), fr. 1109, Ms. La Vallière, Bamberg, Montpellier y Las Huelgas.

12.  *Ligatura cum opposita proprietate.*

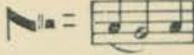
Equivale siempre a dos semibreves. Se usa poco en las cantigas, ya que los amanuenses prefieren escribir la plica brevis descendente, que significa lo mismo. Véanse cantigas 221, 265, 295 y 310.

Se trata de una forma típica de la notación mensural, que se presenta, entre otros manuscritos, en París, B. N., fr. 1591, en la parte joven del *Chansonnier du Roi*, y en los Mss. La Vallière, Bamberg, Montpellier, Las Huelgas (aquí con plica), y en París, fr. 146 con el *Roman de Fauvel*.

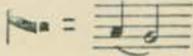
13.  *Ligatura cum opposita proprietate.*

Equivale siempre, como la figura anterior, a dos semibreves. Se usa poco en las cantigas; véanse, por ejemplo, las 232, 341 y 394. Jo. de Garlandia aduce esta forma, cuando hablando de las notas que componen una ligadura escribe: «Sed si sunt due tantum [cum proprietate opposita] non valent nisi brevem» (COUSSEMAKER, I, 100 a).

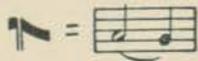
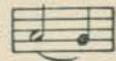
Esta forma es típicamente mensural; entre otras, se presenta en el Ms. de *Miracles de Notre-Dame*, del Seminario de Soissons, *Chansonnier Cangé*, Bamberg, Montpellier y Las Huelgas. Es un caso muy raro que aparezca esta figura en el *Chansonnier d'Arras*, copiado con notación cuadrada.

14.  *Ligatura obliqua cum proprietate et sine perfectione.*

Forma típica de las cantigas. Equivale a brevis-longa. Véanse, entre otras, las cantigas 1 y 109. Estas dos líneas usadas en esta forma doblan la segunda nota de la binaria respectiva; por consiguiente, estas dos líneas no significan aquí el *punctum augmentationis*, del cual se habla en la Sección A, n.º 7-13. No he visto una figura similar en ningún otro manuscrito con música del siglo XIII.

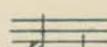
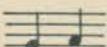
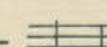
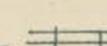
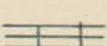
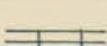
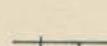
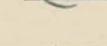
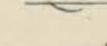
15.  *Ligatura obliqua cum proprietate et sine perfectione.*

Equivale a brevis-longa. En lugar de la binaria «sine perfectione» seguida de dos líneas, como vimos en el número anterior, añade aquí el copista una brevis a fin de doblar la nota segunda de la binaria que va sin la *perfectio*. Esta forma indica que los músicos españoles no habían adoptado *in totum*, ni de mucho, la notación franconiana; de haberla adoptado, en lugar de acudir a estos detalles gráficos, desconocidos por otras escuelas de Europa, les hubiera bastado escribir aquí la binaria «cum proprietate et perfectione» (véase la clivis del n.º 7 de esta Sección). Esta clivis equivalía a brevis-longa desde los tiempos del Anónimo VII y del Anónimo IV, especialmente desde Dietricus, magister Lambertus (Pseudo-Aristóteles hacia el 1250 ss.) y los dos Franco de Colonia y de París (hacia el 1250 ss.).

16.  =  *Binaria sine proprietate et sine perfectione.*

Es otra binaria, que se presenta como si fuera una ternaria en las cantigas 1, 100, 193, 315, 352 y 393. El amanuense no conocía aún el «punctus augmentationis» introducido en la época del *Ars nova*, y tenía que recurrir a un sistema tan singular para expresar una blanca con puntillo en el compás binario. Véanse sus formas similares en la Sección A, n.º 7-13, escritas allí como notas simples.

TABLA DE CONJUNTO

1.  = 	9.  =  , 
2.  = 	10.  = 
3.  = 	11.  = 
4.  = 	12.  = 
5.  = 	13.  = 
6.  = 	14.  = 
7.  =  , 	15.  = 
8.  =  , 	16.  = 

D) LIGATURAE BINARIAE PLICATAE

Se ha advertido ya en la Sección B la importancia que toma la plica en los códices de las cantigas. Esta importancia sube de punto al estudiar las ligaduras binarias plicadas. En la edición del código de Las Huelgas pude demostrar que los amanuenses españoles abusaban en escribir notas con plica, que en realidad no tenían tal significado. Ahora, al hablar de la notación de las cantigas, debo advertir que los amanuenses de la corte alfonsina sabían muy bien lo que querían significar con la grafía que ellos practicaban en la copia de las melodías venerandas; esto quiere decir que si ellos escriben una ligadura con plica, ésta lo es en realidad; sólo quizá por un *lapsus calami* se presentan casos esporádicos, como el que hemos visto en el n.º 9 de la Sección anterior, de ligaduras provistas del trazo de plica, sin que en realidad

tengan un tal significado. La variedad de ligaduras binarias con plica practicadas por los amanuenses españoles es sorprendente; interpretadas como las presentamos, demuestran un refinamiento melódico de gracia incomparable. Al revés de lo que pasa en las cantigas, puede el estudioso observar una abundancia inútil de notas plicadas en los libros litúrgicos hasta el siglo XIX. Estudiando los misales y rituales manuscritos e impresos de tiempos antiguos, puede observarse que los copistas e impresores del canto llano o gregoriano habían perdido ya la noción del significado de la plica, y por esto la escribían sólo como grafía de adorno sin un significado real.

1.  *Ligatura cum plica descendente.*

Los números 1-7 de esta Sección son binarias derivadas del podatus. En la polifonía del Ars antiqua aparece ya esta forma, que aduce Franco de Colonia. La solución exacta de esta figura ha ofrecido de momento alguna dificultad en las cantigas; empero, atendiendo que la ternaria n.º 2 () de la Sección G es solamente una ampliación de esta binaria y su solución natural es la que allí ofrezco, he adoptado la solución adjunta como la mejor y la más natural para las melodías alfonsinas, prescindiendo del significado de tres *tempora* (negras) que ella tiene generalmente en la polifonía. Por otra parte, en la cantiga 44, E₁ y To presentan esta forma, que E₂ considera sinónima de la figura n.º 14 de la Sección E (). Y por si esta prueba no aclarara bastante la rectitud de nuestra interpretación, puedo añadir que en la cantiga 76, 178 y otras, esta forma equivale a la figura 4 () de la presente Sección. En la cantiga 49 To escribe en la repetición un torculus () (figura 7 de la Sección G) como sinónimo de la figura que nos ocupa. Véanse cantigas 55, 66, 156, 201, etc.; en la 58 he adoptado su valor al ritmo de un tercer modo.

Esta forma abunda en los cancioneros medievales. Citamos, entre otros: *Chansonnier d'Arras* (varía un poco), cuerpo antiguo del *Chansonnier du Roi*, fr. 24406, fr. 1109, cancioneros provenzales de Milán, y fr. 22543, *Chansonnier Cangé*, Montpellier y Las Huelgas. En este último, n.º 59 y 61 (prosas) la he transcrito en el sentido de corchea-corchea-negra y en el n.º 88 (motete) la considero como una binaria sin plica. Precisa recordar que esta figura se encuentra ya en los cuatro códices polifónicos de Wolfenbüttel, Florencia y Madrid, y también en los códices de las *Laudi* italianas.

2.  *Ligatura cum opposita proprietate et cum plica descendente.*

Los teóricos magister Lambertus, Walter Odington, etc., aducen esta forma. En las cantigas abunda poco; véanse las 46 y 289, por ejemplo. La *proprietas* opuesta exige esta transcripción.

Aunque se trate de una forma típica de la notación mensural, no recuerdo haberla visto mucho; entre otros manuscritos, recordamos el de Las Huelgas.

3.  *Ligatura ascendens cum plica descendente.*

Esta forma tiene varias equivalencias en los códices de las cantigas; pero si el movimiento general del ritmo no exige otra cosa, la he transcrito como dos *tempora*. En las cantigas 349, 368, 387 y 5 de Fiestas de S. M., le doy el valor de tres negras, a fin de salvaguardar el ritmo de la melodía; podría también transcribirse así en la 250. En la 49, E₁ escribe esta forma, y en la repetición presenta una clivis plicada (); para To, en cambio, equivale esta forma a la binaria del n.º 5 de la Sección C y también a la ternaria (torculus)  n.º 7 de la Sección E. En la 156 para E₂ equivale a  la figura siguiente, n.º 4 de esta Sección. Véanse, entre otras, las cantigas 115, 118, 178, etc., etc.

Esta forma no es muy frecuente en los manuscritos medievales; entre otros, la hemos visto en el código polifónico de Wolfenbüttel, Helmst. 628, en el *Chansonnier de l'Arsenal*, fr. 847 y fr. 24406. Aparece, también, en el *Jenaer Liederhandschrift* y en el *Laudario* de Florencia.

4.  *Ligatura cum plica descendente.*

Es otra de las formas que abunda en la notación de las cantigas. Generalmente, he adoptado la primera solución, guiándonos en la cantiga 76, donde para E₂ esta figura equivale a la del n.º 1 de esta Sección; en la 156, para E₁, y en la 178, para E₂, equivale a la anterior n.º 3 de esta Sección. Por excepción le damos la solución segunda o tercera, cuando lo exige el ritmo. Véanse, entre otras, las cantigas 46, 49, 55, 66, 156, 158, 178, 5 de Fiestas de S. M., etc., etc.

Esta forma se presenta muy poco en los códices de la música trovadoresca medieval.

5.  *Ligatura cum plica ascendente et descendente.*

Forma rara y muy interesante que se descompone en dos plicas: la primera, como se ha visto en la Sección B, n.º 2 (plica brevis ascendens), y la segunda, «plica brevis descendens», de la cual se ha hablado en la Sección B, n.º 4. Por analogía con la forma  n.º 14 y  n.º 7 de la presente Sección, no puede tener otro significado. Se encuentra en los tres manuscritos de las cantigas. Véanse el *Prologo* y cantigas 4, 10, 27, 31, 69, 112, etc., etc.

No recuerdo haberla visto en otros códices.

6.  *Ligatura cum plica ascendente et descendente.*

Forma rarísima y que recuerda la anterior. Se trata de una doble plica que se descompone en plica brevis ascendens y plica brevis descendens. Se encuentra en la cantiga 222 y tiene sus similares en las cantigas que citamos en el n.º 5 anterior de esta Sección.

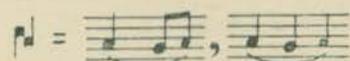
No he visto en ninguna parte una forma similar a la presente.

7.  *Ligatura plicata.*

Es otra de las formas raras de una plica doble, que sólo aparece en E₁ y E₂ en la cantiga 18. Se trata de una plica brevis ascendens seguida de otra de la misma categoría; modelos de estas plicas «simplices» los hemos visto en los n.º 2 y 3 de la Sección B. Véanse las figuras 6  y 7  de la Sección G.

8.  *Ligatura cum plica descendente.*

Figura poco practicada por los músicos de la corte alfonsina; véase cantiga 261. He visto una forma similar en el códice polifónico de Madrid, B. N. Mss. 20486 y en el *Chansonnier de l' Arsenal*. La considero como una binaria plicata y no como una ternaria, según parece a primera vista.

9.  *Ligatura cum plica ascendente.*

Se trata de una clivis plicata, que aduce ya Jo. de Garlandia al escribir : «Omnis figura cum plica et cum proprietate et perfecta, ultima cum plica, valet longam...». También la citan Franco de Colonia y Walter Odington. La solución buena es la que se presenta en primer término; la segunda la ofrece solamente To.

Esta forma abunda en los manuscritos con notación cuadrada y también en los de mensural. Recuerdo, entre otros, los códices polifónicos primitivos de Florencia, Madrid y Wolfenbüttel, Helmst. 1099; *Chansonniers de l' Arsenal, d' Arras, du Roi* (corpus antiguo), fr. 847, fr. 24406, *Chansonnier du Roi* (apéndices con notación mensural), Montpellier y fr. 146.

10.  *Ligatura sine perfectione cum plica ascendente.*

Esta forma se presenta en los tres manuscritos de las cantigas. La solución lógica es la primera que ofrecemos; pero la segunda viene señalada por E₁ en la cantiga 285, al escribir la ternaria «cum opposita proprietate»  del n.º 5 de la Sección E, como equivalente a la figura del presente n.º 10, en To; la tercera solución en tres tempora se presenta en la cantiga 379, donde en la repetición se escribe la presente figura, como equivalente a la binaria plicata  del n.º 12 de esta Sección. Véanse, además, entre otras, las cantigas 125, 133 y 149.

Magister Lambertus escribe esta figura en esta regla : «Nota quod si a parte finis ligature duarum vel plurium figurarum ultima breuiatur et tractus in fine tam ascendendo, quam descendendo extiterit, erit plica brevis» (COUSSEMAKER, I, 277 b). Franco de Colonia también la aduce.

Se trata de una figura que abunda en la música monódica y polifónica del siglo XIII. Citaremos, por ejemplo : *Chansonnier de l' Arsenal, Arras*, fr. 845, fr. 847, nouv. acq. fr. 1050, *Chansonnier Cangé*, Bamberg y Las Huelgas.

11.  *Ligatura sine proprietate cum plica descendente.*

En la binaria de la Sección C, n.º 9, hemos visto una figura igual, pero con cauda que no tenía valor de plica. Esta forma, aducida ya por el Pseudo-Aristóteles, se presenta con plica en las cantigas 70 y *Prologo* de Fiestas de S. M.

Como ya he dicho anteriormente, esta figura se encuentra también, entre otros, en el *Chansonnier d'Arras*, en el Ms. de Soissons, con los *Miracles de Notre-Dame*, y en el de Montpellier. Con cauda descendente en la primera nota, aparece esta forma en los cuatro manuscritos clásicos de la polifonía del *Ars antiqua*: dos de Wolfenbüttel, Florencia y Madrid; también en el *Jenaer Liederhandschrift* y en el *Laudario* de Cortona.

12.  *Ligatura sine proprietate cum plica ascendente.*

Se presenta pocas veces en nuestro repertorio; véanse, por ejemplo, cantigas 180 y 379; en esta última, a causa del ritmo, he adoptado la solución segunda de las propuestas.

Habla de esta figura el mencionado Pseudo-Aristóteles (magister Lambertus) hacia el 1250 y ss. Se encuentra también en el *Chansonnier d'Arras*.

13.  *Ligatura cum opposita proprietate et cum plica ascendente.*

Esta ligatura de figura imperfecta se presenta en los tres códices alfonsinos; véase, por ejemplo, la cantiga 8, donde esta figura de E₁ equivale al porrectus, ligadura ternaria, en To; en la 133 esta figura de E₁ equivale a la ternaria «cum opposita proprietate» del n.º 5 de la Sección E. Véanse, además, las cantigas 149 y 204.

Jo. de Garlandia la aduce entre los ejemplos de «ligatura imperfecta cum opposita proprietate»; también la menciona el Pseudo-Aristóteles. Esta figura típicamente mensural se presenta poco en los cancioneros trovadorescos; aparece en las colecciones polifónicas de Bamberg, Montpellier, Las Huelgas y París, fr. 146.

14.  *Ligatura plicata.*

Se encuentra solamente en E₁ y E₂, cantiga 195, y además en E₁, cantigas 198, 230 y 237. Se trata de una plica doble, que presenta analogía con sus similares de los n.º 6 y 7 de esta Sección. La solución que ofrezco en primer lugar es la que mejor se aviene al carácter de las cantigas y que he adoptado para las mencionadas melodías. La segunda solución, aplicable a la polifonía de los motetes, recuerda la «plica duplex ascendens», de la Sección B, n.º 5.

Una forma idéntica se presenta en el *Chansonnier de l'Arsenal*, fr. 847, fr. 12615. Montpellier, fols. 25, 58, 75, 82, etc. Es muy de notar que una forma igual figure ya en los códices polifónicos consabidos de Wolfenbüttel y de Madrid; en cambio, no recuerdo haberla visto en el de Florencia.

15.  *Ligatura cum plica descendente.*

Jo. de Garlandia y Franco de Colonia aducen esta figura como ejemplo de «ligatura imperfecta cum plica». En las cantigas se encuentra solamente en E₁, en el n.º 175. Por

un lapsus de imprenta, en nuestra edición se escribe *la sol* corcheas, *la negra*, en lugar de la versión auténtica que aquí ofrecemos.

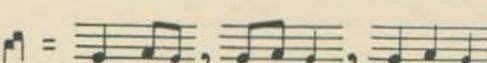
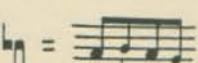
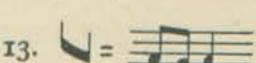
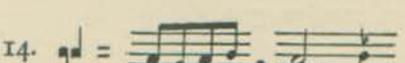
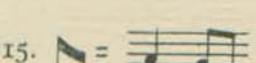
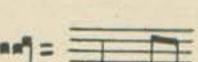
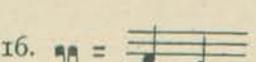
Esta misma figura se presenta en fr. 24406, fr. 22543 (Cancionero provenzal), fr. 25566 (Ms. La Vallière) y Las Huelgas. No tiene nada que ver con ella la figura de una duplex longa con cauda que sale en los códices polifónicos de Wolfenbüttel Helmst. 628 y Madrid.

16.  *Ligatura cum plica descendente.*

Esta figura se presenta en E₁, cantigas 195 y 246. En E₂ solamente en la cantiga 195, en el sentido de plica longa descendens, como señala en la repetición. El *Chansonnier Cangé* se aviene en esto a E₂, puesto que esta figura en la repetición es equiparada muchas veces a plica longa descendens; Montpellier, en cambio, en las repeticiones, la equipara algunas veces a longa-brevis. Guiándome por la figura 14 anterior, he propuesto en nota también otra solución en el texto, a manera de ensayo. Quizá esta plica, como sus similares interpretadas así, aclaren un poco la expresión del magister Lambertus y del anónimo de St. Victor, que suponen una cierta técnica en la ejecución de la plica, como nota de adorno, según hemos visto en la pág. 59.

Esta figura es muy frecuente en los cancioneros copiados con notación cuadrada y también en los de notación mensural. Citamos, entre otros: *Chansonnier de l'Arsenal*, Arras, fr. 765, corpus antiguo del *Chansonnier du Roi*, fr. 845, fr. 847, fr. 12483, fr. 24406, nouv. acq. fr. 1050 por los de notación cuadrada y *Chansonnier Cangé* y Bamberg por los códices de notación mensural. También se encuentra una figura similar en París, B. N. fr. 1530 (*Miracles de Notre-Dame* de Gautier de Coinci) y nouv. acq. 21677, ambos copiados con notación cuadrada pequeña. Tiene una importancia capital que esta forma figure ya tanto en los códices polifónicos primitivos: los dos de Wolfenbüttel, Florencia y Madrid.

TABLA DE CONJUNTO

- | | |
|--|--|
| 1.  | 9.  |
| 2.  | 10.  |
| 3.  | 11.  |
| 4.  | 12.  |
| 5.  | 13.  |
| 6.  | 14.  |
| 7.  | 15.  |
| 8.  | 16.  |

E) LIGATURAE TERNARIAE

Así como las ligaduras binarias de las cantigas derivan todas del *podatus* y de la *clivis* gregorianos, así también las ligaduras ternarias de la monodía medieval proceden todas del *porrectus*, *torculus*, *scandicus* y *climacus*, figuras básicas de la notación gregoriana. Derivan del *porrectus* los n.º 1-6 de esta Sección; del *torculus*, los n.º 7-14; del *scandicus*, los n.º 15-24, y del *climacus*, los n.º 24-28. Llamamos la atención sobre las ligaduras ternarias que a continuación exponemos; los amanuenses españoles indican a las claras cuál es el significado rítmico exacto de las diferentes formas practicadas por ellas. La notación alfonsina sigue fiel algunas veces al ritmo de la notación mensural franconiana de su época; en cambio, otras veces, se aparta totalmente de ella.

1.  *Ligatura cum proprietate et perfectione.*

Esta ligadura es muy frecuente en la notación de las cantigas con el significado de tres tiempos (negras); he adoptado la segunda solución en las melodías de compás binario; podría también adoptarse para otras de compás mixto 3(4), como indico en la pág. 108.

Los teóricos medievales Jo. de Garlandia, Franco de Colonia, etc., aducen esta forma, que abunda lo mismo en los códices copiados con notación cuadrada que en los otros de notación mensural.

2.  *Ligatura cum proprietate et sine perfectione.*

Es una figura rítmicamente igual a la anterior, que abunda en todos los manuscritos. En la cantiga 280, por el ritmo general de la melodía, he adoptado la segunda solución del número 1 anterior (con tresillo).

3.  *Ligatura sine proprietate et sine perfectione.*

Estas tres figuras de ternarias n.º 1, 2 y 3 de la presente Sección, no tienen otro significado rítmico que el señalado; ello significa que en las cantigas estas ligaduras no tienen nada que ver con las descritas por los teóricos del ritmo modal. Véanse, entre otras, las cantigas 44, 69, 71, 122, *Prologo* de Fiestas de Santa María.

Como las anteriores, abunda esta figura en los códices medievales.

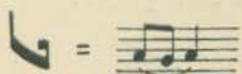
4.  *Ligatura cum opposita proprietate.*

Figura típica de notación mensural, que se presenta muy poco en la notación alfonsina; véase cantiga 320.

5.  *Ligatura obliqua cum opposita proprietate.*

La «*opposita proprietate*» es siempre característica de notación mensural y abunda en las cantigas. En la 4 esta figura de E₁ equivale a la binaria plicata n.º 13 de la Sección anterior en E₂ y a un *porrectus* con plica en To.

Esta figura es muy frecuente en los manuscritos con notación *semimensural*, como fr. 1591 y fr. 24406, y principalmente en los copiados con notación mensural consecuente.

6.  *Ligatura cum opposita proprietate.*

Es una forma rarísima; se encuentra en la cantiga n.º 340 de E₁. Tiene el mismo significado que la figura anterior y se encuentra muy poco en los cancioneros con notación mensural. Recuerdo haberla visto en París, fr. 1591, fr. 24406, Montpellier, etc.

7.  *Ligatura cum proprietate et perfectione.*

En las cantigas tiene siempre este significado. Esta figura de torculus abunda en todos los códices con música del siglo XIII.

8.  *Ligatura cum proprietate et sine perfectione.*

Para los amanuenses de las cantigas esta forma es una simple variante de la anterior y tiene siempre el mismo significado. Véanse cantigas 123, 169, etc...

Esta figura no abunda en los códices de los troveros y trovadores, pero aparece en la notación cuadrada y en la mensural: Cito solamente el cancionero provenzal, fr. 22543, la parte mensural del *Chansonnier du Roi*, fr. 25566 (Ms. La Vallière), Montpellier y fr. 146, estos últimos con música polifónica.

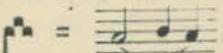
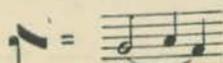
9.  *Ligatura sine proprietate et cum perfectione.*

Figura poco usada por los copistas españoles. En las cantigas 1 y 49 para To equivale a las figuras 12 y 11 respectivamente de esta Sección; véase, además, la cantiga 393. Una forma igual encuentro en el *Jenaer Liederhandschrift*, en Montpellier, en el fr. 146 (*Roman de Fauvel*), etc.

10.  *Ligatura sine proprietate et sine perfectione.*

Después de muchos cotejos, en las cantigas consideramos esta figura y sus similares como equivalente a tres *tempora* (negras). E₁ E₂ en la cantiga 78 la presentan como equivalente al torculus del n.º 7 anterior en To. El teórico Dietricus considera esta figura como semibrevis-semibrevis-brevis (Cf. J. WOLF, *Notationskunde*, I, pág. 245), pero los amanuenses españoles le dan el significado que he transcrito.

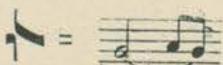
No recuerdo haberla visto usada en los códices medievales consultados.

11.  *Ligatura sine proprietate et sine perfectione.*

Es una figura muy usada por los músicos españoles en las desinencias y cadencias melódicas. Véanse cantigas 18, 26, 34, 49, 95, 129; la 336, por exigirlo el ritmo de la melodía, la considero como la figura n.º 8 anterior que equivale a tres negras; un

ejemplo similar se presenta en la 304, donde el copista, por un lapsus, escribe la presente figura como equivalente a la del n.º 8 susodicho.

[Sólo recuerdo haber visto esta figura en el código de Montpellier.

12.  *Ligatura cum opposita proprietate.*

Hemos visto una figura similar en el n.º 4 de esta Sección. Esta forma se presenta en E₁ E₂ en la cantiga 1, E₁ cantiga 95.

Se trata de una figura típicamente mensural, que no he visto usada en los otros manuscritos europeos.

13.  *Ligatura cum opposita proprietate.*

Forma característica de la notación mensural, muy practicada por los copistas españoles y extranjeros, aducida ya por los teóricos medievales, lo mismo en la forma oblicua que en la cuadrada. Como caso muy singular, es digno de ser recordado el hecho de una figura similar en la forma cuadrada que se presenta en el código de Wolfenbüttel, Helmst. 1099, escrito con notación cuadrada.

14.  *Ligatura cum opposita proprietate.*

Figura rara, típicamente mensural, que he visto solamente practicada por los copistas españoles de la corte de Alfonso el Sabio y, en forma similar ascendente, en la parte moderna (siglo XIV) del *Chansonnier du Roi*. Véanse cantigas 44 y 203; en la 44 esta forma de E₂ equivale para E₁ y To a la binaria plicada del n.º 1 de la Sección D.

15.  *Ligatura cum proprietate et perfectione.*

Figura usada principalmente por To y que abunda en los manuscritos. Véase por ejemplo, cantiga 35.

16.  *Ligatura cum proprietate et sine perfectione.*

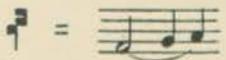
Figura muy practicada por los copistas españoles y europeos. En las melodías de compás binario, por exigencias rítmicas, la transcribo con tresillo. Jo. de Garlandia la presenta como ejemplo de figura *imperfecta*. Es muy frecuente en la notación del siglo XIII; en los códigos polifónicos, cuya música exige el ritmo modal, su significado es muy diferente del de las cantigas.

17.  *Ligatura sine proprietate et sine perfectione.*

En el n.º 3 de las ligaduras binarias (Sección C) hemos visto una figura similar a la presente. Los amanuenses de la corte alfonsina usaban esta forma como variante del n.º 16 anterior; véanse cantigas 34, 35, 300, 317; en la 22 aparece ya como cuaternaria.

Jo. de Garlandia, Walter Odington, Franco de Colonia, Dietricus y otros teóricos medievales la presentan como modelo de «ligatura sine proprietate». No recuerdo haberla

visto practicada en otros manuscritos medievales; sólo en el *Jenaer Liederhandschrift* he visto una figura similar, pero con plica descendente en la tercera nota.

18.  *Ligatura sine proprietate et cum perfectione.*

Se trata de una figura poco practicada en las cantigas y que Franco de Colonia y Walter Odington presentan como ejemplo de «ligatura perfecta et sine proprietate». Véase cantiga 116.

Esta forma se encuentra en cancioneros copiados con notación cuadrada y mensural. Primeramente aparece en el código polifónico de Florencia, *Chansonnier de l' Arsenal, Chansonnier du Roi* (corpus antiguo), fr. 847, Cangé, Las Huelgas y fr. 146.

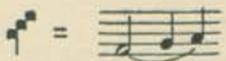
19.  *Ligatura sine proprietate et sine perfectione.*

Figura similar a la anterior y poco usada en las cantigas y manuscritos con música del siglo XIII. Véanse cantigas 68 y 117. Franco de Colonia la ofrece como ejemplo de «imperfecta ligatura». Graffía rara que no he visto en los otros cancioneros medievales; solamente en el fr. 146 se presenta una ligadura semejante con la segunda y tercera nota romboides (semibreves).

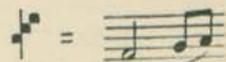
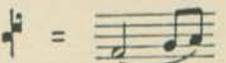
20.  *Ligatura cum opposita proprietate.*

Figura practicada por el copista de E₁, que difiere de la mencionada en el n.º 4 de la presente Sección. Véanse las cantigas 68, 203, 228, 291, n.º 4 de Fiestas de Santa María. En la parte moderna (siglo XIV) del *Chansonnier du Roi* y Las Huelgas se presenta una forma, cuyo significado dice relación con esta figura; pero gráficamente es otra (una longa con brevis plicada a la derecha superior).

21.  *Ligatura cum opposita proprietate.*

Equivale a la precedente; pero en la cantiga 116 esta figura de E₁ equivale a la n.º 18 anterior en E₂. Es curioso que una figura similar aparezca en el *Chansonnier de l' Arsenal* copiado en notación cuadrada.

22.  *Ligatura cum opposita proprietate.*

Figura muy usada por los copistas españoles y típica de la notación mensural, aducida por los teóricos y practicada en otros manuscritos copiados con notación mensural, como el fr. 1109 y fr. 1591 (generalmente en notación cuadrada); el Ms. del Seminario de Soissons mencionado, fr. 1109, fr. 25566 (Ms. La Vallière), Bamberg, Montpellier, Las Huelgas y fr. 146, todos éstos en notación mensural.

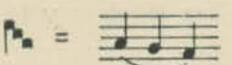
23.  *Ligatura cum opposita proprietate.*

Figura similar a la anterior y con el mismo significado, característica de la notación mensural aducida por los teóricos. Véase cantiga 219. Fué asimismo muy practicada

en la Europa medieval: *Chansonnier d'Arras* (a pesar de ser copiado en notación cuadrada, aparece ésta y varias figuras similares escritas en notación mensural); Ms. del Seminario de Soissons, con los *Miracles de Notre-Dame*, de Gautier de Coinci, y Montpellier.

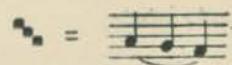
24.  *Ligatura cum opposita proprietate.*

Figura raramente usada por los amanuenses españoles, que aparece en la cantiga 230. No recuerdo haberla visto en otros manuscritos.

25.  *Ligatura cum proprietate et perfectione.*

Forma muy usada en la notación española, que en las cantigas equivale a tres *tempora* (=breves o negras).

Jo. de Garlandia la aduce, pero atribuyéndola otro valor rítmico: «Omnis figura ligata cum proprietate posita et perfecta, penultima dicitur esse brevis, et ultima longa...» (COUSSEMAKER, I, 99 b); Franco de Colonia y otros teóricos también la recuerdan. Abunda asimismo en los cancioneros medievales copiados en notación cuadrada y en los copiados con notación mensural.

26.  *Ligatura sine proprietate et cum perfectione.*

En las cantigas tiene el mismo significado que la figura anterior n.º 25, y como ésta es muy frecuente.

Franco de Colonia y otros teóricos la presentan como ejemplo de «ligatura sine proprietate» y aparece en cancioneros copiados en notación cuadrada.

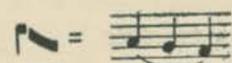
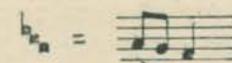
27.  *Ligatura cum proprietate et sine perfectione.*

Figura muy usada en las cantigas en este sentido. Franco de Colonia y otros teóricos la presentan como ejemplo de «ligatura cum proprietate» y en el sentido de *brevis-brevis-brevis*. Aparece en diferentes cancioneros copiados en notación cuadrada, como fr. 765, fr. 22543 (forma similar) y en otros con notación mensural, como Ms. del Seminario de Soissons susodicho, parte posterior del *Chansonnier du Roi*, La Vallière, Fragmento de Frankfurt y en los códices polifónicos de Bamberg, Montpellier y fr. 146.

28.  *Ligatura cum opposita proprietate.*

Es otra de las figuras típicas de la notación mensural muy frecuente en las cantigas en el sentido expuesto.

Jo. de Garlandia aduce esta forma, cuando escribe: «Omnis ligatura cum proprietate opposita et perfecta, ultima est longa, et omnes precedentes ponuntur pro brevi, si sint ibi plures». (COUSSEMAKER, I, 100 a). La aduce, asimismo, Franco de Colonia como ejemplo de «ligatura cum opposita proprietate». Ello prueba, una vez más, que el sentido de la notación mensural de las cantigas con frecuencia es muy diferente del señalado

por los teóricos en figuras gráficamente iguales. Figuras iguales aparecen en *Chanson-
nier Cangé*, Montpellier y Las Huelgas. Es muy curioso que una figura mensural como
ésta se presente ya en el código polifónico de Wolfenbüttel, Helmst. 1099, copiado con
notación cuadrada. Un caso excepcional como éste lo hemos visto en el n.º 13 de la
presente Sección.

TABLA DE CONJUNTO

1.		15.	
2.		16.	
3.		17.	
4.		18.	
5.		19.	
6.		20.	
7.		21.	
8.		22.	
9.		23.	
10.		24.	
11.		25.	
12.		26.	
13.		27.	
14.		28.	

F) CONJUNCTURAE TERNARIAE

En lugar de las ligaduras ternarias (o cuaternarias) se presentan muchas veces las *conyunturas*. Los grupos de notas trazadas de un *ductus* de la pluma se llaman ligaduras; los grupos cuyas notas no son unidas por el golpe de pluma, se llaman *conyunturas*. Éstas consisten, pues, en unos grupos formados por una longa (o brevis) seguida de varias semibreves, o, simplemente, en una serie de tres o más semibreves descendentes formando un grupo. La notación de las cantigas se presenta también perfectísima en este punto, como puede verse a continuación. El P. Villalba y H. Collet, en su estudio sobre las cantigas, clasifican las conyunturas como *notas alfadas*, y suponen que su uso había sido solamente practicado en España. Basta hojear los tratadistas y los códices musicales de la Edad media para convencerse de que una afirmación de este género es completamente gratuita. El teórico que estudia con más detalle la cuestión de las conyunturas es magister Lambertus (Pseudo-Aristóteles). (Véase J. WOLF, *Notationskunde*, I, págs. 248 s.) Estas notas son muy frecuentes en el repertorio alfonsino, pero su valor rítmico se aparta muchas veces del que le asignan los teóricos medievales.

1.  *Conjunctura ternaria.*

Forma muy frecuente en la notación de la corte alfonsina. La primera solución rítmica que ofrecemos es la más natural; se presentan casos, como las cantigas 38 y 307 entre otras, cuyo ritmo reclama la segunda transcripción, o sea tres negras. Alguna vez se presenta esta figura en melodías de compás binario, en las cuales las transcribo como tresillos.

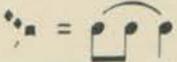
Magister Lambertus presenta esta figura asignándole el valor de brevis + semibrevis + semibrevis. Esta forma aparece mucho en los códices copiados en notación cuadrada; se encuentra ya en los cuatro manuscritos polifónicos consabidos de Wolfenbüttel, Florencia y Madrid; en los cancioneros provenzales y franceses, en los códices de las *Laudi* italianas y en el *Jenaer Liederhandschrift*. En los copiados en notación mensural tiene el significado que aquí señalamos, como, por ejemplo, *Chansonnier Cangé*, fr. 1109, Fragmento de Frankfurt, Montpellier, Las Huelgas y fr. 146.

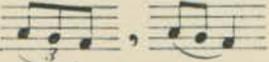
2.  *Conjunctura ternaria.*

Es otra de las figuras usadas por los amanuenses españoles en el sentido que señalamos; véase cantiga 313.

Es una forma, mencionada por los teóricos mensuralistas, que se presenta en los cancioneros copiados en notación cuadrada, como, por ejemplo, fr. 765, fr. 12615, fr. 22543 (*Cancionero provenzal*) y en los semimensurales, como fr. 1109, 24406 y principalmente los copiados en notación mensural consecuente, como *Chansonnier du Roi* (parte posterior), La Vallière, Fragmento de Frankfurt y Montpellier. Es muy de notar, que una figura idéntica aparezca ya en los códices polifónicos primitivos de Florencia y de Madrid.

3.  =  *Conjunctura ternaria.*

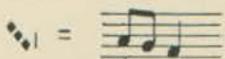
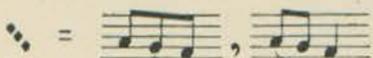
Es esta la forma típica practicada muy a menudo por los copistas de Alfonso el Sabio; la rayita vertical trazada el lado de la nota inferior señala siempre que las dos primeras son semibreves y la última una breve. Esta figura aparece esporádicamente en Montpellier, pero sin darle este significado único como en las cantigas. Esta forma tan característica de la notación alfonsina, no recuerdo haberla visto en otros manuscritos; equivale exactamente a la otra forma  que aparece en el Fragmento de Frankfurt, es típica en Bamberg y se encuentra también en Montpellier y Las Huelgas.

4.  =  *Conjunctura ternaria.*

To no distingue entre esta forma de *currentes* y la anterior; E₁ E₂ la usan generalmente en la primera acepción; muchas veces también en la segunda por un descuido (?) del amanuense en añadir la rayita vertical; en algunos casos, podría también ser que con el tiempo se hubiera hecho invisible. Excepcionalmente en las cadencias, o por exigirlo el movimiento general del ritmo, transcribo tres negras en las cantigas 23, 76, 270, etc.

Los códices copiados con notación cuadrada escriben frecuentemente esta figura que aducen los teóricos; en los códices polifónicos de Madrid y Wolfenbüttel, Helmst. 1099, ya se encuentra. En los códices mensurales significa, por regla general, nuestra acepción primera. Los teóricos y los manuscritos medievales presentan con mucha frecuencia la forma de *currentes*  descrita por el Pseudo-Aristóteles, forma que no se encuentra en las cantigas.

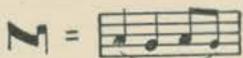
TABLA DE CONJUNTO

1.	
2.	
3.	
4.	

G) LIGATURAE TERNARIAE PPLICATAE

Esta Sección es sumamente interesante e instructiva para conocer cómo se cantaban los grupos de cuatro notas en el repertorio monódico de la lírica trovadoresca medieval. El hecho de que las cantigas no las consideren nunca como semicorcheas, indica a las claras que los musicólogos modernos — lo mismo los que han aplicado *in totum* la teoría del ritmo modal que los segui-

dores de Riemann, lo mismo Beck que Ugo SESINI en su reciente *Le Melodie trobadoriche della Biblioteca Ambrosiana* (Torino, 1942) — han abusado del movimiento rápido que han querido dar a los grupos de cuatro notas.

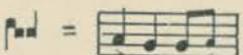
1.  *Ligatura cum plica descendente.*

Véanse cantigas 80, 81, 87, 190, 241. Esta figura, que aduce ya Jo. de Garlandia, se practica principalmente en la notación cuadrada: *Chansonnier de l'Arsenal*, fr. 1591, nouv. acq. fr. 1050, *Chansonnier Cangé*, cancioneros provenzales de la Ambrosiana de Milán, y París, fr. 22543.

Es una figura que aparece con frecuencia ya en los códices polifónicos de Wolfenbüttel, Florencia y Madrid y perdura aún en el *Jenaer Liederhandschrift* y en el *Laudario* de Cortona.

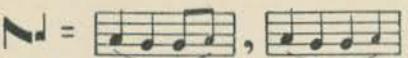
2.  *Ligatura cum plica descendente.*

Figura similar a la anterior. Véanse, entre otras cantigas, 69, 251, 275, 304, 372. Aparece esta ligadura en el *Cancionero provenzal*, fr. 22543, y en el *Laudario* de Cortona, aquí, con cauda descendente a la izquierda de la primera nota.

3.  *Ligatura cum plica ascendente.*

Forma muy practicada por los copistas de la corte alfonsina; véanse cantigas 102, 155, 184; también 4 y 12 de Fiestas de Santa María. En la 176 esta figura de E₁ equivale a la 4 de esta Sección en E₂; en la 401 esta figura de To equivale a la 6 de la presente Sección.

Esta forma se encuentra en el corpus viejo del *Chansonnier du Roi*, copiado en notación cuadrada; en el de Cangé y en otros manuscritos. Vale la pena de recordar que esta figura aparece ya en los códices polifónicos de Florencia y de Madrid.

4.  *Ligatura cum plica ascendente.*

Equivale a la forma anterior; véanse cantigas 176, 177, 230, 281. La segunda solución es más conforme en algún caso, como, por ejemplo, en la 37 para E₂.

Una figura no igual, pero similar, se encuentra en el *Chansonnier de l'Arsenal*, en el corpus antiguo del *Chansonnier du Roi* y en el Cangé. También aparece una similar en los códices polifónicos de Wolfenbüttel, Florencia y Madrid.

5.  *Ligatura cum opposita proprietate et cum plica descendente.*

Figura característica de la notación mensural; véanse cantigas 129, 275, 294. No es muy frecuente esta forma, pero la he visto, entre otros, en el *Cancionero francés*, fr. 1591.

6.  *Ligatura cum opposita proprietate et cum plica ascendente.*

Véanse cantigas 37, 96, 179, 287, 391. Es otra figura típica de la notación mensural, pero la usan relativamente poco los copistas medievales. De momento sólo recuerdo un ejemplo semejante en *Chansonnier Cangé*, fol. 21, donde se copia un motete a dos voces.

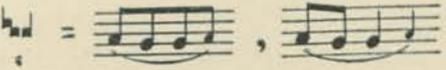
7.  *Ligatura cum opposita proprietate et cum plica ascendente.*

Figura similar a la que precede y con el mismo significado. Es asimismo característica de la notación mensural. Véanse cantigas 96, 179, 400; en la 96 y 179 esta figura de E_1 equivale a la precedente n.º 6 en E_2 . En la 400 es mejor la segunda solución, que por una distracción no figura en nuestra transcripción. No la he visto en los cancioneros consultados.

8.  *Ligatura cum plica ascendente.*

Figura poco usada en la cantigas, típica de notación mensural; la practica el amanuense de E_1 en la cantiga 147. Sin plica hemos visto esta forma en el n.º 8 de la Sección E; esta forma plicada no recuerdo haberla visto en otras partes, solamente en el *Laudario* 91 de Cortona aparece una forma similar, la cual tiene, además, una cauda descendente muy corta, a la derecha de la primera nota.

9.  *Ligatura cum plica ascendente.*

El copista de E_2 escribe esta figura en la cantiga 147 y equivale a la forma precedente n.º 8 en E_1 ; rítmicamente tiene el mismo significado. No la he visto en los otros cancioneros.

10.  *Ligatura cum opposita proprietate et cum plica descendente.*

La usan poco los copistas de la corte castellana; véanse cantigas 190, 241. Sin plica la hemos visto ya en el n.º 20 de la Sección E.

11.  *Ligatura cum plica descendente.*

Figura mensural poco usada en el repertorio alfonsino. En la cantiga 190 esta forma de E_2 equivale al n.º 10 anterior en E_1 ; si se considera, pues, como una «ligatura cum opposita proprietate» debe transcribirse siguiendo la segunda solución que ofrecemos.

12.  *Ligatura cum plica descendente.*

Es otra de las figuras mensurales poco usada en las cantigas; véase 211. Una figura igual se presenta en el *Jenaer Liederhandschrift*; en cambio, no la he visto en los otros cancioneros medievales, si bien la aducen los teóricos, como, por ejemplo, Jo. de Garlandia (COUSSEMAKER, *Scriptores*, I, 100 a). Una forma similar, pero sin cauda en la primera nota, he visto en los códices polifónicos de Wolfenbüttel, Florencia y Madrid; una variante de esta última aparece en los *Laudarios* de Cortona y de Florencia.

13.  *Ligatura cum opposita proprietate et cum plica descendente.*

Forma poco frecuente en el repertorio alfonsino, la cual rítmicamente es igual a la anterior; véanse cantigas 24, 175, 294, 7 de Fiestas de Santa María. Es una grafía típica de notación mensural.

14.  *Ligatura cum plica descendente.*

Es muy frecuente en nuestro repertorio; véanse, entre otras, cantigas 33, 228, 1 de Fiestas de Santa María.

15.  *Ligatura cum plica ascendente.*

La usan muy poco los amanuenses españoles; véase cantiga 78. De momento recuerdo haber visto esta figura solamente en el cancionero francés de París, fr. 24406. Una forma similar, pero con cauda descendente a la izquierda de la primera nota, se presenta en los códices polifónicos de Wolfenbüttel, Helmst. 628, Florencia y Madrid.

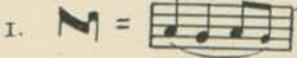
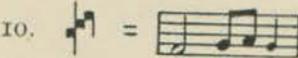
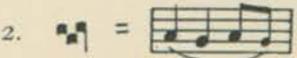
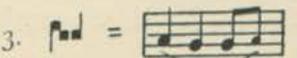
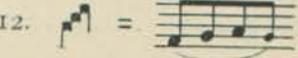
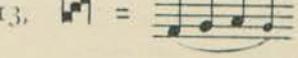
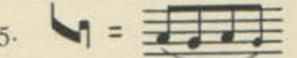
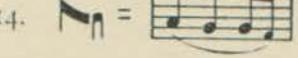
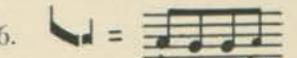
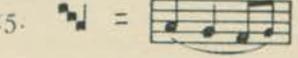
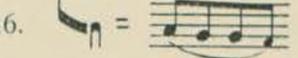
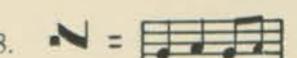
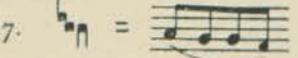
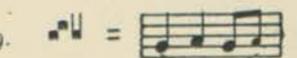
16.  *Ligatura cum opposita proprietate et cum plica descendente.*

Figura típicamente mensural; véanse el *Prólogo* y cantigas 71, 186, 222, 230, 237, 263, 271, 293, 398, etc., etc.

17.  *Ligatura cum opposita proprietate et cum plica descendente.*

Forma rítmicamente igual a la anterior. Véase, por ejemplo, la 262.

TABLA DE CONJUNTO

1. 	10. 
2. 	11. 
3. 	12. 
4. 	13. 
5. 	14. 
6. 	15. 
7. 	16. 
8. 	17. 
9. 	

Con todo intento de dejar de anotar en estas tablas todas las ligaduras del códice de Toledo, por ser copiadas de la notación cuadrada, que no sirve para nuestro caso. Ello no obstante, no será ocioso añadir aquí la figura de ternaria plicada  que To usa mucho; véanse, por ejemplo, cantigas 33, 50, 69, etc.

H) CONJUNCTURAE TERNARIAE PLICATAE

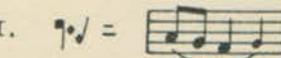
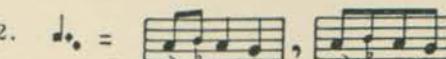
1. 

Figura muy practicada por los amanuenses castellanos de la corte alfonsina. En la cantiga 22 esta forma de To equivale a la del n.º 11 de la Sección J en E₁E₂. En las cantigas 26 y 167 la transcribo excepcionalmente igual a cuatro negras, por exigirlo el ritmo natural de la melodía.

Esta figura se encuentra, entre otros, en los cancioneros, fr. 846 (*Cangé*), fr. 847 y nouv. acq. fr. 1050.

2. 

En las cantigas 3 y 83 esta figura de E₁ equivale a la conjuntura de cuatro notas n.º 4 y 5 de la Sección J en E₂ y To.

En la cantiga 185 esta figura de E_2 equivale a la conyuntura cuaternaria n.º 4 de la Sección J. Véase, además, cantiga 131.

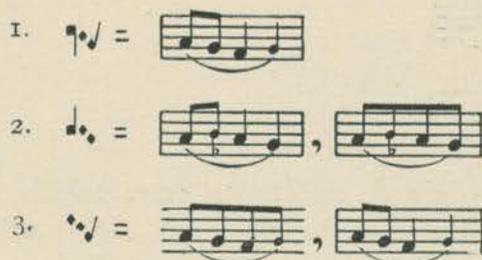
Es un caso muy raro que esta forma se presente ya en el código polifónico de Milán, copiado en notación cuadrada.



Figura muy practicada por los amanuenses españoles. En la cantiga 101 en E_1 esta forma equivale a la conyuntura cuaternaria n.º 8 de la Sección J. En las cantigas 45, 71, etc., para To equivale a

En la *Musica mensurabilis* de PETRUS PICARDUS (hacia el 1250), se lee: «Preterea omnes simplices figure plicari possunt, excepta semibrevis, cui repugnat plica, propter ejus figurationem» (COUSSEMAKER, I, 137 b). El ANONYMUS II, *Tractatus de Discantu*, dice: «Semibrevis... plicari non potest...; nisi quando tres super unam syllabam ordinantur» (COUSSEMAKER, I, 303 b) y aduce esta figura plicata. Lo mismo anota el ANONYMUS III (COUSSEMAKER, I, 319 b). Esta figura de «semibrevis plicata» la aduce también el Anónimo de SAINT-VICTOR, publicado por COUSSEMAKER, *Histoire de l'Harmonie au Moyen Age*, pág. 277. Entre otros, la he visto en el fragmento de Frankfurt y en el fr. 146.

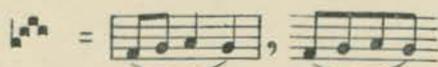
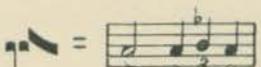
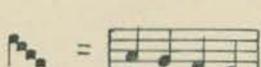
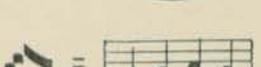
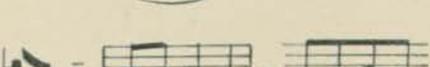
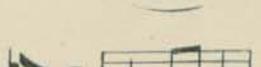
TABLA DE CONJUNTO



I) LIGATURAE QUATERNARIAE

A fin de no alargar más este capítulo, dejo esta Sección y las siguientes sin comentarios y sin cotejos. Los n.º 1-3 son derivados del *porrectus*; los n.º 4-5, del *torculus*; los n.º 6-13, del *scandicus*; los n.º 14-18, del *climacus*. Algunas figuras de los n.º 1-2, 4-7, 11, 14-16 se encuentran también en manuscritos copiados con notación mensural, pero su significado rítmico es diferente muchas veces; las figuras restantes son típicas de la notación mensural. Los n.º 1-2 los interpreto siempre así. El n.º 4 es típico de algunas melodías con ritmo binario. El 5 lo he dejado así, por ser la única versión buena para la melodía correspondiente. Los n.º 6-7 dicen relación con los n.º 1-2, y los transcribo siempre así. La primera versión de los n.º 8, 12, y segunda del 13 es la más natural paleográficamente; pero el movimiento melódico natural de algunas cantigas exige la otra versión. En el n.º 11, la primera versión se aviene a sus respectivas ligaduras binarias y ternarias; excepcionalmente, por

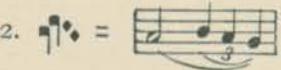
el ritmo natural de la pieza, he adoptado la segunda. Las ligaduras de las n.º 14-16 dicen relación con las de los n.º 1-2 y 6-7. Las ligaduras «cum opposita proprietate» de los n.º 17-18 pueden transcribirse de una o de otra manera, según lo exija el ritmo respectivo, según hemos visto en los n.º 8, 12 y 13.

1. 	10. 
2. 	11. 
3. 	12. 
4. 	13. 
5. 	14. 
6. 	15. 
7. 	16. 
8. 	17. 
9. 	18. 

J) CONJUNCTURAE QUATERNARIAE

Es interesante, por demás, esta Sección, por la diversidad de figuras en las cuales entran las *currentes* en sus diferentes aspectos. En el n.º 1 adopto la primera versión para las melodías de ritmo binario. El n.º 2 se presenta, asimismo, cuando el ritmo es binario. En el n.º 4, aunque propiamente significa la segunda versión, adopto la primera, en algún caso, para conservar mejor el ritmo natural de la melodía; lo mismo debo advertir en el n.º 5. En el número 6, la versión corriente es la primera; adopto las demás cuando lo exige el ritmo de la melodía correspondiente. La cuarta nota del n.º 11 no la considero como plica. Para los n.º 12 y 13 valga lo que he dicho en la sección F, n.º 4 y 3, respectivamente.

1. 

2. 

3. 

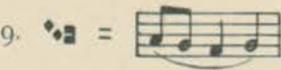
4. 

5. 

6. 

7. 

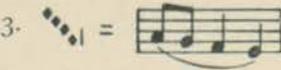
8. 

9. 

10. 

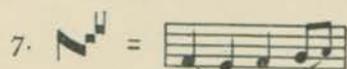
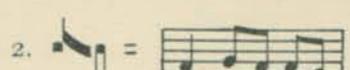
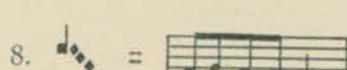
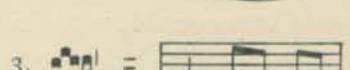
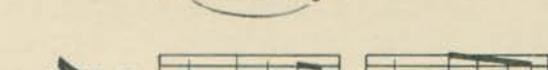
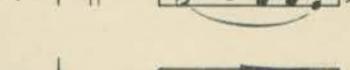
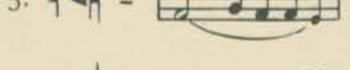
11. 

12. 

13. 

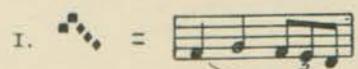
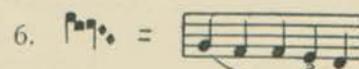
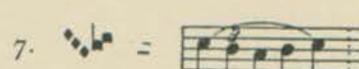
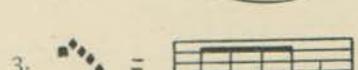
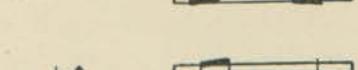
K) LIGATURAE QUATERNARIAE PLICATAE

La tabla siguiente nos dá la pauta para transcribir las ligaduras de cinco notas en la música monódica. La notación de las cantigas es muy exacta y consecuente en este punto. El n.º 3 propiamente debería transcribirse como negras las tres primeras notas, pero el ritmo de la melodía exige esta versión. El n.º 4 puede también considerarse igual al n.º 5; por una distracción del copista falta acaso la cauda «cum opposita proprietate». Los n.ºs 8-11 son «conjuncturae plicatae», que dejo como formando parte de esta Sección, ya que van sin comentarios.

1. 	7. 
2. 	8. 
3. 	9. 
4. 	10. 
5. 	11. 
6. 	

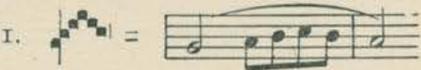
L) LIGATURAE QUINARIAE

Comparando el repertorio de las cantigas con otros repertorios de la monodía medieval, uno se admira al ver como los trovadores de la corte alfonsina eran tan circunspectos y tan mirados en la práctica de ligaduras de muchas notas. Ello contrasta con el hecho de algunas melodías de los trovadores provenzales y troveros franceses que se presentan tan melismáticas; contrasta también con otras de los Minnesänger, en las cuales se presentan grupos de once, quince y hasta de veinticinco notas sobre una sílaba; contrasta, asimismo, con la exuberancia de floreos de las *Laudi* italianas con melismas tan frecuentes de ocho, diez y catorce notas sobre una sílaba. Para el n.º 1 véase las cantigas 66; para el n.º 2, las 46 y 54; para el n.º 3, la 86; para el n.º 4, las 163, 172 y 245; para el n.º 5, la 176; para los n.ºs 6, 7 y 8, la 340; para el n.º 9, la 84.

1. 	6. 
2. 	7. 
3. 	8. 
4. 	9. 
5. 	

Ll) LIGATURAE SEXENARIAE ET SEPTENARIAE

En las cantigas son muy raros los casos de melodías melismáticas con grupos de más de cinco notas. Los únicos que se presentan van reunidos en la siguiente tabla y pueden servir como ejemplo para la transcripción de las melodías melismáticas de los otros repertorios europeos. El n.º 1 se presenta en las cantigas 340 y 2.^a de Fiestas de Santa María; el n.º 2, en la 237; el n.º 3, en la 340; el n.º 4, en la 237; los n.º 5, 6 y 7, en la 157.

1.		5.	
2.		6.	
3.		7.	
4.			

Capítulo IV

CONSECUENCIAS PRÁCTICAS QUE OFRECEN LAS CANTIGAS PARA LA MUSICOLOGIA MODERNA

Con la edición del repertorio musical de las cantigas contará desde hoy la musicología moderna con una colección importantísima, en cantidad y calidad, de música monódica medieval. Este repertorio ofrece material suficiente para poder pronunciarse con mejor luz acerca del ritmo de las canciones trovadorescas. Hasta fines del siglo XIX, esta ciencia —relativamente joven— de la musicología no contaba con base científica suficiente para poder emitir juicio definitivo sobre este punto, que ya entonces intrigaba tanto a los romanistas y a los musicólogos. Expusimos en otra ocasión, que fué H. Riemann, quien, atizado por P. Runge y seguido por E. Bernoulli y F. Saran, dió carácter científico y elevó el tono la difícil cuestión sobre el ritmo de los trovadores. Fué Riemann quien, después de estudiar el caso, llegó a la conclusión de que el ritmo de las melodías de los trovadores y Minnesänger debía deducirse del metro del texto. Riemann, como sus seguidores, coincidieron en afirmar que el compás binario era el único que podía salvaguardar el metro del texto, y así lo practicaron, a pesar de que los documentos y el mismo carácter de la música señalaran con frecuencia otras soluciones.

Estando así las cosas, entró nuestro venerado maestro F. Ludwig en la contienda, y, según hemos ya expuesto, partiendo de fundamentos más sólidos, proclamó el compás ternario como único apto para salvaguardar el metro, las rimas y las cesuras de los versos, adoptando en consecuencia, para la monodía, el mismo ritmo modal practicado por la polifonía. Ludwig y sus discípulos y seguidores no admitían tampoco la combinación de modos rítmicos en una misma melodía. Tampoco admitían que unas melodías pudieran cantarse con compás ternario y otras con el binario. Era, asimismo, un principio fundamental para ellos el negar la posibilidad de alternar el ritmo binario con el ternario en una misma melodía. Lo mismo pasaba con Riemann y sus seguidores que, admitiendo sólo el compás binario, consideraban absurdo combinar el compás binario y ternario en una misma melodía.

¿Qué nos dice ahora la notación de las cantigas? La notación de la corte alfonsina define de una vez y para todos los gustos esta cuestión hasta hoy tan debatida. Según ella, hay melodías que deben cantarse *únicamente con el*

ritmo modal y, por lo tanto, en *compás ternario*. Por ella se demuestra también que otras melodías deben cantarse *exclusivamente en compás binario*, incluso haciendo caso omiso del metro poético, tan ponderado por Riemann y sus secuaces. Contiene otras, en las cuales *el compás ternario combina con el binario en la misma melodía*. Para los versos de diez sílabas adopta unas veces el ritmo dactílico, que deja en otros casos. Por lo interesante del caso, y esperando dar detalles más precisos en el volumen tercero de esta obra, vamos a exponer en síntesis las consecuencias prácticas que para la musicología moderna nos señalan las melodías de las cantigas.

1) El ritmo *modal estricto* abunda en las cantigas; basta dar una ojeada a nuestra edición para convencerse de ello. Esto indica que el venerado maestro Ludwig tenía razón en algunas melodías; pero su teoría no era aplicable, ni de mucho, a todas. No hay que olvidar tampoco que algunas melodías ofrecen el compás ternario, sin que su ritmo sea ya el ritmo modal.

2) El ritmo *modal mixto* es asimismo muy frecuente en nuestro repertorio. Cuando la notación lo señala, existe una razón estética que exige esta solución; de no seguirla, se destruiría todo el encanto de sus melodías. Hay que advertir que, hasta el presente, no se conoce otro manuscrito con música medieval monódica, cuya notación señale este sistema; sistema que, por otra parte, tanta relación guarda con las canciones populares de nuestra península. Decir, pues, que este ritmo es una particularidad típica de las cantigas, pero no aplicable a otros repertorios, sería desconocer el folklore musical de algunas naciones europeas.

3) El ritmo de muchas otras cantigas ya no es el modal ternario, sino el *binario*. Ello demuestra que Riemann tenía razón en ciertos casos, si bien la notación evidencia que no siempre la existencia de este ritmo avalora o ratifica su teoría. Si recordamos que entre los mil motetes polifónicos conservados, latinos y franceses, del siglo XIII, hasta hace poco solamente se conocían dos de fines del siglo XIII (véase P. AUBRY, *Cent Motets du XIII^e siècle*, III, pág. 156, y J. WOLF, *Notationskunde*, I, pág. 272), copiados con ritmo binario, crece de punto el valor de la notación de las cantigas. Al editar el códice de Las Huelgas observamos que los motetes V, XV, XXXIII, XLV, XLVIII y varios fragmentos de los conductus polifónicos, XII (n.º 151), XV (n.º 154) y XVII (n.º 156) se presentan con ritmo binario (véase Las Huelgas, I, págs. 341, 375, etcétera). Sobre esta cuestión es necesario recordar que hasta hace pocos años, los primeros documentos musicales franceses conocidos que ofrecían el ritmo binario en la polifonía eran ya de principios del siglo XIV, época en la cual fueron añadidos varios motetes latinos y franceses en el *Roman de Fauvel* (B. N. de París, fr. 146, editado en facsímil por Aubry en 1907) por Chaillou de Pesstain en 1316. El repertorio de cantigas que hoy ofrecemos patentiza, pues, que en España era cosa corriente ya en el siglo XIII el cantar melodías con ritmo binario, práctica por otra parte tradicional y antiquísima en el folklore musical de los pueblos. En este punto, cabe hacer justicia a Jean Beck por haber sido uno de los primeros defensores de esta teoría del compás binario al lado del ternario, como cosa posible en las melodías de los troveros franceses. En presencia de este hecho, no sabemos cómo explicar las expresiones del copista español de Las Huelgas al suponer que la práctica

del compás binario en la polifonía era una costumbre «francesa» y que el ternario era de tradición «espanhola».

4) En muchas otras melodías se presenta el ritmo binario combinado con el ternario. Esta es acaso la novedad más importante para la musicología moderna, que se obstinaba en considerar como imposible esta alternación en la monodía medieval. Al sentar este principio como un axioma, habían olvidado los musicólogos que en el repertorio monódico trovadoresco pudieran existir melodías genuinamente populares y otras que fueran escritas imitando las del canto gregoriano o las del folklore nacional. Basta dar una ojeada al repertorio gregoriano y a las colecciones de cantos populares para convencerse de cómo abundan tales combinaciones rítmicas en melodías antiguas y muy arcaicas. Y esto que se considera tan natural para el canto litúrgico y el popular, ¿no quería admitirse para la lírica cortesana medieval! Además de esto, plácenos recordar que en el mencionado códice de Las Huelgas aparecen algunos conductus polifónicos, en los cuales alternan el compás binario y el ternario en una misma composición.

5) Las cantigas sirven también a maravilla para el estudio de las fuentes musicales de la monodía medieval. En su repertorio — y lo mismo podemos decir de los demás repertorios europeos — se presentan tres clases de melodías: *a)* Gregorianas o semigregorianas, inspiradas en el canto litúrgico de la Iglesia latina; *b)* Genuinamente populares, y otras semipopulares, inspiradas en el canto popular, y *c)* Compuestas de nuevo por el mismo rey Alfonso y por los trovadores de su corte, siguiendo el tipo y el gusto de su época. Las del grupo *b)* son las más interesantes para nuestro gusto; algunas de ellas rezuman un arcaísmo venerando, recuerdo vivo de las culturas primitivas que pasaron por nuestra península. Sobre el capítulo de las fuentes musicales de las cantigas, podremos aducir pruebas y detalles muy curiosos en el volumen tercero.

6) En las melodías de las cantigas, cuando se presentan grupos de más de tres notas, *nunca* se ejecutan en el tiempo de una negra. Ello indica que los melismas de cuatro, cinco, seis y más notas, nunca se cantan 

o  o . Mucho menos encontramos los floreos cadenciales

 . Las tablas de ligaduras cuaternarias, quinarias, senarias,

etcétera, que ofrecemos en las págs. 83 ss. sirven a maravilla para demostrar lo absurdo del ritmo binario empleado por Riemann, Liuzzi y últimamente por Sessori, al pretender encuadrar tales melismas en el tiempo de una negra, como hicieron algunos mensuralistas con las melodías gregorianas. Lo mismo debemos decir del sistema de Ludwig y sus seguidores, al intentar reducir tales grupos al valor de una negra o de una blanca del compás ternario. Hemos confesado ya que también nosotros fuimos en otro tiempo entre los que cometieron esta falta.

7) Los manuscritos de las cantigas y el de Las Huelgas son especialmente interesantes para la interpretación de la plica. Ellos demuestran que la plica

era una nota real y no una nota de adorno, como se ha venido diciendo hasta hoy por diferentes musicólogos. Véase lo que se dice en las págs. 58 ss. De haberse fijado Beck en la interpretación de la plica, tal como aparece en el códice de Las Huelgas y en los cancioneros franceses por él estudiados, y viene aclarado por los tres códices de las cantigas, hubiera evitado la solución tan absurda como él ideó para la plica en su transcripción del *Chansonnier Cangé*.

Después de lo expuesto, comprenderá el lector que no es posible, ni sería explicable, que una notación musical tan rica en matices rítmicos hubiera sido conocida y practicada solamente en España. El análisis de la notación de las cantigas, que acabamos de hacer en el capítulo precedente, nos ha demostrado que la mayor parte de grafías practicadas por los amanuenses castellanos eran también conocidas por los copistas de otras cortes europeas; la diferencia está en que los copistas extranjeros practicaron tales grafías y trazos rítmicos sin seguir lógica alguna muchas veces. Las tablas expuestas demuestran, además, que exceptuando los copistas de los códices polifónicos de Bamberg, Montpellier, Turín, Las Huelgas, el Ms. La Vallière y los que escribieron los códices monódicos del Seminario de Soissons, el *Chansonnier Cangé*, la parte moderna del *Chansonnier du Roi* y algún otro fragmento, los demás no tenían una idea exacta del significado rítmico de su notación mensural.

Desde que en Munich hicimos la transcripción de las cantigas, hemos creído siempre que las melodías de Provenza y de Francia del Norte se cantarían, en más o en menos, siguiendo la gama rítmica estéticamente bella y tan variada de la monodía española. No podemos, de ninguna manera, suponer que si la monodía religiosa de la corte de Castilla y de León sabe a gusto tan refinado y rezuma un lirismo tan popular, no tuviera asimismo esta gracia, y acaso con más viveza, la monodía profana de las cortes de Provenza, de Francia, de la misma España y de otras similares de Europa. Alfonso X estuvo rodeado de trovadores españoles, portugueses, provenzales e italianos. La corte castellana, tan frecuentada por los trovadores y juglares de las otras cortes europeas, alternó sus canciones y sus músicas con los cantores e instrumentistas forasteros. No es posible, pues, pensar que España se distinguiera tantísimo en la estética melódica de sus cantigas como un caso aislado entre las naciones cultas; no sería lógico pensar que únicamente los copistas españoles conocieran los secretos rítmicos de la notación musical.

Creemos, asimismo, que el ritmo con que se cantarían las melodías de los Minnesänger y de las Laudi italianas sería muy diferente del que aceptan hoy los musicólogos y romanistas, fiados demasiado en la importancia, acaso exagerada, que ellos dan al acento de las palabras y al metro de los versos.

Si un día nos fuera dado encontrar variedad rítmica adecuada para los diferentes repertorios monódicos de la Europa medieval, aquellas melodías venerandas — substratum de la canción popular y de la música de culturas pretéritas que pasaron por Europa — ganarían muchísimo en estimación y serían apasionadamente estimadas en todos sentidos. Hoy día, en que tanto se estudia la canción popular europea y la de los pueblos primitivos y exóticos, vale la pena de ahondar en el estudio de la monodía cortesana antigua, repertorio venerando y casi desconocido de canciones populares muy viejas y fuente de muchas melopeas del folklore tradicional europeo.

Es muy difícil, hoy por hoy, poder explicar el porqué de este hecho tan singular de las canciones marianas de la corte alfonsina; pero una vez aclarados los detalles y trazos rítmicos de su notación musical, nos parece sólido y útil afirmar los siguientes puntos que pueden servir para explicarnos de alguna manera el caso de nuestra notación musical hispánica.

a) En el siglo XIII era ya bien conocida y practicada la notación mensural en los diferentes centros musicales de Europa; los teóricos y los monumentos polifónicos conservados lo demuestran. Partiendo de este principio y a la vista de los cancioneros provenzales, alemanes e italianos y de la mayor parte de los franceses, comparando su notación con la de los códices de las cantigas, podemos afirmar que los copistas de los trovadores provenzales y troveros franceses fueron generalmente literatos y no músicos especialistas que entendieran en la técnica de la notación mensural; las melodías de los Minnesänger y de las Laudi italianas fueron copiadas asimismo por hombres que conocían la notación gregoriana, pero que estaban poco avezados a los secretos de los trazos rítmicos de la notación mensural. Unos y otros se preocuparon de copiar más o menos exactamente las melodías sobre las líneas del pentagrama, sin parar mientes en el valor exacto de sus notas y en la manera como debían ejecutarse. Y es que escribirlas todas como figuras cuadradas o longas, escribir las ligaduras sin fijarse para nada en su valor rítmico, era un trabajo que podía realizar el más lego en la música; bastaba tener a la vista una colección cualquiera, acompañada de su notación musical. Era mucho más fácil transcribir de esta copia solamente las notas cuadradas, que copiarlas con todos los delicados trazos rítmicos correspondientes. Aun hoy día, oyendo canciones tradicionales cantadas por el pueblo, es relativamente fácil escribir la materialidad de las notas melódicas, empero es ya más difícil escribirlas exactamente con el ritmo practicado por el cantor del pueblo, lego en concimientos musicales.

b) Los copistas de los códices escurialenses eran, en cambio, técnicos consumados en la paleografía musical; como hemos ya insinuado, las faltas que encontramos en ellos, débense atribuir más bien a un *lapsus calami* y a una distracción, que a la falta de preparación técnica del copista. Para probar nuestro aserto, basta consultar las tablas que ofrecemos de su notación: en ellas aparecen detalles desconocidos completamente hasta hoy; detalles rítmicos que la paleografía musical hoy corriente enseñaba como introducidos en el siglo XIV, y los códices escurialenses demuestran ser conocidos ya en el siglo XIII en la corte de Castilla y León. El copista de Toledo, en cambio, aunque fuera de época posterior, no conocía mucho la técnica de la notación mensural, y a pesar de tomar un buen manuscrito como modelo de su copia, ésta resultó, en muchas cantigas, detestable e ininteligible rítmicamente. De lo expuesto, pues, se deduce que España tuvo la suerte de contar con copistas expertos en la técnica de la notación rítmica, cuyos manuscritos han llegado hasta nosotros. Las otras naciones y cortes europeas contaron también seguramente con copistas técnicos, pero por desgracia se perdieron las copias buenas, y las colecciones conservadas con la monodía cortesana se presentan como hechas más bien por literatos que por adiestrados en el canto y la notación musical. Las tablas descritas prueban con toda claridad que

en tales manuscritos se presentan trazos rítmicos preciosos como los de las cantigas, pero copiados sin un orden lógico; ello evidencia que los manuscritos, que les sirvieron de modelo, contenían tales trazos y seguramente con toda lógica y técnica mensuralista. Y este es el caso por demás interesante: después de comparar esta notación española con la de las otras cortes europeas, podemos afirmar que, por primera vez, la musicología moderna puede presentar dos manuscritos con monodía del siglo XIII, cuya notación fué copiada por técnicos en la paleografía musical mensuralista.

c) La notación de las cantigas demuestra que la música monódica practicó una notación mensural típica. Esta notación conocía más variedad gráfica y más riqueza de trazos rítmicos que la practicada en la polifonía. Ella aclara también que unas mismas figuras musicales señalaban muchas veces un valor rítmico determinado para la polifonía y otro valor rítmico diferente para la monodía. Pero hoy no podemos afirmar si ello es propio tan sólo del repertorio de las cantigas, o si hemos de decir lo mismo del repertorio provenzal, francés, alemán e italiano. Estas características de notación mensural que aparecen en las cantigas no se encuentran en los teóricos conocidos; éstos se limitan al estudio de la polifonía, considerada por ellos como música sabia. Ello indica que no se han conservado los teóricos medievales que trataban de la notación y el ritmo musical de la lírica monódica cortesana. Y no hay que olvidar que hasta hoy se había creído por los especialistas que en Europa se había conservado completa la teoría de la música y de su notación medieval. El estudio comparado de la notación de las cantigas demuestra que no nos han llegado algunos tratados de teoría musical de la Edad media. ¡Quién sabe si los tratados perdidos eran precisamente los que estudiaban en detalle la teoría y la notación mensural de la lírica monódica cortesana! Los teóricos conocidos estudian solamente el canto gregoriano y la música sabia, o sea la polifónica. Johannes de Grocheo es acaso el único que hace alusión a la monodía profana, pero sin bajar a detalles técnicos de notación. Muy extraño resulta que los trovadores, que tanto cuidaron de la técnica de sus poesías, como lo prueban los diferentes tratados poéticos conservados, hubieran descuidado anotar algo sobre la técnica de ejecución y de notación musical de sus canciones. Es más lógico, pues, creer que tales tratados se han perdido.

No queremos por hoy entretenernos más en tales disquisiciones; en el tercer volumen podremos ser más explícitos y aduciremos pruebas y comprobaciones de todos estos puntos.

Ahora, para terminar, nos preguntamos, ¿qué consecuencias hemos de sacar de los códices musicales de las cantigas, para la interpretación de las melodías provenzales y francesas conservadas en notación cuadrada? Hoy por hoy me limitaré a establecer las siguientes conclusiones:

- 1) Al hablar del ritmo de aquellas melodías, no es lícito ya aducir la música polifónica medieval como modelo rítmico de las canciones cortesanas.
- 2) La teoría modal enseñada por el venerado maestro F. Ludwig continúa siendo la única posible para muchas melodías trovadorescas de Francia y de Provenza, pero no es aplicable a otras muchas.
- 3) Las cantigas nos aclaran cómo debemos entender y practicar la teoría

modal aplicada a la monodía, o sea, combinando con frecuencia los modos rítmicos en una misma melodía.

4) Para las melodías que no se adaptan al ritmo modal ternario estricto o combinado, las cantigas nos demuestran que podemos cantarlas con ritmo binario, y también con el ritmo binario combinado con el ternario.

5) La teoría que interpretaba las ligaduras o grupos de más de tres notas como uno o dos tiempos del compás, ya no puede seguirse. Estos grupos no pueden cantarse rápidamente como si fueran notas de adorno. Cantarlos así, como se ha venido haciendo hasta hoy por algunos musicólogos, es desfigurar el encanto y la calma natural de tales melodías.

6) La teoría modal aplicada a los troveros franceses y trovadores provenzales era incluso admitida por no pocos romanistas, por la sencillez que presentaba en la práctica, y por respetarse con ella la métrica del texto poético. Las cantigas nos enseñan *que no siempre el ritmo musical se subordina a la métrica del texto*, y que en muchas melodías trovadorescas no es posible contar con una regla fija y objetiva para poder encontrar su ritmo adecuado. Mientras no se halle esta regla, el estudio comparado de la monodía medieval, el estudio de la canción popular de los pueblos de lengua románica, el gusto refinado del músico aconsejado por el romanista, podrán ofrecernos una interpretación más o menos objetiva y aproximada.

7) Las cantigas demuestran también que para buscar el ritmo adecuado hay que abandonar el criterio de sujetarlo al número de sílabas de los versos respectivos. Hay cantigas de diez, doce y catorce sílabas, que cantan en primer modo, otras que se presentan en segundo, y otras que cantan en tercer modo; otras, en cambio, cantan ya en ritmo binario.

8) No contando con manuscritos copiados en notación mensural consecuente, será muy difícil el poder transcribir la monodía trovadoresca con la gama rica de matices rítmicos que encontramos en el repertorio alfonsino. De momento no vemos el camino para poder establecer una solución segura, por el hecho de que no hemos encontrado aún qué principio y qué reglas rítmicas siguieron los músicos de la corte de Alfonso el Sabio para cantar una melodía con tal compás y otra con tal otro. Ciertamente no siguieron para ello únicamente el acento de las palabras, ni el recuento de las sílabas, ni la medida de los versos, ni la métrica poética de su lengua.

Para terminar, queremos advertir que al exponer la posibilidad de aplicar en cierta manera la práctica rítmica de las melodías de las cantigas a la música trovadoresca, no creemos sea ello una quimera ni una temeridad. Afirmar, a priori, que el ritmo de las cantigas es cosa particular de éstas y que esto no tiene importancia alguna para el repertorio francés o provenzal, sería cerrarse a la evidencia. No nos es posible concebir cómo una práctica rítmica tan natural y tan rica hubiera sido cosa exclusiva de la corte castellana. La presencia de trovadores y músicos extranjeros en la corte alfonsina es prueba fehaciente de que tal práctica sería generalmente seguida en todas las cortes reales y principescas europeas de buen gusto. Una cosa queda clara, y es, que a la vista de nuestra colección, los musicólogos modernos ya no podrán ser exclusivistas y encerrarse en teorías apriorísticas, que contradicen la notación mensural del siglo XIII y el buen gusto de la canción tradicional de los pueblos.

Capítulo V

CRÍTICA DE LA EDICIÓN

En el tercer volumen de la presente obra expondremos en detalle el aparato crítico de nuestra edición, analizando asimismo melodía por melodía. Allí podremos estudiar y criticar, a la luz de la notación de las cantigas, todos los sistemas rítmicos practicados hoy día, a fin de que los musicólogos puedan mejor comprender el valor del repertorio español y de su notación musical. Por hoy, nos limitamos, pues, a presentar unas breves indicaciones o explicaciones que faciliten la buena inteligencia de nuestra edición.

I. LAS FUENTES

Las melodías que ofrecemos en el presente volumen se han conservado solamente manuscritas en tres códices, de los cuales se ha hablado anteriormente. Son los siguientes:

1. *El Escorial, j. b. 2 (E₁).*

Como fuente principal nos hemos servido de este manuscrito descrito en las págs. 29 y ss. La música de este códice se edita hoy, por primera vez después de tantos siglos, integralmente. El fondo central de las cantigas que hoy editamos — desde el *Prologo* hasta la 400 y todas las incluidas en el *Apéndice I* — procede de este manuscrito. De haber existido un ejemplar completo del Ms. T. j. 1 de El Escorial, hubiéramos adoptado éste como fuente principal: *a)* por ser algo más antiguo que el E₁; *b)* por ser artísticamente el más precioso, y *c)* por presentar algunas veces la versión más auténtica. Pero siendo E₁ el único completo de los manuscritos conservados, representando él además la redacción definitiva de las cantigas y no siendo de mucha monta las variantes de E₂ — que por otra parte quedan bien cotejadas —, no hemos dudado un momento en escoger E₁ como fuente principal. Y en este punto no hacemos más que seguir a los literatos y romanistas que ayudaron al Marqués de Valmar en su edición de la Academia.

Este códice copia generalmente sólo una estrofa y el estribillo con música; cuando copia varias estrofas, como en la cantiga 120, también las repetimos

en la edición. Cuando el código repite con música los estribillos integralmente, los repetimos asimismo en la edición; en el caso de repetir únicamente un fragmento del estribillo, los repetimos sólo parcialmente. Con este procedimiento, no solamente se observa la fidelidad máxima con el original, sino que también se ofrece ocasión de poder comparar la seguridad del copista en las repeticiones. La notación antigua, que aparece grabada sobre el pautaado musical ocupado por la notación moderna, reproduce exactamente la notación original de este manuscrito E_1 .

2. *El Escorial, T. j. 1. (E_2).*

Para su descripción, véase págs. 26 y ss. de la presente obra. La notación original de este manuscrito, cuando es igual a la de E_1 , generalmente no se reproduce en nuestra edición; en algunos casos la reproducimos para dar más valor a la notación mensural del E_1 , otras veces para poder cotejar mejor sus variantes. Este código copia muchas veces con la misma música varias estrofas; cuando éstas no van repetidas en E_1 , tampoco las repetimos en la edición, si bien anotamos las variantes que presenta la notación de E_2 en las diferentes estrofas.

Por lo que se refiere a la tesitura de las melodías, E_2 las presenta algunas veces transportadas, siguiendo en ello al código toledano. En nuestra edición ofrecemos las melodías siguiendo siempre la tesitura presentada por E_1 y anotamos al margen inferior la tesitura correspondiente en E_2 y en el toledano.

3. *Madrid, B. N. Mss. 10.069 (a. Toledo 103-23) (To).*

Para su descripción, véase págs. 16 y ss. de este volumen. Este manuscrito, que estudió y reprodujo J. Ribera en la edición de la Academia, es, en cuanto a su notación musical, el más imperfecto de los tres. Por presentar una notación indecisa y poco consecuente, la reproducimos muchas veces sobre la notación original de los códigos escorialenses, aunque no siempre sirva para fijar el buen ritmo de las melodías. Este código copia la música sólo en la primera estrofa, sin repetir la del estribillo. Todas las cantigas contenidas en este manuscrito se encuentran en E_1 , menos las del Apéndice II, que se han conservado solamente en este código de Toledo. Existe otro manuscrito que ni vale la pena de darle número aparte. Me refiero al conservado en Madrid, Biblioteca Nacional, Mss. 13.055 (a P. Burriel Dd. 74). Para su descripción, véase páginas 19 y ss. No he colacionado este manuscrito, por tratarse de una copia moderna del código toledano, hecha por Palomares en 1755.

II. OBSERVACIONES

1.^a En la numeración de las cantigas seguimos exactamente el orden de j. b. 2, que nos ha servido de texto principal; una sola excepción hemos hecho para el Apéndice I, que en el original aparece al principio, no obstante ser más lógico que esté al fin, como se editó en el texto de la Academia. El hecho que este pliego se encuentre al principio, se debe simplemente a que,

al encuadernarse el libro, se colocó este cuaderno al principio, en lugar de colocarlo al fin como lógicamente exige su contenido.

2.^a A continuación del número siguen los epígrafes, que reproducimos siguiendo exactamente el texto de E₁. Cuando los suplimos siguiendo la tabla del principio, van siempre entre claudátors sin ninguna otra indicación; cuando seguimos el texto de E₂, lo indicamos en nota.

3.^a Los esquemas literariomusicales que preceden la música de cada cantiga tienen por finalidad el presentar de una manera gráfica la construcción literariomusical de cada pieza. Los esquemas métricos son obra exclusiva de nuestro colaborador R. Aramon, siguiendo el sistema y las indicaciones del ilustre romanista H. Spanke. Las letras mayúsculas indican el estribillo (*refrain*), las minúsculas los otros versos de las estrofas. El número pequeño grabado en la parte superior de estas letras señala el número de sílabas de cada verso. Las letras redondas indican que la rima de los versos es masculina o aguda; las cursivas significan que la rima del verso respectivo es femenina o llana. La N mayúscula o minúscula, redonda o cursiva, indica que el verso carece de rima.

Hay que tener en cuenta que, para fijar estos esquemas literarios, Aramon estudió todas las estrofas de la cantiga correspondiente. Se da con frecuencia el caso de que si se clasificaran los esquemas de once sílabas, por ejemplo, analizando solamente la primera estrofa — literaria y musicalmente — podrían dividirse en 5' + 5, y, no obstante, los dejamos simplemente como de once sílabas. En este caso se quiere indicar que no todas las estrofas se prestarían a la subdivisión 5' + 5, porque en ellos el lugar de la cesura cambia mucho en las estrofas; véase, entre otras, la cantiga 307, donde esta subdivisión no sería siempre posible. Asimismo, por ejemplo, la cantiga 275 es de once sílabas y parece exigir el esquema 4' + 6, pero no lo adoptamos por no ser constante la cesura, después de la cuarta sílaba, en todos ellos. Lo mismo pasa con otras cantigas con versos de trece y de catorce sílabas. Otras veces es la música que se impone, como puede verse en la cantiga 264, donde los pies de las estrofas se prestan a la subdivisión; en cambio, musicalmente, no se prestan a ella ni la coda ni el estribillo.

4.^a Sobre las rayitas verticales, divisorias de las rimas o de las cesuras en los versos de trece, catorce, quince y dieciséis sílabas, es necesario advertir que los manuscritos no siempre las señalan; a lo menos no son actualmente legibles. Por otra parte, al final de las estrofas y de los estribillos muchas veces los copistas ni las podían anotar, por impedírselo el dibujo y los perfiles de las iniciales. En nuestra edición anotamos estas rayitas siempre que las escriben los amanuenses. Algunas veces los copistas escriben estas rayitas fuera de su sitio; en este caso, a fin de evitar confusiones, no siempre las hemos tomado en cuenta. Otra cosa que llama la atención es que estas rayitas divisorias de versos y de frases musicales raramente se escriben después de las plicas (véase, por ejemplo, la cantiga 351), quizá a fin de evitar confusiones, como tampoco se escriben después de las ligaduras oblicuas (cantiga 355, entre otras); otras veces, en cambio, se escriben tales rayitas después de las notas plicadas al venir las cadencias (cantiga 363).

5.^a Otra observación fundamental para nuestra edición, que debe tenerse

muy en cuenta, es la manera de contar el número de sílabas de cada verso. Atendiendo a que el texto de las cantigas no es castellano y a que nuestra edición es una edición crítica con estricto rigor, y que, cuando sea conocida por los musicólogos y romanistas, es posible que ofrezca nuevas soluciones rítmicas para la música monódica de la Europa medieval, no hemos dudado un momento en hacer el recuento de sílabas no a la italiana y española, sino que lo hemos hecho tal como las cuentan los provenzales, los franceses y los mismos portugueses; de lo contrario, nos expondríamos a una confusión que en nada aprovecharía a los estudiosos. Y al obrar así, tenemos la conciencia tranquila de que no lo hemos hecho a la ligera: basta recordar que así lo hacen los grandes romanistas E. Stengel,¹ Carolina Michaelis de Vasconcellos en su edición del *Cancionero de Ajuda*² y el mismo M. Rodrigues Lapa lo admite ya como un postulado y lo adopta para la poesía galaicoportuguesa.³ Y es curioso observar que ya en los siglos XVII y XVIII existían casos como el de Pérez Bayer, recordado y refutado por Valmar. «Pérez Bayer, en sus notas a la *Bibliotheca* de Nicolás Antonio (t. II, pág. 80), pone muestras de la opulenta versificación de Alfonso X; pero por no tener presente que la vocal última de los versos, cuando es aguda, cuenta por dos sílabas, cometió graves yerros en el cálculo de las sílabas de los metros que cita».⁴ F. Pérez Bayer, al editar la *Bibliotheca Hispana Vetus*, de Nicolás Antonio, II (Madrid, 1788), pág. 80. hablando del ejemplar de las cantigas que guardaba Juan Lucas Cortés, del que hablamos en la pág. 16, da diferentes modelos de versos y de estrofas de los textos de las cantigas y cuenta el número de sílabas de los versos, lo mismo si éstos son agudos como si son planos. Esto prueba que en pleno siglo XVIII, en España no se tenía claro conocimiento de la métrica por parte de algunos españoles estudiosos, como lo era el mencionado Pérez Bayer. El mismo Stengel, a propósito de esta cuestión, recuerda el caso del célebre Juan Caramuel Lobkowitz en *Primus calamus Campaniae* del 1668, citado por Morel-Fatio, *L'Espagne du XVI et XVII siècle* (París-Madrid, 1878), pág. 494, nota. Este teólogo, filólogo, poeta, músico y jurisconsulto, nacido en Madrid en 1606, muerto siendo obispo de Vigevano (Milanesado) en 1682, en su rítmica sigue el

1. E. STENDEL, *Romanische Verslehre*, en G. GRÖBER, *Grundriss der romanischen Philologie* III (Strassburg, 1902), pág. 39, fijándose en C. M. DE VASCONCELLOS, *Poesias de Franc. de Sã de Miranda* (Halle, 1885), pág. CVII, escribe: «Auch die Portugiesen schliessen sich im allgemeinen den Italienern an, doch scheint bei ihnen arge Verwirrung zu herrschen» y añade: «Um nun in meiner Darstellung ein ähnliches Durcheinander zu vermeiden, und eine bestimmte Bezeichnungsdurchzuführen, habe ich mich im Folgenden durchweg der provenz.-franz. als der durchsichtigsten und üblichsten bedient».

2. *Cancionero da Ajuda. Edição crítica e commentada* I-II (Halle a. S. 1904).

3. *Lições de Literatura Portuguesa. Época Medieval* (Lisboa, 1934), pág. 157 s.: «Como se sabe, há dos sistemas de contagem silábica em vigor actualmente. O francês, provençal e português considera a medida apenas até à última

silaba tónica; não conta sílabas além desta. O sistema espanhol e italiano regista tôdas as sílabas do verso e considera até para a terminologia mais uma sílaba depois da tónica, embora de facto ela não exista. O verso-tipo é pois o grave, ou feminino. O sistema franco-português, mais simples, considera nula a sílaba metatónica; o seu verso-tipo é o agudo.

«Mussafia, em 1895, no seu estudo *Sull'antica metrica portoghese* preconiza a ventagem do nosso sistema. E Lang, em 1894, tinha já relevado a confusão do trabalho preliminar de Diez, sob esse mesmo aspecto. Era pois de tôda a conveniência unificar-se a terminologia métrica, no sentido, é claro, do sistema franco-português.

«Com efeito, o principio rítmico, dominante já no século XIII, sempre que havia mistura de versos graves e agudos, era o de fazer do verso agudo o padrão da medida...».

4. *L. c.*, I, pág. [187].

principio del recuento de sílabas de los versos por la última sílaba acentuada; el *endecasílabo* es para él un *decasílabo*, siguiendo en esto, en pleno siglo XVII, a los franceses y provenzales.

Si estudiáramos a fondo esta cuestión, veríamos que la práctica castellana, tomada de Italia en el siglo XIV, no se usaba aún, ni de mucho, en el siglo XIII, época de las cantigas. No nos corresponde, como musicólogos, estudiar este aspecto, pero acaso no será fuera de lugar añadir aquí que el mismo Marqués de Santillana nos da una prueba de que a mediados del siglo XV no sería aún tan conocida en España la práctica moderna del recuento de las sílabas de los versos. El mencionado poeta, en la Carta-dedicatoria de sus obras al Condestable de Portugal en 1449, confiesa que hasta pocos años antes de su época, los «castellanos, andaluces» y «los de Extremadura», escribían en lengua «gallega o portuguesa». «E despues fallaron esta arte que mayor se llama, e arte comun, creo, en los reynos de Gallicia e Portugal, donde non es de dubdar que el exerciçio destas sciencias mas que en ningunas otras regiones e provincias de España se acostumbrió; en tanto grado que non ha mucho tiempo qualesquier deçidores e trovadores destas partes, agora fuessen castellanos, andaluçes o de la Extremadura, todas sus obras componian en lengua gallega o portuguesa. E aun destes es çierto resçevimos los nombres del arte asy como maestria mayor e menor, encadenados, lexapren e mansobre» (véase *Obras*, págs. 11-12). La práctica del recuento de los versos como actualmente se hace en España, acaso no es más antigua que la *Gaya de Segovia*, o *Silva copiosísima de consonantes para alivio de trovadores*, recopilada por Pedro Guillén de Segovia (mediados del siglo XV) o del *Arte de trovar* de Juan del Encina (véase M. MENÉNDEZ PELAYO, *Historia de las ideas estéticas en España*, I (Madrid, 1940), págs. 467 ss.).

6.^a Los esquemas musicales van señalados con letras griegas, siguiendo el sistema practicado por la musicología moderna. No es posible seguir un criterio seguro en la subdivisión de las frases melódicas. Generalmente nos hemos adaptado al esquema métrico, ganando con ello la variedad del esquema melódico; pero otras veces, muy raras, sin un criterio fijo, hemos dejado las frases melódicas anchas, tal como gustan los especialistas en la canción popular. Para mayor visualidad, hemos impreso estas letras griegas también en medio de la melodía y sobre los pautados musicales. A fin de que resalte más la construcción métricamelódica de cada cantiga, hemos separado por medio de líneas y puntos los esquemas. Usamos líneas puntadas cuando las frases melódicas se repiten; las líneas llenas, en cambio, cuando las frases musicales que siguen a las líneas son diferentes de las que les preceden; la doble línea, para separar el estribillo de la estrofa.

7.^a Por lo que se refiere al señalamiento del compás, aunque la presente edición sea una edición científica, hemos indicado los compases $4/4$ ($3/4$) o simplemente 3(4), 4(3), adoptando siempre la nomenclatura y la división más simples. Así, por ejemplo, en la cantiga 168, se habría podido adoptar el compás $7/4$; pero nos ha parecido más práctico subdividirla en $3/4$ ($4/4$). El $5/4$ hubiéramos podido también anotarlo varias veces; pero no lo hicimos, a fin de facilitar más la lectura de las melodías. Para mayor claridad se anotan algunas veces al principio las diferentes clases de compás que aparecen en la melodía. Algunas melodías con compás de $6/4$ combinan unas veces con el $3/4$, otras

con el 9/4, según cante mejor el movimiento rítmico de la melodía. Estas combinaciones se presentan con frecuencia en la misma canción popular española. Compárase, por ejemplo, el ritmo de la cantiga 4 de Fiestas de Nuestro Señor, con la tonada de la canción catalana *El bon Caçador*. A propósito de esta cuestión, es necesario advertir que la metrificación de las melodías populares, como la de la monodía medieval, presenta con frecuencia problemas de difícil solución. Es debido a ello que la metrificación ofrecida por un buen especialista difiere algunas veces de otra presentada por otros especialistas; un criterio fijo aun no se ha encontrado ni podrá encontrarse para melodías que no sean de juegos o de danzas o típicas de un ritmo determinado. Con esto queremos indicar que es posible que la metrificación presentada, en algún caso muy especial, no sea la más perfecta; pero aun en este caso podemos afirmar que, aparte un lapsus no imposible, el valor de las notas siempre responde al señalado por la notación original. La cantiga 138, por ejemplo, la he dejado sin compás, a fin de no forzar su línea melódica, respetando a la vez su notación original; ésta, si bien permitiría alargar la plica cadencial *la sol* del final del estribillo transcribiéndola como blanca-negra, no permite considerar la longa del compás 3 y similares como *perfecta* de tres tiempos.

El primer compás de la 275 y similares cantan mejor *fa sol* negras, *la* blanca, siguiendo la notación, que si alargáramos el *la* añadiéndole un puntillo y haciendo de él un compás de 3/4.

8.^a La longa es transcrita como una blanca y la brevis como una negra; solamente en las cantigas 193, 194 y 207 hemos reducido el valor de la longa a una negra moderna y el de la brevis a una corchea. Este procedimiento, usado por los musicólogos para la monodía medieval, parece mucho más a propósito que el otro de reducir tanto el valor de las notas, que las melodías ofrecen ya el aspecto de música moderna y no de música antigua. Es verdad que los especialistas en el canto popular editan las canciones generalmente con valores más pequeños y adoptan toda clase de combinación de compases. Pero no debemos olvidar que en el repertorio monódico medieval hay tres clases de melodías: unas que proceden o imitan el canto gregoriano, otras que proceden o imitan el canto popular y otras que fueron escritas de nuevo por los mismos trovadores. La negra, como unidad de tiempo, tal como la practicó el maestro Ludwig, nos parece mucho más adecuada y expresiva para estas tres clases de melodías; acaso, podemos añadir, responde más a la realidad del ritmo y movimiento señalados por la notación antigua. De todas maneras, es esta una cuestión secundaria y cada cual puede seguir su criterio.

9.^a Indicamos en la pág. 58 ss. que en la presente edición se considera la plica no como una nota de adorno, sino como una nota real; así lo indica claramente la notación de las cantigas. A fin de que se distingan bien las notas plicadas, van impresas en tipo más pequeño. Seguimos este sistema en 1926 y 1927 al editar las melodías provenzales de Guiraut Riquier y una serie de cantigas de Santa María, siguiendo en ello el procedimiento de los benedictinos de Solesmes. Éstos consideraron siempre las *notae liquescentes* como notas reales en su ejecución, tal como exige el buen canto y lo indican los manuscritos, que al repetir tales incisos melódicos los escriben ya con notas reales. Esto mismo vemos practicado para la música mensural por los ama-

nuenses españoles. Al adoptar este sistema, consultamos al maestro Ludwig, quien no vió dificultad alguna en usar este procedimiento. Algunos musicólogos modernos nos han imitado ya en este punto; sirva de ejemplo I. Rokseth en su edición del manuscrito polifónico de Montpellier. Los diferentes sistemas ideados por F. Ludwig, J. Wolf, F. Gennrich, etc., se prestan a confusiones, por cuanto el lector, casi involuntariamente, toma tales plicas como notas de adorno, considerándolas, al ejecutarlas, como semicorcheas, o simples notas de adorno, en lugar de negras o corcheas como exige ya de sí la curva melódica respectiva.

10.^a En el texto musical se señala con una coma alta (') todas las cesuras y las rimas, siguiendo los esquemas que encabezan la cantiga respectiva. Esta coma no se escribe nunca delante de la doble línea, al final de los estribillos y de las estrofas.

11.^a En el volumen III estudiaremos especialmente el hecho de las cantigas que se presentan con *cesuras musicalmente irregulares*. Cesuras similares hállanse con frecuencia en la canción popular y, al presentarse este caso, el pueblo, con su instinto métrico natural, sabe aplicar la melodía sin esfuerzo alguno y con naturalidad graciosa.

Como ha observado H. Spanke, la cantiga 108, y otras por el estilo, demuestran acaso que el poeta utilizaba melodías preexistentes que se prestaban muy bien a la estrofa y que, en cambio, no se adaptaban al estribillo, añadido por el poeta con otra rima. En la 388 (igual a la 295) la cesura del estribillo va mal aplicada; en la cesura de la estrofa, en cambio, canta normalmente.

12.^a Los códices de las cantigas, así como los manuscritos que contienen la monodía cortesana de la Europa medieval, no señalan pausas en las diferentes frases de la melodía. En este punto encontrará también el estudioso una innovación en nuestra edición musical: nos referimos a la supresión de las pausas. Los musicólogos modernos, guiados por la práctica de la polifonía antigua, han editado hasta hoy, con pausas al final de cada verso, las melodías trovadorescas transcritas en tercer modo rítmico. No hay que olvidar que los manuscritos con polifonía copiados en notación mensural anotan estas pausas y que las pausas son necesarias para la buena marcha de la ejecución musical. En la monodía cortesana es verdad que estas pausas ayudan a guardar la simetría de los versos y de los compases, pero también es verdad que perturban y deshacen la curva melódica, tanto, que en la ejecución, si se guardan matemáticamente estas pausas, quedan las melodías demasiado truncadas entre verso y verso. Al músico le estorban estas pausas; al profano le desorientan para la buena ejecución de las melodías. Es por ello que se han suprimido de una vez, dejando con ello al estudioso y al músico un margen de libertad discrecional para la buena ejecución de las melodías. El mismo criterio hemos seguido en algunas melodías de ritmo binario y en otras con compás de 6/4. Entre otras que podríamos citar, indicamos, por vía de ejemplo, la cantiga 166: Si señaláramos en ella todas las pausas que un músico poco avezado a las melodías medievales escribiría aquí en la parte anacrúsica de cada frase, esta melodía perdería en seguida toda su gracia y encanto. Por otra parte, no hay que olvidar que la presente edición es una edición crí-

tica; cuando vengan ediciones prácticas de este repertorio alfonsino, claro está que deberá seguirse el criterio que más ayude a la práctica del canto.

13.^a En cuanto a la semiotonía *subintellecta*, precisa advertir que los manuscritos de las cantigas no escriben nunca un ♯; el único accidente que anotan es el ♭. Los bemoles, grabados en tipo pequeño sobre las notas, indican que son añadidos por nosotros. En este punto hemos preferido pecar por discreción antes que abusar añadiendo tales bemoles. Es esta otra de las cuestiones que deben reformarse en la musicología moderna. Los musicólogos, al editar melodías medievales, guiados acaso por la polifonía antigua y más aún por la sensación tonal moderna, han abusado demasiado de la semiotonía *subintellecta*, añadiendo bemoles en todos los tritonos e incluso escribiendo sostenidos sobre el *fa*, considerado como nota sensible. En las ediciones modernas del canto gregoriano, basándose en el estudio de los códices neumáticos más venerables, se han suprimido ya tales bemoles, admitiendo de pleno el canto del tritono como cosa natural. La canción popular española ofrece ejemplares innumerables de la práctica tradicional del canto del tritono. Las cantigas 257, 263, etc., son casos palpables que manifiestan como en el siglo XIII era frecuente el tritono.

14.^a Cuando por un *lapsus calami* de los copistas aparece una falta en los manuscritos escurialenses, lo notamos añadiendo generalmente un punto admirativo (!) a la derecha de la nota equivocada; dejamos, en cambio, sin consignar los muchos yerros que se presentan en el Códice de Toledo.

15.^a Algunas melodías de compás mixto 3(4) presentan ligaduras ternarias seguidas o precedidas de una ligadura binaria. Estas ternarias cantan mejor transcritas como tresillos; ello no obstante, acaso por un exceso de puritanismo y por no complicar la ejecución de tales melodías, hemos suprimido algunas veces el tresillo, subdividiendo el compás respectivo con línea de puntos. Eso indica que el lector puede a su gusto cantarlas como un tresillo y, haciendo caso omiso de la línea puntada, ejecutar la ternaria y la binaria respectivas en un solo compás. Véanse, por ejemplo, cantigas 62 (estribillo y coda), 141 (compás tercero y similares), 154 (final estribillo y frases paralelas), 200, etc., etc. En la 272 (final del estribillo) dejó la ternaria con el tresillo por exigirlo el buen ritmo.

16.^a En el capítulo VII añadimos un *Índice temático de las melodías*, a fin de ayudar a los especialistas en el estudio comparado de la monodía medieval europea y de la canción popular.

Capítulo VI

ÍNDICE ALFABÉTICO DE LOS TEXTOS

	Números		Números
A correr nos pode e de mal guardar.....	86	A que do bon rey Davi.....	6
A creer devemos que todo pecado.....	65	A que en nossos cantares nós chamamos Fror das flores.....	366
A de que Deus pres carn' e foi d'ela nado.	373	A que faz o ome morto resurgir sen nulla falla.....	178
A Groriosa grandes faz.....	68	A que faz os peccadores dos peccados re- pentir.....	234
Alegria, alegria.....	F. N. S. 3	Aquela en que Deus carne prendeu et nos deu por lume.....	304
Ali u todol-os santos non an poder de pōer	313	Aquela que a seu Fillo viu cinque mil avon- dar.....	258
Ali u a pēdença do peccador val minguar.	155	Aquele que en a Virgen carne por seer veudo.....	208
A Madre de Deus devemos tēer.....	51	Aquel podedes jurar.....	135
A Madre de Deus onrrada.....	89	Aquel que á Virgen Santa Maria quiser servir.....	204
A Madre de Deus que este do mundo lum' e espello.....	273	Aquel que de voontade Santa Maria servir'	249
A Madre de Deus tant' á en ssi.....	184	A que nos guarda do gran fog' infernal.....	275
A Madre de Jhesucristo, o verdadeiro Mes- sias.....	347	A que pera parayso irnos nos mostra cani- nos.....	389
A Madre de Jesucristo que ceos, terras et mares.....	172	A que poder á dos mortos de os fazer re- sorgir.....	269
A Madre de Jhesucristo, que é Sennor de nobrezas.....	302	A que por muy gran fremosura este cha- mada Fror das frores.....	384
A Madre de Jhesucristo vedes a quen appa- rece.....	288	A que por nos salvar.....	169
A Madre do Pastor bōo que connosceu seu ganado.....	398	A que serven todol-os celestiaes.....	114
A Madre do que a bestia de Balaam falar fez.....	147	A Reynna en que é comprida toda mesura.	224
A Madre do que de terra primeir' ome foi fazer.....	156	A Reynna groriosa tant' é de gran santi- dade.....	67
A Madre do que livrou.....	4	A Santa Madre d'aquela que a pe sobel-o mar.....	236
A Madre do que o demo fez no mudo que falasse.....	343	A Santa Maria dadas.....	140
Aos seus acomendados.....	83	A Santa Maria mui bon servir faz.....	82
Apostos miragres faz toda via.....	211	A Santa Maria muito ll'é greu.....	326
A que as cousas coitadas d'ajudar muit' é tēuda.....	358	A sas figuras muit' onrrar.....	162
A que as portas do ceo abriu pera nos sal- var.....	246	A Sennor que mui ben soube pe[r] sa lin- gua responder.....	324
A que avondou do vinno aa dona de Bre- tanna.....	386	As mãos da santa Virgen que tangeron a caron.....	359
A que defende do demo as almas dos pec- cadores.....	379	Assi como Jesucristo estand' en a cruz sal- vou.....	13
A que Deus ama, amar devemos.....	150	Assi como Jhesocristo fez veer o cego nado.	247
A que Deus avondou tanto, que quisu d'ela nacer.....	351		

	Números		Números
Assi pod' a Virgen so terra guardar.....	226	Como Deus fez vynno d'agua ant' archete-	
Atal Sennor.....	96	crynno.....	23
Atan gran poder o fogo non á per ren de		Como deve dos crischãos seer a Virgen on-	
queimar.....	332	rrada.....	164
A tant' é Santa Maria de toda bondade		Como agradecer ben feito é cousa que muito	
bõa.....	55	val.....	235
Aver non poderia.....	Apénd. II, 7	Como Jesuchristo fezo a San Pedro que pes-	
A Virgen, cuja merçee é pel-o mundo sa-		casse.....	369
buda.....	376	Como nos dá carreyras a Virgen que faça-	
A Virgen, en que é toda santidade.....	134	mos.....	368
A Virgen Madre de nostro Sennor.....	41	Como o demo cofonder.....	Apénd. II, 10
A Virgen mui groriosa.....	42	Como o nome da Virgen é aos bõos fremoso.	194
A Virgen nos dá saud'.....	91	Como pod' a Groriosa mui ben enfermos sãar.	53
A Virgen, que de Deus madre est' e filla		Como pod' a Groriosa os mortos fazer viver.	391
et criada.....	322	Como podemos a Deus agradecer.....	F. N. S. 1.
A Virgen Santa Maria.....	8	Como poden per sas culpas os omes seer	
A Virgen Santa Maria tant' é de gran pie-		contreitos.....	166
dade.....	45	Como quer que gran poder.....	197
A Virgen sempr' acorrer, acorrer.....	97	Como sofre mui gran coita o om'en cego	
¡Ay, Santa Maria!.....	79	seer.....	278
Bêeita es, Maria, filla, madr'e criada... F. S. M. 10		Como somos per consello do demo perdudos.	119
Bêeyto foi o dia e benaventurada... F. S. M. 1		Como torç'o dem'os nenbros do ome per	
Ben com' aos que van per mar.....	49	seus pecados.....	357
Ben como punna o demo en fazer-nos que		Con dereit'a Virgen santa á nome Strela do	
erremos.....	336	dia.....	325
Ben guarda Santa Maria pol-a sa vertude..	257	Con gran razon é que seja de Jesocrist'	
Ben parte Santa Maria sas graças et seus		amparada.....	215
tesouros.....	348	Connosçudamente mostra miragres Santa	
Ben per esta aos reis d'amaren Santa Maria	221	Maria.....	333
Ben pod'as cousas feas fremosas tornar... 73		Con razon é d'averen gran pavor.....	144
Ben pod' a Sennor sen par.....	101	Con razon nas creaturas figura pode mos-	
Ben pode Santa Maria guarir de toda poçon	189	trar.....	342
Ben pode Santa Maria seu lum' ao çego		Con seu ben sempre ven.....	115
dar.....	362	Coraçon d'om'ou de moller que â Virgen	
Ben pode seguramente demandal-o que qui-		muit'amar'.....	188
ser.....	271	Da que Deus mamou [o] leite do seu peito.	77
Ben sab' a que pod' e val.....	179	De graça chëa e d'amor.....	80
Ben tira Santa Maria pel-a sa gran pie-		De grad'á Santa Maria merçee et piadade.	253
dade.....	365	De mui grandes periglos et de mui grandes	
Ben vennas mayo, et con alegria.....	Apénd. II, 6	maes.....	148
Cantand' e en muitas guisas dev' om' a Vir-		De muitas guissas los presos solta a mui gro-	
gen loar.....	291	riosa.....	158
Carreiras et semedeiros.....	243	De muitas guisas miragres a Virgen esperi-	
Com' a grand' enfermidade en sãar muito		tal.....	266
demora.....	346	De muitas guysas mostrar.....	Apénd. II, 9
Com' á gran pesar a Virgen dos que gran		De muitas guisas nos guarda de mal.....	58
pecado fazen.....	341	De muitas maneiras busca a Virgen esperi-	
Com' é mui bõa crença do que non vee om'e		tal.....	121
cree.....	297	De muitas maneiras Santa Maria.....	299
Com'en si naturalmente a Virgen á piadade.	335	Dereit' é de lume dar.....	116
Com' é o mund'avondado de maes et d'oca-		Dereit' é de ss'end'achar.....	108
jões.....	199	De resorgir ome morto deu nostro Sennor	
Como a de mais da gente quer gannar per		poder.....	334
falsidade.....	214	De Santa Maria sinal qual xe quer.....	123
Como a Virgen pesa de quen erra a ciente.	174	Des oge mais quer eu trovar.....	1
Como a voz de Jesucristo faz aos mortos		Des quando Deus sa Madre aos çeos levou. F. S. M. 9	
viver.....	381	De toda chaga ben pode guarir.....	126
Como Deus é comprida Tridade..... F. S. M. 4		De toda enfermidade maa e de gran ferida.	385
		De todo mal et de toda ferida.....	129

	Números		Números
De todo mal pod'a Virgen a quen a ama sãar.....	308	Macar ome per folia.....	11
Deus por sa Madre castiga, a vegadas, ben de chão.....	157	Macar poucos cantares acabei e con son...	401
Deus, que mui ben barata.....	182	Madre de Deus, non pod'errar que[n] en ti á fiança.....	24
Deus te salve, groriosa.....	40	Madre de Deus, ora.....	F. S. M. 12
De vergonna nos guardar.....	94	Mais nos faz Santa Maria.....	3
Dized' jai, trobadores!.....	260	Maldito seja quen non loara.....	290
Do dem'a perfia.....	285	Mal ss'á end'achar quen quiser desonrrar Santa Maria.....	317
En a gran coita sempr'acorrer ven.....	142	Maravillo-m'eu com'ousa á Virgen rogar per ren.....	277
En a que Deus pos vertude grand'e sempr'en ela crece.....	331	Maravillosos et p'adosos.....	139
En bon ponto vimos esta Sennor que loamos.	363	Maravillosos miragres Santa Maria mostrar.	272
En o nome de Maria.....	70	Miragres fremosos.....	37
En o pouco et no muito, en todo lles fas mercee.....	354	Miragres muitos pel-os reis faz.....	122
En quantas guisas os seus acorrer.....	339	Mui gran dereit' é das bestias obedecer....	52
¿E quen a non loara.....	220	Mui gran dereito faz do mund'avorrecer...	251
En tamanna coita non pode seer.....	131	Mui grandes noit'e dia.....	57
En total-as grandes coitas á forcia grand'e poder.....	232	Mui gran poder á a Madre de Deus.....	22
En todo lugar á poder.....	168	Muit'amar devemos en nossas vontades..	36
En todo nos fas mercee.....	375	Muitas vegadas o dem'engannadas.....	397
En todo tempo faz ben.....	111	Muitas vegadas o dem'engannados.....	192
Entre Av'e Eva.....	60	Muitas vezes volv'o demo as gentes por seus pecados.....	198
Fazer pode d'outri vivel-os seus.....	118	Muit' é benaventurado.....	263
Fol é a desmesura.....	149	Muit' é mais a piadade de Santa Maria....	201
Fol é o que cuyda que non poderia.....	61	Muit' é mayor o ben fazer.....	125
Fremosos miragres mostra a Madre da fre- mosura.....	352	Muit'este mayor cousa en quererse mos- trar.....	372
Graça et vertude mui grand'e amor.....	298	Muito á Santa Maria, Madre de Deus, gran sabor.....	202
Gran confianza na Madre de Deus sempr' aver devemos.....	268	Muito bon miragr'a Virgen faz estranno et fremoso.....	225
Gran dereit' é de seer.....	56	Muito demostra a Virgen, a Sennor esperi- tal.....	292
Gran dereit' é que fill'o demo por escar- mento.....	34	Muito devemos, varões.....	2
Gran dereit' é que mal venna ao que ten en desden.....	244	Muito deveria.....	300
Grandes miragres faz Santa Maria.....	367	Muito faz grand'erro, et en torto jaz.....	209
Gran fe devia om'aver en Santa Maria...	187	Muito foi noss'amigo.....	210
Gran fe devia om'aver en Santa Maria..	394	Muito foi noss'amigo.....	F. S. M. 6
Gran piadad' et mercee' et nobreza.....	105	Muito nos faz gran mercee Deus Padre nostro Sennor.....	378
Gran poder á de mandar.....	33	Muito per dev'a Reynna.....	310
Gran sandece faz quen se por mal filla....	19	Muito per é gran dereito de castigado seer.	329
Guardar-se deve tod'ome de jurar gran fal- ssidade.....	239	Muito praz aa Virgen santa que Deus fillou por parenta.....	349
Loar devemos a que sempre faz.....	170	Muito praz aa Virgen santa que Deus fillou por parenta.....	387
Loar devemos a Virgen porque nos sempre gaanna.....	360	Muito punna dos seus onrrar.....	87
Loemos muit'a Virgen Santa Maria.....	370	Muitos que, pel-os pecados que fazen, per- den o lume.....	338
Macar é door a rrvia maravillosa e forte.	393	Muito quer Santa Maria, a Sennor de ben conprida.....	374
Macar é Santa Maria Sennor de muy grand' mesura.....	392	Muito sse deven têer.....	99
Macar faz Santa Maria miragres d'ũa na- tura.....	301	Muito valvera mais, se Deus m'anpar'.....	30
		Na de que Deus pres carn' e foi d'ela nado.	267
		Na malandança noss'amparança.....	255
		Nas coitas devemos chamar.....	112
		Nas mentas senpre têer.....	29

	Números		Números
Nenbressete, Madre de Deus, Maria... F. S. M. 11		O que pol-a Virgen leixa o de que gran	
Ni un poder d'este mundo de gente nada		sabor á	124
non val.....	165	O que viltar quer a Virgen de que Deus	
Ni un poder d'este mundo de gente nada		carne fillou.....	238
non val.....	395	Oraçon con piadade oe a Virgen de grado.	205
Nobre don e muy preçado foi Santa Maria		Os peccadores todos loaran.....	240
dar..... F. S. M. 7		Os que a Santa Maria saben fazer reve-	
Non conven aa omagen da Madre do gro-		rença.....	344
rioso.....	219	Os que bõa morte morren et son quitos de	
Non conven que seja feita ni ùa desapos-		peccados.....	233
tura.....	312	Os sete dões que dá..... F. S. M. 8	
Non dev'a entrar null'ome na eigreja da		Pagar ben pod'o que dever'.....	25
Sennor.....	217	Parade mentes ora.....	241
Non dev' a Santa Maria mercee pedir....	98	Par Deus, muit' á gran vertude na paraula	
Non devemos por maravilla tẽer.....	27	comũal.....	282
Non deven por maravilla tẽer en querer		Par Deus, muit' é gran dereito de prender	
Deus Padre.....	309	muy gran ocajon.....	293
Non deve null'ome d'esto per ren dubtar..	50	Par Deus, muit' é gran razon.....	14
Non é gran cousa se sabe bon joyzo dar.	26	Par Deus, non é mui sen guisa de ss'ende	
Non é mui gran maravilla se eren obedien-		mui mal achar.....	316
tes.....	294	Par Deus tal Sennor muito val.....	81
Non é mui gran maravilla se sabe fazer		Pera toller gran perfia.....	85
lavor.....	356	Pero cantigas de loor.....	400
Non é sen guysa d'enfermos sãar..... Apénd. II,8		Pero que os outros santos a vezes prenden	
Non pode prender nunca morte vergonnosa.	78	vingança.....	289
Non pod'ome pel-a Virgen tanta coita en-		Pero que os outros santos a vezes prenden	
durar.....	127	vingança.....	396
Non sofre Santa Maria de seeren perdidosos	159	Pero que seja a gente d'outra lei descreuda.	181
Non vos é gran maravilla de lum'ao cego		Pesar á Santa Maria de quen por desonrra	
dar.....	177	faz.....	183
Nulla enfermidade.....	93	Pode por Santa Maria a mao perdel-a.fala.	163
Null'ome per ren non deve a dultar nen a		Poder á Santa Maria, a Sennor de piadade.	161
tẽer.....	361	Poder á Santa Maria grande dos seus acor-	
Nunca ja pod'aa Virgen ome tal pesar fazer.	104	rer.....	185
O ffono do mar tan chãõ faz come a terra		Poil-as figuras fazen dos santos renenbrança.	136
dura.....	383	Poil-o peccador punnar' en servir Santa Maria	274
Omildade con pobreça.....	75	Pois aos seus que ama defende toda via...	264
O nome da Virgen Santa atan muit' é teme-		Pois que Deus quis da Virgen Fillo.....	38
roso.....	254	Pois que dos reys nostro Sennor..... F. N. S. 2	
Ontre total-as vertudes que aa Virgen son		Por dereito ten a Virgen a Sennor de leal-	
dadas.....	323	dade.....	175
O que a Santa Maria der algo ou prome-		Por fol tenno quen na Virgen non á mui	
ter'.....	35	grand'asperança.....	303
O que a Santa Maria mais despraz.....	12	Por gran maravilla tenno de null'ome s'a-	
O que a Santa Maria serviço fezer de grado.	355	trever.....	306
O que de Santa Maria sa mercee ben gaanna.	191	Por nos de dulta li[v]rar.....	18
O que diz que servir ome aa Virgen ren		Por nós Virgen Madre.....	250
non é.....	311	Porque ajan de seer.....	46
O que en coita de morte mui grand'ou en		Porque ben Santa Maria.....	327
prijon for.....	245	Porque é Santa Maria leal et mui verda-	
O que en Santa Maria crever ben de cora-		deira.....	43
çon.....	84	Por que nós ajamos.....	9
O que en Santa Maria de coraçõ confiar'.	216	Porque trobar á cousa en que jaz..... Prologo	
O que en Santa Maria todo seu coraçõ ten.	287	Por razon tenno d'obedecer.....	113
O que mai tarde ou nunca se pode por		Pouco devemos preçar.....	190
meezynna.....	321	Prijon forte nen dultosa.....	106
O que no coraçõ d'ome é mui cruu de		¿Quál é a santivigada.....	330
creer.....	242	Quantos en Santa Maria.....	66
O que pol-a Virgen de grado seus dões....	145		

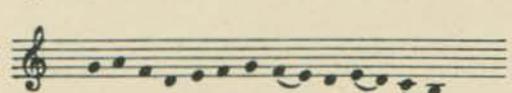
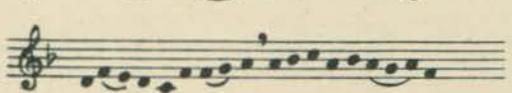
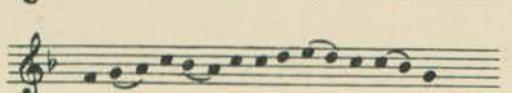
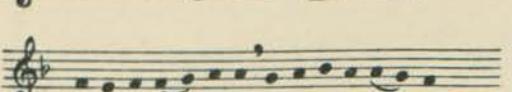
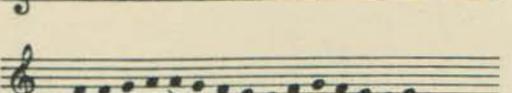
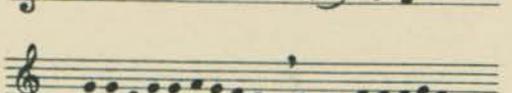
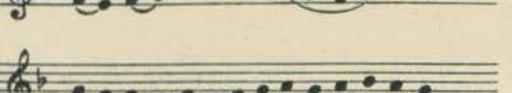
	Números		Números
Quantos me creveren loaran.....	120	Quen vai contra Santa Maria.....	283
Quem por serviço da Virgen mete seu corp' en ventura.....	364	Que por al non deves'som' a Santa Maria servir.....	295
Quem Santa Maria servir..... F. S. M. Prologo		Que por al non deves'ome Santa Maria servir.....	388
Quen aa Virgen Santa mui ben servir quiser.....	296	Razon an de seeren seus miragres contados.....	218
Quen a Deus et a ssa Madre escarno fazer quiser.....	318	Razon an os diabos de fogir.....	109
Quen a festa et o dia.....	195	Razon é grand'e dereito que defenda ben assi.....	229
Quen algũa cousa quiser pedir.....	143	Resurgir pode et fazel-os seus.....	133
Quen a omagen da Virgen et de seu Fillo onrrar'.....	353	Rosa das rosas et Fror das frores.....	10
Quen aos servos da Virgen de mal se traballa.....	95	Sabor á Santa Maria, de que Deus por nós foi nado.....	328
Quen a Santa Maria de coração.....	138	Santa Maria amar.....	7
Quen as coitas d'este mundo quiser soffrer.....	5	Santa Maria bẽeita seja.....	280
Quen as sas figuras da Virgen partir.....	76	Santa Maria grandes faz.....	171
Quen a Virgen ben servir', nunca.....	59	Santa Maria leva.....	320
Quen a Virgen ben servira, a parayso ira.....	103	Santa Maria loei.....	200
Quen a Virgen por Sennor tever, de todo mal guarra.....	276	Santa Maria, nenbre-vos de mi.....	402
Quen ben fiar'na Virgen de todo coração.....	284	Santa Maria os enfermos sãa.....	69
Quen ben serv' a Madre do que quis morrer.....	63	Santa Maria pod'enfermos guarir.....	21
Quen bõa dona querra.....	160	Santa Maria poder á.....	92
Quen comendar' de coração.....	146	Santa Maria punna d'aviir.....	259
Quen creer na Virgen santa en a coita valer-ll'á.....	107	Santa Maria sempr'os seus ajuda.....	62
Quen diz mal da Reynna espirital.....	72	Santa Maria, Sennor.....	350
Quen dona fremosa et bõa quiser amar.....	16	Santa Maria, strella do dia.....	100
Quen entender quiser, entendedor.....	130	Santa Maria, valed' jai, Sennor!.....	279
Quen fiar' na Madre do Salvador.....	44	Se ben en a Virgen fia[r].....	237
Quen Jesucrist' e ssa Madre veer.....	261	Sempr' acha Santa Maria razon verdadeira.....	137
Quen deixar' Santa Maria.....	132	Sempr'aos seus val.....	102
Quen loar podia.....	32	Sempr'a Virgen, de Deus Madre, busca vias et carreiras.....	151
Quen mui ben quiser o que ama guardar..	64	Sempr'a Virgen groriosa ao que s'en ela fia.....	377
Quen muit'onrrar' o nome da Sennor conprida.....	141	Sempr'a Virgen groriosa faz aos seus entender.....	345
Quen na Virgen groriosa esperanza mui grand' á.....	256	Sempr'a Virgen santa dá bon gualardon... ..	265
Quen na Virgen Santa muito fiara.....	186	Sempre faz o mellor.....	390
Quen os pecadores guia et aduz a salvaçon.....	227	Sempre seja bẽeita et loada.....	17
Quen ouver na Groriosa fiança con fe conplida.....	222	Se muito non amamos, gran sandeçe fazemos.....	71
Quen pol-o amor de Santa Maria do seu fezer.....	203	Sen calar nen tardar deve toda via.....	380
Quen quer muy ben pod'a Virgen groriosa.....	319	Sen muito ben que nos faze a Sennor espirital.....	248
Quen quer que na Virgen fia et a roga de femença.....	167	Se non loassemos por al a Sennor mui verdadeira.....	262
Quen quer que ten en desden.....	153	Senpre devemos na Virgen a tẽer os coraçãoes.....	305
Quen Santa Maria quiser deffender.....	74	Senpre punnou muit'a Virgen per u fosse connoçada.....	196
Quen serve Santa Maria, a Sennor mui verdadeira.....	213	Se ome fezer de grado pol-a Virgen algun ben.....	207
Quen servir' a Madre do gran Rey.....	88	Sobel-os fondos do mar et nas alturas da terra.....	193
Quen souber' Santa Maria ben de coração amar.....	206	Sola fusti senlleira.....	90
Quen souber Santa Maria loar, sera de bon sen.....	314	Soltar pode muit'agyinna os presos et os liados.....	176
Quen usar' na de Deus Madre falar, et amiga.....	399	Subiu ao ceo o Fillo de Deus..... F. N. S. 4	

	Números		Números
Tan bēeyta foi a saudaçon.....	F. S. M. 5	Tod'aquel que pol-a Virgen quiser do seu ben fazer.....	212
Tan grand'amor á a Virgen con Deus, seu Fill' e juntança.....	154	Tod'aquest' mund'a loar deveria.....	F. S. M. 3
Tan gran poder á a Virgen aos da terra guardar.....	337	Toda saude da santa Reynna.....	54
Tan gran poder a ssa Madre deu, ben en fondo da terra.....	252	Todo logar mui ben pode sseer deffendudo.	28
Tant'aos peccadores a Virgen vai de grado.	315	Todol-os bēes que nos Deus.....	F. N. S. 5
Tantas en Santa Maria son mercees et bon- dades.....	173	Todol-os coitados que queren saude.....	223
Tantas nos mostra a Virgen, de mercees et d'amores.....	152	Todol-os santos que son no ceo, de servir muito an gran sabor.....	15
Tant' é grand'a sa mercee da Virgen et sa bondade.....	228	Tod' ome deve dar loor.....	230
Tant' é Santa Maria de ben mui conpri- da.....	110	Todos con alegria cantand'e en bon son..	270
Tant mui' é con Jesucristo Santa Maria juntada.....	128	Toller pod'a Madre de nostro Sennor.....	307
Tanto quer Santa Maria os que ama def- fender.....	286	Torto seria grand'e desmesura.....	39
Tanto, se Deus me perdon.....	31	U alguen a Jhesucristo por seus pecados negar'.....	281
Tanto son da Groriosa seus feitos mui pia- dosos.....	48	Vella et minynna.....	180
Tantos vay Santa Maria en o seu Porto fazer.....	371	Verdad' este a paraula que disse rey Sala- mon.....	382
Toda cousa que á Virgen seja prometuda.	117	Vertud'e sabedoria.....	231
		Virga de Jesse, ¡quen te soubesse loar como mereces.....	20
		Virgen, Madre groriosa.....	340
		Virgen Madre gloriosa.....	F. S. M. 2
		Virgen Santa Maria.....	47

Capítulo VII

ÍNDICE TEMÁTICO DE LAS MELODÍAS

Prologo 

1 	15 
2 	16 
3 	17 
4 	18 
5 	19 
6 	20 
7 	21 
8 	22 
9 	23 
10 	24 
11 	25 
12 	26 
13 	27 
14 	28 

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

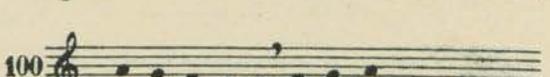
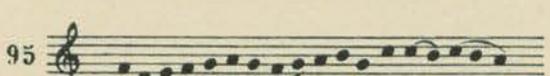
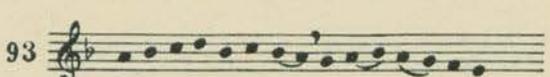
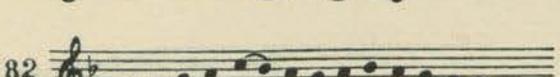
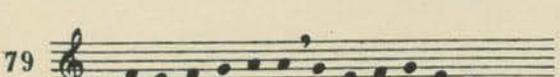
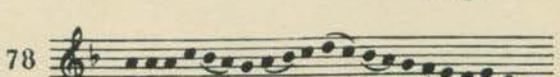
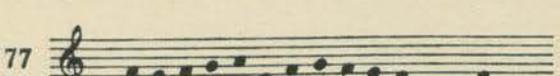
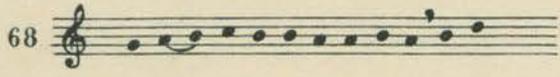
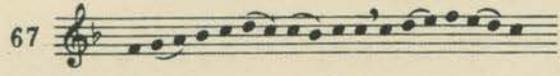
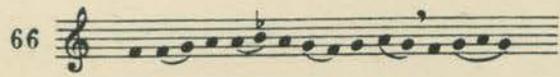
60

61

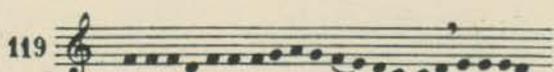
62

63

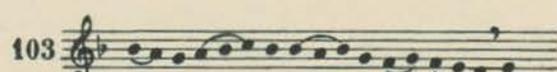
64

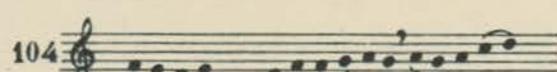


This page contains musical notation for 36 measures, numbered 101 through 136. The notation is arranged in two columns. Each measure is written on a five-line staff with a treble clef. The music consists of a single melodic line with various note values, including minims, crotchets, and quavers, often beamed together. Some measures include accidentals (sharps and flats) and rests. The overall style is characteristic of medieval manuscript notation.

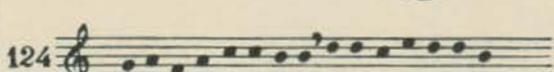
101  119 

102  120 

103  121 

104  122 

105  123 

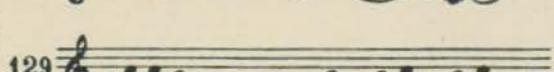
106  124 

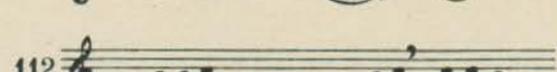
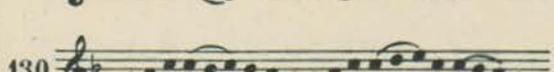
107  125 

108  126 

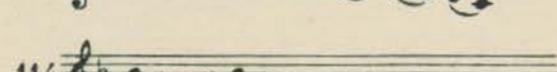
109  127 

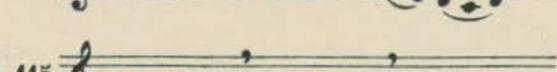
110  128 

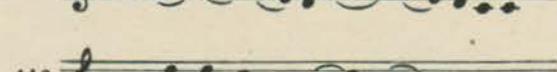
111  129 

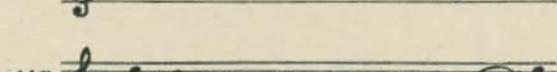
112  130 

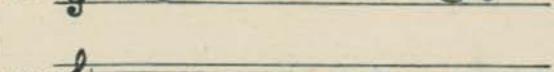
113  131 

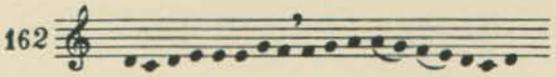
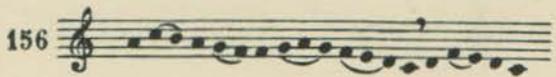
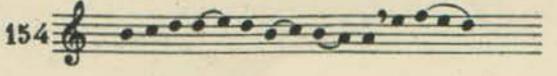
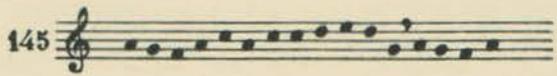
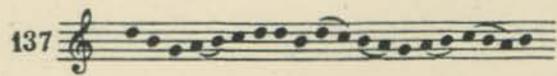
114  132 

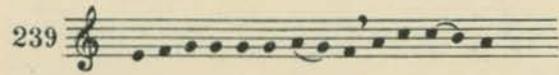
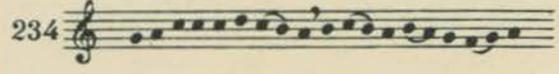
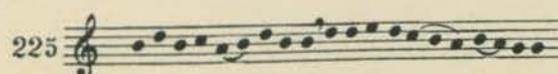
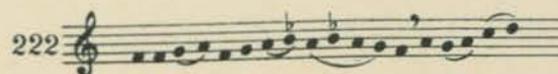
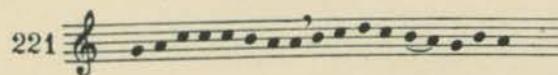
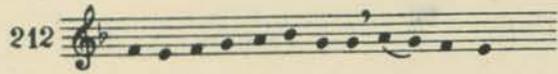
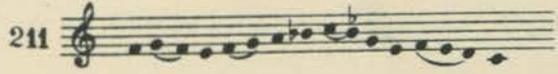
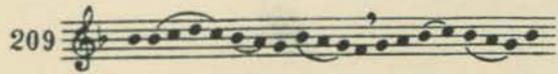
115  133 

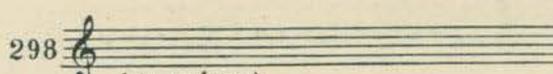
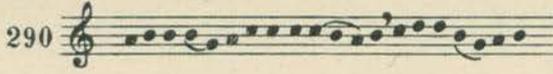
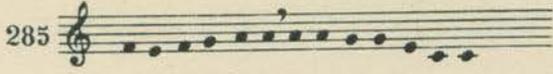
116  134 

117  135 

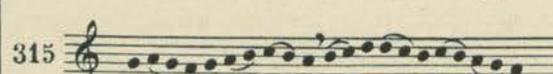
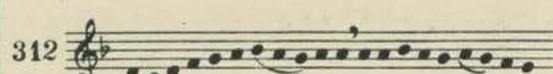
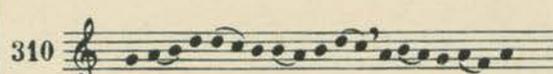
118  136 

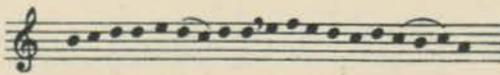






(sin música)



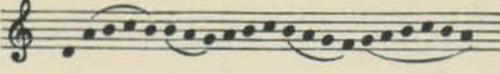
317  335 

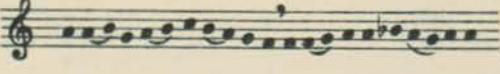
318  336 

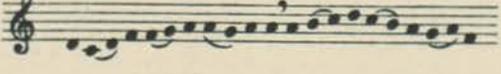
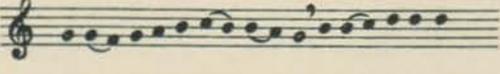
319  337 

320  338 

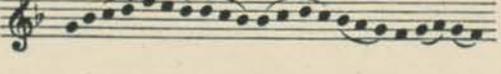
321  339 

322  340 

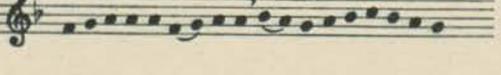
323  341 

324  342 

325  343 

326  344 

327  345 

328  346 

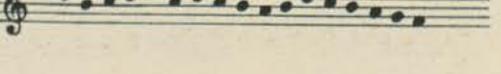
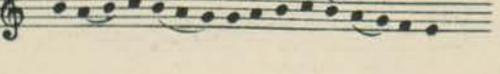
329  347 

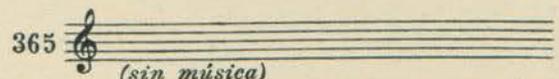
330  348 

331  349 

332  350 

333  351 

334  352 



391 

392 

393 

394 

395 

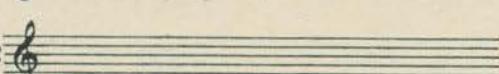
396 

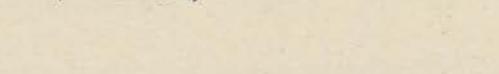
397 

398 

399 

400 

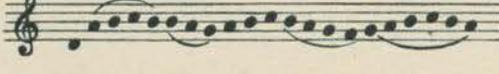
401 

402 
(sin música)

Apéndice I

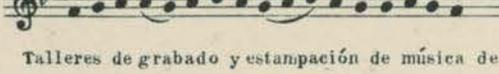
Prologo 

1 

2 

3 

4 

5 

6 

7 

8 

9 

10 

11 

12 

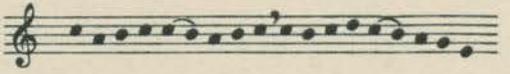
Apéndice II

1 

2 

3 

4 

5 

6 

7 

8 

9 

10 

CANTIGAS DE SANTA MARIA

Prologo

[Este é o prologo das Cantigas de Santa Maria, ementando as cousas que á mester en o trobar.]

a¹⁰ a¹⁰ a¹⁰ b¹⁰ a¹⁰ b¹⁰
 α β α γ δ ε

To, f. 9 c
 E₂, f. 4 c
 E₁, f. 28 d

Por - que tro - bar é cou - sa en que jaz

en - ten - di - men - to, por - en quen o faz á - o d'a -

ver, et de ra - zon as - saz, per - que en - ten - da et

sa - bia di - zer o que en - tend' e de di - zer lle

praz; ca bentro - bar as - si s'á de ffa - zer.

1) To

1

*Esta é a primeira cantiga de loor de Santa Maria ementando
os ·VII· goyos que ouve de seu Fillo.*

a⁸ b⁶ a⁸ b⁶ b⁶ a⁸ b⁶ b⁶ a⁸ b⁶
α β γ δ ε γ δ ζ η θ

To, 1, f. 10 a-b
E₂, 1, f. 5 b-c
E₁, 1, f. 29 b-c

Des o - ge mais quer eu tro - bar pol - a Se -

nnor on - rra - da, en que Deus quis car - ne fi - llar, bẽ -

ey - ta et sa - gra - da, por nos dar gran sol - da -

da no seu rey - no et nos er - dar por seus de sa mas -

1) E₂ propriamente

na - da de vi - da per - lon - ga - da, sen a - ver -

mos pois a pas - sar per mort' ou - tra ve - ga - da.

2

Esta é de como Santa Maria pareceu en Toledo a Sant Alifonso, et deu-l' hũa alva que trouxe de parayso, con que dissesse missa.

$A^7 B^7 A^7 B^7 || c^7 d^7 : c^7 d^7 | e^7 f^7 e^7 f^7 b^7 |$
 $\alpha \beta \gamma \delta || \gamma' \delta' : \gamma' \delta' | \alpha \beta \epsilon \gamma \delta |$

To, 2, f. 11 a-c

E₂, 2, f. 6 c

E₁, 2, f. 30 a-b

Mui-to de - ve - mos, va - rō - es,
 lo - ar a San - ta Ma - ri - a, que sas gra - ças
 et seus dō - es dá a quen por e - la fi - a.

1) To a la 4^a inferior.

2) To

3) To

Sen mui - ta de bõ - a ma - nna que deu a un

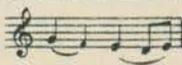
seu pre - la - do, que pri - ma - do foi d'Es - pa - nna

et Af - fons' e - ra cha - ma - do; deu-ll'hū - a tal

ves - ti - du - ra que trou - xe de pa - ra - y - so,

ben fey - ta a ssa me - su - ra, por-que me - te -

ra seu si - so en a lo - ar noyt' e di - a.

1) To  2) To 

3

Esta é como Santa Maria fez cobrar a Theophilo a carta que fezera
con o demo, u se tornou seu vassalo.

$A^7 \ B^7 \ A^7 \ B^7 \ | \ c^7 \ d^7 \ : \ c^7 \ d^7 \ | \ c^7 \ d^7 \ c^7 \ b^7 \ : \ ^1)$
 $\alpha \ \beta \ \gamma \ \delta \ | \ \epsilon \ \zeta \ : \ \epsilon \ \zeta \ | \ \alpha \ \beta \ \gamma \ \delta \ :$

To, 3, f. 12 a-c
 E₂, 3, f. 7 c
 E₁, 3, f. 30 d-31 a

Mais nos faz San-ta Ma-ri-a
 a seu Fi-llo per-dõ-ar, ²⁾ que nós, per nos -
 sa fo-li-a, ll'i-mos fa-lir et er-rar. Por e-
 la nos per-dõ-ou Deus o pec-ca-do d'A-
 dam, da ma-çã-a que gos-tou, per que sof-freu

1) En la 1ª estr. se dan las rimas imperfectas Adam, affan, talan. 2) E₁ perdoar. 3) E₂

muit' af - fan. En o in - fer - no en - trou;

mais a do mui bon ta - lan tant' a seu Fi -

llo ro - gou, que o foy end' el sa - car.

1) E₂

4

*Esta é como Santa Maria guardou ao fillo do judeu que non ardesse,
que seu padre deitara no forno.*

A⁷ B⁷ A⁷ B⁷ || c⁷ d⁷ : c⁷ d⁷ | c⁷ d⁷ c⁷ b⁷ |
 α β γ δ || ε ζ : ε ζ η θ γ' δ

To, 4, f. 12 d-13 a-b

E₂, 4, f. 8 c-d

E₁, 4, f. 31 b-d

A Ma - dre do que li - vrou dos le -

õ - es Da - ni - el, es - sa do fo - go guar -

To
E₂ 1)

1) To

dou un me - ny - nno d'Ir - ra - el. En Be -

or-ges un ju - deu ou-ve, que fa - zer sa - bi -

a vi - dro, et un fi - llo seu, ca el en mais

non a - vi - a, per quant' end' a - pren-di eu,

ontr'os cris-chã - os li - y - a na es - col', e'

e - ra greu a seu pa - dre Sa - mu - el.

1) To 2) To

*Esta é como Santa Maria ajudou a emperatriz de Roma
a soffrel-as grandes coitas per que passou.*

A¹³ A¹³ || b¹⁶ b¹⁶ : b¹⁶ b¹⁶ | b¹³ a¹³ :
α β || γ γ' : γ γ' | α β :

To, 19, f. 29 b-29v

E₂, 15, 23v-24r

E₁, 5, f. 32 b-32v

Quen as coi - tas d'es-te mun - do ben qui - ser sof -
frer, San - ta Ma - ri - a de - ve sempr'an-te si pō - er.
E d'es-to vos quer eu o - ra con - tar, se-gund' a le-tra diz,
un mui gran mi - ra-gre que fa-zer quis pol-a en - pe-ra - driz
de Ro-ma, se-gund'eu con-tar o - y, per no - me Be-a - triz,

1) To y E₂ a la 5^a superior. 2) To, E₂ do, E₁ fa, pero en la repetición sí y mi respectivamente.

San - ta Ma - ri - a, a Ma - dre de Deus, ond' es - te can - tar fiz,
 que a guar - dou do mun - do, que lle foi mal jo - yz,
 e do de - mo que, por ten - tar, a cuy - dou ven - cer.

6

Esta é como Santa Maria ressucitou ao menynno que o judeu matara porque cantava: «Gaude Virgo Maria».

A^7 B^7 A^7 B^7 || n^7 c^6 : n^7 c^6 | n^7 c^7 n^7 b^6 1)

α β β β α β

To, 5, f. 14 b-c
 E₂, 6, f. 12 e-d
 E₁, 6, f. 35 e-d

A que do bon rey Da - vi
 de seu li - nna - ge de - cen - de, nen - bra -
 lle, cre - ed' a mi, de quen por e - la

1) Los versos 5-8 de la estr. 4, 7-8 de las estr. 7 y 8, y 5-6 de la estr. 9, presentan dificultades para el recuento de sílabas.

To E₂ 1)



mal pren - de. Por - end' a Sant'



Es - cri - tu - ra, que non men - te nen

E₂ 1)



er - ra, nos con - ta un gran mi - ra - gre



que fez en En - gra - ter - ra a Vir -

E₂



gen San - ta Ma - ri - a, con que ju - deus an gran

E₂ To 2)



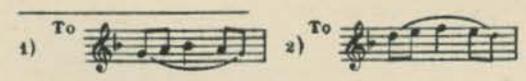
guer - ra por - que na - ceu Je - su - cris - to

E₂ 1)



d'e - la que os re - pren - de.

1) To 2) To



7

*Esta é como Santa Maria livrou a abadessa prene que
adormecera ant' o seu altar chorando.*

A⁷ A⁷ B⁶ A⁷ A⁷ B⁶ || c⁷ c⁷ d⁶ : c⁷ c⁷ d⁶ | a⁷ a⁷ b⁶ a⁷ a⁷ b⁶ :
α β γ α β' δ || ε β γ : ε β γ | α β γ α β' δ :

To, 6, f. 16, a-c

E₂, 7, f. 14 a

E₁, 7, f. 36 d-37 a-b

San - ta Ma - ri - a a - mar de - ve -
mos muit' e ro - gar que a ssa gra - ça po -
nna so - bre nós, por - que er - rar non nos fa - ça
nen pec - car o de - mo sen ver - go - nna.
Por - en - de vos con - ta - rey d'un mi - ra - gre

que a - chei, que por hũ - a ba - des - sa
 fez a Ma - dre do gran Rei, ca, per com' eu
 a - pres' ei, e - ra - xe su - a es - sa.
 Mas o de - mo - en - ar - tar a foi, por - que
 em - pre - nnar s'ou - ve d'un de Bo - lo - nna,
 o - me que de ra - ca - dar a - vi - a, et
 de guar - dar, seu feit' e sa be - so - nna.

8

*Esta é como Santa Maria fez en Rocamador decender hũa candea
na viola do jogar que cantava ant'ela.*

$A^7 \ B^7 \ A^7 \ B^7 \parallel n^7 \ c^7 \dots n^7 \ c^7 \mid n^7 \ c^7 \ n^7 \ b^7 \mid$
 $\alpha \ \beta \ \gamma \ \delta \parallel \gamma \ \delta' \dots \gamma \ \delta' \mid \alpha \ \delta'' \ \gamma \ \delta \mid$

To, 8, f. 18 a-b
 E₂, 8, f. 15 a
 E₁, 8, f. 37 c-d

A Vir - gen San - ta Ma - ri - a to - dos

a lo - ar de - ve - mos, can - tand' e con a - le -

gri - a, quan - tos seu ben a - ten - de - mos.

E por a - quest' un mi - ra - gre vos di - rei, de que sa -

bor a - ve - re - des poy l'o - ir - des, que fez en Ro -

1) Falta en To.

ca - ma - dor a Vir - gen San - ta Ma - ri - a,
 Ma-dre de Nos - tro Se - unor. O - ra o - yd' o mi -
 ra - gre et nós con - tar vol - o e - mos.

1) Falta en To por haber sido raspado el do primitivo sin escribir después el sí.

9

Esta é como Santa Maria fez en Sardonay, preto de Domas, que a ssa omagen, que era pintada en hũa tavoa, sse fezesse carne et manass' oyo.

$A^5 B^5 C^5 A^5 B^5 C^5 \parallel \overset{\alpha}{d^{5+5}} \overset{\beta}{e^{5+5}} \overset{\gamma}{d^{5+5}} \overset{\delta}{e^{5+5}} \mid a^5 b^5 c^5 a^5 b^5 c^5 \overset{1)}{d^5}$
 $\alpha \beta \gamma \alpha \beta \delta \mid \alpha \beta \gamma \alpha \beta \delta \mid \alpha \beta \gamma \alpha \beta \delta \dots$

To, 9, f. 19 a-c
 E₂, 9, f. 16 a-b
 E₁, 9, f. 38 c-d

Por que nós a - ja - mos sem - pre, noit' e
 di - a, d'e la re - men - bran - ça, 2) en Do - mas a - cha -

1) Los versos *d* y *e* presentan cesura femenina. 2) E₁ *renembrança*.

E₂ *To*

mos que San - ta Ma - ri - a fez gran de - mos - tran - ça.

En es - ta ci - da - de que vos ei ja di - ta,

To *(!)*

ouv' y hũ - a do - na de mui san - ta vi - da,

E₂ *(!)*

mui fa - ze - dor d'algũ e de to - do mal qui - ta,

ri - ca et mui no - bre et de ben com - pri - da.

Mas, por que sa - bia - mos co - mo non que - ri - a

do mun - do ga - ban - ça, co - mo fez di - ga - mos

To *To*

hun' al - ber - ga - ri - a, u fi - llou mo - ran - ça.

*Esta é de loor de Santa Maria, com' é fremosa
et bõa, et á gran poder.*

A^9 A^{10} || b^{10} : b^{10} | b^{10} a^{10} |
 α β || γ : γ | δ β |

To, 10, f. 20 c-d

E₂, 10, f. 17 c-d

E₁, 10, f. 39 c-d

Ro - sa das ro - sas et Fror das fro-res,

Do - na das do - nas, Se - nnor das se - nno - res. Ro - sa de

bel - dad' e de pa - re - cer et Fror d'a - le - gri - a

et de pra - zer; Do - na en mui pi - a - do - sa se -

er, Se - nnor en to - ller coi - tas et do - o - res.

1) To a la 4^a superior.

2) To

3) To

*Esta é de como Santa Maria tolheu a alma do monge que
ss' affogava no rio, ao demo, et feze-o ressocitar.*

$A^7 B^5 C^4 A^7 B^5 C^4 \parallel a^7 : a^7 | a^7 b^5 c^4 a^7 b^5 c^4 :$
 $\alpha \beta \gamma \alpha' \beta \delta \parallel \varepsilon : \varepsilon | \alpha'' \beta \gamma \alpha' \beta \delta :$

To, 11, f. 21 a-b
 E₂, 11, f. 18 c-d-19a
 E₁, 11, f. 39 d-40a

Ma-car o-me per fo - li - a a-gi -
 nna ca - er pod' en pe - ca - do, do ben de San - ta Ma -
 ri - a non dev' a se - er de - sas - pe - ra - do. Por - en
 di - rei to - da vi - a com' en hũ - a a - ba - di - a
 un te - sou - rei - ro a - vi - a, mon - ge, que tra - ger con
 mal re - ca - do a ssa fa - zen - da sa - bi - a,
 por a Deus per - der o mal - fa - da - do. Ma-car o - me

1) To a la 5ª inferior. 2) E₂ así en las 3 estrofas copiadas con su música.

Esta é como Santa Maria se queixou en Toledo, en o día de ssa festa de agosto, porque os judeus crucifigavan ùa omagen de cera a ssa semellança.

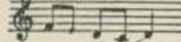
A¹¹ A¹¹ || n⁷ b⁷ : n⁷ b⁷ | b¹¹ a¹¹ :
 α α' || β γ : β γ' | α α' :

To, 13, f. 23v-24a.

E₂, 12, f. 20 a-b

E₁, 12, f. 40 c-d

O que a San - ta Ma - ri - a mais des-praz,
 é de quen a - o seu Fi - llo pe-sar faz. E d'a - quest'un
 gran mi - ra - gre vos quer eu o - ra con - tar que a
 Re - i - nna do ce - o quis en To - le - do mos - trar
 en o di - a que a Deus foi co - rō - ar, na sa fes - ta,
 que no mes d'a - gos - to jaz. O que a San - ta Ma - ri - a
 mais des-praz, é de quen a - o seu Fi - llo pe-sar faz

1) To mi sin *plica*. 2) Así en To, E₂ y E₁; acaso mejor  si atendemos al ritmo.

13

Esta é como Santa Maria guardou o ladron que non morresse na forca, porque a saudava.

$N^7 A^7 N^7 A^7 \parallel n^7 b^7 : n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :$
 $\alpha \beta \beta' \gamma \parallel \alpha \gamma' : \alpha \gamma' | \alpha \beta \beta' \gamma :$

To, 14, f. 24 b-d

E₂, 13, f. 25 a

E₁, 13, f. 41 a-b

As - si co - mo Je - su - cris - to es - tand' en a

cruz sal - vou un la - dron, as - si sa Ma - dre ou - tro de mor - te li -

vrou. E por - end'un gran mi - ra - gre vos di - rei, d'es - ta ra -

zon, que fe - ze San - ta Ma - ri - a d'unmui mal - fei - tor la - dron

que El - bo por nom' a - vi - a; mas sempr'en ssa o - ra - çon

a e - la s'a - co - men - da - va, et a - que - lo lle pres - tou.

As - si co - mo Je - so - cris - to es - tan - do na cruz sal - vou

1) To E₂

Esta é como Santa Maria a seu Fillo rogou pol-a alma do monge de San Pedro, por que rogaron todol-os Santos; et o non quis fazer se non por ela.

$A^7 \quad N^7 \quad A^7 \quad | \quad n^7 \quad b^7 : n^7 \quad b^7 \quad | \quad n^7 \quad b^7 \quad n^7 \quad a^7 |$
 $\alpha \quad \beta \quad \gamma \quad | \quad \delta \quad \varepsilon : \delta \quad \varepsilon' \quad | \quad \alpha' \quad \beta' \quad \alpha' \quad \zeta |$

To, 15, f. 25 b-d
 E₂, 14, f. 22 a-c
 E₁, 14, f. 41 d-42 a

Par Deus, muit' é gran ra - zon de po -
 der San - ta Ma - ri - a mais de quan-tos san - tos son.
 E muit' é cou - sa guy - sa-da de po - der mui - to con Deus
 a que o troux' en seu cor-po, et de - pois nos bra-ços
 seus o trou - xe mui - tas ve - ga-das et con pa-vor
 dos ju - deus fu-giu con el a E - gip-to, ter-ra
 de rey Fa-ra - on. Par Deus, muit' é gran ra - zon

1) Así en E₂.

Esta é como Santa Maria defendeu a cidade de Cesaira do emperador Juyão.

$N^{\circ} A^{\circ} N^{\circ} A^{\circ} \parallel \delta^{\circ} c^{\circ} : \delta^{\circ} c^{\circ} \delta^{\circ} c^{\circ} \delta^{\circ} a^{\circ} :$
 $\alpha \alpha' \alpha \alpha'' \parallel \beta \gamma : \beta \gamma' \alpha \alpha' \alpha \alpha'' :$

To, 33, f. 43 c-d-44 a
 E₂, 5, f. 10 a-b
 E₁, 15, f. 42 c-d-43 a

To-dol-os san-tos que son no ce-o, de ser-vir mui-
 to an gran sa - bor San-ta Ma-ri-a, a Vir-gen Ma-dre de Je-
 so-cris-to nos - tro Se - nhor. E de lle se - e - ren benman - da-dos
 es-to de - reit' e ra - zon a - duz; pois que por e - les en - cra-ve -
 la-dos ou - ve seu Fill' os nê - m - bros na cruz. De - mais per e -
 la san - tos cha - ma-dos son, et de to - dos¹⁾ é lûm'e luz; por-end'
 es-tan semp'r'ap - pa-re - lla-dos de fa-zer quan-to l'en pra-zer for.

1) Después de *et de todos*, E₁ repite *e de todos*, pero sin notación musical.

*Esta é como Santa Maria converteu un cavaleiro namorado, que ss'ouver' a
desasperar porque non podia aver sa amiga.*

A¹³ A¹³ || b¹³ : b¹³ | b¹³ a¹³ :
α β || β : β | α β :

To, 12, f. 22 a-b

E₂, 16, f. 27 c-d-28 a

E₁, 16, f. 44 b-c

Quen do - na fre - mo - sa et bõ - a qui - ser

To
a - mar, am' a Gro-ri - o - sa et non po - de -

ra er - rar. Et d'es - ta ra - zon vos quer eu

a - go - ra di - zer fre - mo - so mi - ra - gre,

que foi en Fran - ça fa - zer a Ma - dre de

Deus, que non qui - so lei - xar per - der un na -

mo - ra - do, que ss'ou - ver' a de - sas - pe - rar.

1) To sin plica.

*Esta é de como Santa Maria guardou de morte a onrrada dona de Roma
a que o demo acusou por-a fazer queimar.*

$A^{10} \quad A^{10} \parallel b^{10} : b^{10} \mid b^{10} \quad a^{10} :$
 $\alpha \quad \beta \parallel \gamma : \gamma \mid \alpha \quad \beta :$

To, 7, f. 17 a-b
E₂, 17, f. 29 a
E₁, 17, f. 45 a-b

Sem-pre se - ja bẽ-et - ta¹⁾ et lo - a - da

San - ta Ma - ri - a, a noss' a - vo - ga - da. Ma - ra - vi - llo - so mi -

ra - gre d'o - ir vos quer eu o - ra con - tar, sen men - tir,

de co - mo fez o di - a - bre fo - gir de Ro - ma a Virgen

de Deus a - ma - da. Sem-pre se - ja bẽ-et - ta et lo - a - da

1) E₁ beetta.

*Esta é como Santa Maria fez fazer aos babous que criam a seda duas toucas,
porque a dona que os guardava lle prometera hũa et non ll'a dera.*

A⁷ B⁶ A⁷ B⁶ || c⁷ d⁴ c⁷ d⁴ | a⁷ b⁶ a⁷ b⁶ : 1)

α β α γ || δ ε δ ζ | α β α γ :

To, 16, f. 26 *o-d*
E₂, 18, f. 30 *a*
E₁, 18, f. 45 *d-46 a*

Por nos de dul-ta li-[v]rar, praz a San -
ta Ma - ri - a de seus mi - ra - gres mos - trar, fre -
mo - sos, ca - da di - a. E por nos fa - zer ve -
er sa a - pos - tu - ra, gran mi - ra - gre foi fa -
zer en Es - tre - ma - du - ra, en Se - go - via, u mo -
rar hũ - a do - na so - y - a, que mui -
to sir - go cri - ar en ssa ca - sa fa - zi - a.

1) La segunda rima *d* de la primera estrofa tiene cinco sílabas. 2) To sin plica. 3) E₁ sic.

*Esta é como Santa Maria fillou vingança dos tres cavaleiros
que mataron seu enemigo ant' o seu altar.*

$A^{10} \quad A^{10} \parallel \beta^{11} \dots \beta^{11} \mid \beta^{11} \quad a^{11} \dots$
 $\alpha \quad \beta \parallel \beta' \dots \beta' \mid \alpha \quad \beta \dots$

To, 18, f. 28 b-c
E₂, 19, f. 31 a-b
E₁, 19, f. 46 b-c

Gran san - de - ce faz quen se por mal

fi - lla con a que de Deus é Ma - dre et fi - lla.

D'es-to vos di - rei un mi - ra - gre fre - mo - so

que mos - trou a Ma - dre do Rei gro - ri - o - so

con - tra un ric' o - me fol e so - ber - vio - so;

et con - tar - vos ei end' a gran ma - ra - vi - lla.

1) E₁ 2) E₁ 3) E₁ 4) E₂

Esta é de loor de Santa Maria por quantas mercees nos faz.

$A^4 \ A^4 \ B^6$ $A^4 \ A^4 \ B^6$ $c^5 \ d^5$ $c^5 \ d^5$ $d^4 \ d^4 \ b^6$ $d^4 \ d^4 \ b^6$
 α α β β α α

To, 20, f. 30 a-d
 E₂, 20, f. 32 a-b
 E₁, 20, f. 46 d-47 a

Vir-ga de Jes-se, i-que-n te sou-bes-se lo-ar

co - mo me - re - ces, et sen ou - ves-se, per que dis - ses-se

quan-to por nós pa - de - ces! Ca tu noit' e di - a senpr' es -

tas ro-gan - do teu Fill', ai, Ma - ri - a! por nós, que, an - dan - do

a-qui pec-cando et mal o - brando, que tu muit' a - vor - re - ces,

non que-ra, quando se-ver' jul-gando, ca-tar nos-sas san-de - ces.

21

*Esta é como Santa Maria fez aver fillo a hũa molter manynna,
et depois morreu-lle et ressocitou-llo.*

A¹¹ A¹¹ || b¹¹ : b¹¹ | b¹¹ a¹¹ : 1)

α β || β' : β' | α' β :

To, 26, f. 35 d-36 a
 E₂, 21, f. 33 a
 E₁, 21, f. 47 b

San-ta Ma-ri - a pod' en-fer - mos gua - rir quan-do xe qui - sêr, et mor-tos re - sor - gir.

Na que Deus seu Sant' Es - pe - rit' en - vi - ou,

et que for-ma d'o-me en e - la fi - llou,

non é ma - ra - vi - lla se d'el ga - a - nnou

ver - tu - de per que po - dess' es - to com - pir.

1). Las estrofas pares (2, 4, 6, 8, 10) presentan el esquema: b¹⁰ b¹⁰ b¹⁰ a¹¹. 2) E₁

*Esta é como Santa Maria guardou a un lavrador que non morresse das feridas
que lle dava un cavaleiro et seus omees.*

A¹⁰ A¹⁰ || b¹⁰ : b¹⁰ | b¹⁰ a¹⁰ :
α β || β : β | α β :

To, 22, f. 31 d-32 a
E₂, 22, f. 34 a-b
E₁, 22, f. 47 d-48 a

Mui gran po - der á a Ma - dre de
Deus de def - fen - der et am - pa - ral - os
seus. Gran po - der á, ca sseu Fi - llo ll'o deú,
en def - fen - der quen se cha - mar' por seu;
et d'est' un mi - ra - gre vos di - rei eu,
que e - la fez, gran - de, nos di - as meus.

1) To y E₂ a la 5ª superior.

*Esta é como Santa Maria acrecentou o vynno no tonel
por amor da bõa dona de Bretanna.*

A^{13} A^{13} || b^{13} : b^{13} | b^{13} a^{13} :
 α α' || β : β' | α α'' :

To, 23, f. 32 c-d
E₂, 23, f. 35 a-b
E₁, 23, f. 48 b-c

Co-mo Deus fez vy-nno d'a-gua ant' ar-che-te -
cry - nno, ben as - si de - pois sa Madr' a - cre-cen - tou o vi -
nno. D'es-to di-rei un mi - ra-gre que fez, en Bre - ta - nna,
San-ta Ma-ri - a, por hũ - a do-na mui sen sa - nna, en que
mui - to bon cos - tum' e mui-ta bõ - a ma - nna Deus po -
se-ra, que quis d'e - la se - er seu ve - zy - nno. Co-mo Deus

1) To

*Esta é como Santa Maria fez nacer hũa fror na boca ao crerigo depois que
foi morto, et era en semellança de lilio, porque a loava.*

N⁸ A⁶ || b⁸ : b⁸ | b⁸ a⁶ :
α β || γ : γ | α ρ :

To, 17, f. 27 e-d
E₂, 24, f. 36 a
E₁, 24, f. 48 d

Ma - dre de Deus, non pod' er -
rar que[n] en ti á fi - an - ça.
Non pod' er - rar nen fa - le - cer que[n] lo - ar
te sab', e te - mer. D'est' un mi - ra - gre
re - tra - er que - ro, que foi en Fran - ça.

*Esta é como a ymagen de Santa Maria falou en testimonio
ontr'o crischão et o judeu.*

A⁸ B⁸ || c⁸ d⁸ : c⁸ d⁸ | a⁸ b⁸ a⁸ b⁸ |
α β || γ δ : γ δ | α β α β |

To, 38, f. 50 r

E₂, 25, f. 37 a-b

E₁, 25, f. 49 b-c

Pa-gar ben pod' o que de - ver', o que a
Ma - dre de Deus fi - a. E d'es-to vos que - ro con - tar
un gran mi-ragr'e mui fre - mo-so, que fe-zo a Vir - gen sen
par, Ma-dre do gran Rei gro - ri - o - so, por un o - me que
seu a - ver to-do ja des-pen - dud' a - vi - a por fa-zer
ben et mais va - ler, ca non ja en ou - tra fo - li - a.

1) To a la 5ª inferior y con notación muy imperfecta. Esta melodía parece reclamar el si^b; pero el *mr* de la estrofa y la versión del To demuestran lo contrario.

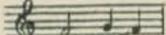
Esta é como Santa Maria juigou a alma de romeu que ya a Santiago, que sse matou na carreira por engano do diabo, que tornass' ao corpo et fezesse pœdença.

$N7 \quad A^5 \quad N7 \quad A^6 \quad \delta^{10} \quad \delta^{10} \quad \delta^7 \quad a^5 \quad \delta^7 \quad a^6$
 $\alpha \quad \beta \quad \gamma \quad \gamma \quad \alpha' \quad \beta$

To ♦ ♦ 1) ♦ ♦ ♦ ♦ ♦ ♦ ♦ ♦ ♦ ♦ ♦ ♦ ♦ ♦ ♦ ♦ ♦ ♦ ♦
 E₂ ♦ ♦ ♦ ♦ ♦ ♦ ♦ ♦ ♦ ♦ ♦ ♦ ♦ ♦ ♦ ♦ ♦ ♦ ♦

T₀, 24, f. 33 c-d
 E₂, 26, f. 39 c-d-40 a
 E₁, 26, f. 50 d-51 a-b

Non é gran cou - sa se sa - be bon jo - y - zo
 dar a Ma - dre do que o mun - do tod' á de jo - i - gar. Mui
 gran ra - zon é que sa - bia de - rei - to quen Deustroux'en seu
 corp', e de seu pei - to ma - men - tou, et d'el des - pei - to
 nun - ca foi fi - llar; por - en de sen me sos - pei - to, que a quis
 a - von - dar. Non é gran cou - sa se sa - be bon jo - y - zo
 dar a Ma - dre do que o mun - do tod' á de jo - y - gar.

1) La notación del To es muy imperfecta. 2) E₂  3) E₂ desde la 2ª estr. sic.

Esta é como Santa Maria fillou a sinagoga dos judeus, et fez d'ela eigreja.

A¹¹ A¹¹ || b¹¹ : b¹¹ | b¹¹ a¹¹ :
 a a' || a' : a' | a a' :

To, 25, f. 34d-35a
 E₂, 27, f. 41a
 E₁, 27, f. 51d-52a

Non de-ve-mos por ma-ra-vi-lla tē-er,
 da Ma-dre do Ven-ce-dor, sem-pre ven-cer. Ven-cer dev'a
 Ma-dre d'a-quel que dei-tou Lo-ci-fer do ce-o, et de-
 pois bri-tou o i-fern'e os san-tos d'e-le sa-cou,
 et ven-ceu a mort'u por nós foi mor-rer. Non de-ve-mos por ma-
 ra-vi-lla tē-er, da Ma-dre do Ven-ce-dor, sem-pre ven-cer.

1) Ningún ms. anota este b.

[E]sta é como Santa Maria deffendeu Costantinobre dos mouros
que a combatian et a cuidavan fillar.

$N^7 \ A^5 \ N^7 \ A^5 \parallel \beta \ \gamma \dots \beta \ \gamma^1 \mid d^7 \ a^6 \ d^7 \ a^6 \dots$

To, 27, f. 36 d-37 a
E₂, 28, f. 42 a-b
E₁, 28, f. 52 c-d

To-do lo-gar mui ben po-de sse-er def-fen -
du - do, o que a San - ta Ma - ri - a á por seu es - cu -
do. On-de d'a-ques - ta ra - zon un mi-ra - gre vos que - ro
con-tar mui de co - ra - çon, que fez, mui grand'e fe - ro,
a Vir - gen que non á par, que non quis que per - du - do foss'o
po-bo²⁾ que guar-dar a - vi - a, nen ven - çu - do.

1) Sic, inutilizada la cauda. 2) E₁ pobõo, To pobto.

29

*Esta é como Santa Maria fez parecer nas pedras
omagões a ssa semellança.*

A⁷ B⁷ A⁷ B⁷ || c⁷ : c⁷ | c⁷ b⁷ c⁷ b⁷ :
α β α β' || β'' β' | α β α β' :

To, 29, f. 39 b-c
E₂, 29, f. 43 c-d
E₁, 29, f. 53 c-d

Nas men - tes sen - pre tẽ - er de - ve -
mol - as sas fei - tu - ras da Vir - gen, pois re - ce - ber
as fo - ron as pe - dras du - ras. Per quant' eu di - zer o -
y, a o - mes¹ que fo - ron y, na san - ta Ges -
se - ma - ni fo - ron a - cha - das fi - gu - ras da Ma -
dre de Deus, as - si que non fo - ron de pin - tu - ras.

1) E₁ omões, E₂ muitos sobre raspado, To omes tachado y corregido en mujtos.

*Esta é de loor de Santa Maria, de como Deus non lle pode dizer
de non do que lle rogar, nen ela a nós.*

A¹⁰ B⁶ A¹⁰ B⁶ || c¹⁰ d⁶ : c¹⁰ d⁶ | c¹⁰ d⁶ c¹⁰ b⁶ :
α β α' β' || γ δ : γ δ | α'' β α' β' :

To, 40, f. 53 c-d
E₂, 30, f. 44 c-d
E₁, 30, f. 54 a-c

Mui - to val - ve - ra mais, se Deus m'an - par, que
non fos - se - mos na - d[is], se nos non des - se Deus a que ro - gar vai
por nos - sos pe - ca - dos. Mas d'a - ques - to nos fez el o ma -
yor ben que fa - zer po - di - a, u fi - llou por madr'e deu
por se - ñor a nós San - ta Ma - ri - a, que lle ro - gue, quan -
do sa - nnu - do for con - tra nós to - da vi - a, que da ssa
gra - ça nendo seu [a - mor] non se - ja - mos dei - ta - dos.

1) To y E₂ a la 4^a inferior. 2) To mi do si negras. 3) Así todos los ms. 4) To con plica. 5) E₁ olvidadas al volver la hoja.

*Esta é como Santa Maria levou o boi do aldeão de Segovia
que ll'avia prometudo et non ll'o queria dar.*

A⁷ B⁷ A⁷ B⁷ || n⁷ c⁷ : n⁷ c⁷ | a⁷ b⁷ a⁷ b⁷ :
 α β γ δ || γ δ : γ δ | α β γ δ :

To, 32, f. 42 b-d

E₂, 31, f. 45 c-d-46a

E₁, 31, f. 54 c-d-55a

Tan-to, se Deus me per - don, son da Vir-gen
 co-nno - çu-das sas mer - ce - es, que qui - non que-ren
 end'as bes - tias mu-das. D'es-to mos-trou un mi - ra - gre
 a que é cha - ma - da Vir - ga de Jes - se, na ssa ei -
 gre - ja que es - te en Vi - la - Sir - ga, que a pre-to
 de Car - ron á du - as le - guas sa - bu-das, u van
 fa-zer o-ra - çon gen-tes grandes et mi - u - das.

1) To sin plica.

Esta é como Santa Maria ameaçou¹⁾ o bispo que descomungou o crerigo
que non sabia dizer outra missa se non a sua.

A^5 A^5 B^5 N^4 B^6 || n^5 c^5 : n^5 γ^5 | c^5 e^5 b^5 a^4 b^5 :²⁾
 α β γ δ ϵ || ζ η : ζ η | α β γ δ' ϵ' :

To, 34, f. 45 d-46 a-b

E₂, 32, f. 47 a

E₁, 32, f. 55 c-d

Quen lo - ar po - di - a com' e - la quer -
ri - a a Ma - dre de quen o mun - do fez, se - ri - a
de bon sen. D'est'un gran mi - ra - gre vos con - ta - rei
o - ra, que San - ta Ma - ri - a fez, que por nós
o - ra, d'u - un⁴⁾ que al, fo - ra a ssa mi - ssa,
o - ra - çon nun - ca per ren ou - tra sa - bi - a di - zer
mal nen ben. Quen lo - ar po - di - a com' e - la

1) E₁ ameaçou. 2) Los versos n de la estr. 6 se presentan n⁶. 3) To y E₂ a la 5^a superior. 4) E₁ dun, To y E₂ duun.

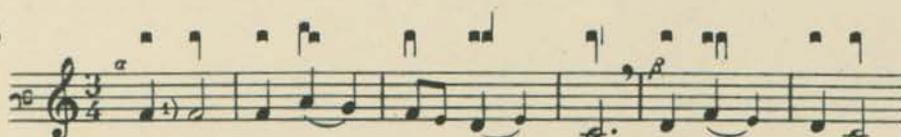
*Esta é como Santa Maria levou en salvo o romeu que caera no mar,
et o guyou per so a agua ao porto ante que chegass' o batel.*

A⁷ B⁷ N⁷ B⁷ || a⁷ : a⁷ | a⁷ b⁷ a⁷ a⁷ b⁷ |
α β α' γ δ : δ | α β α' β' γ'

To, 35, f. 46 d-47 a-b

E₂, 33, f. 48 a-c

E₁, 33, f. 56 b-c



Gran po - der á de man - dar o mar et to -



dol - os ven - tos a Ma - dre d'a - quel que fez to - dol - os quatr'



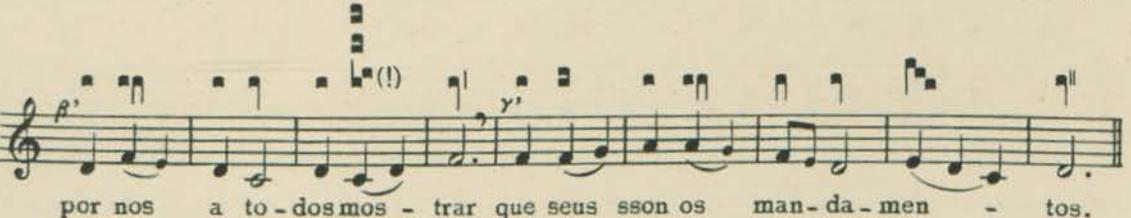
e - le - men - tos. D'es to vos que - ro con - tar un mi -



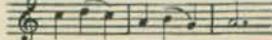
ra - gre que a - char ouv'en un livr', e ti - rar o fui



ben d'on - tre tre - zen - tos, que fez a Vir - gen sen par,



por nos a to - dos mos - trar que seus sson os man - da - men - tos.

1) To y E₂ a la 5ª superior. 2) E₂  3) E₂ ■ en la 3ª estrofa.

*Esta é como Santa Maria fillou direito do judeu pol-a desonrra
que fezera à sua omagen.*

N⁷ A⁶ N⁷ A⁶ || n⁷ b⁵ n⁷ b⁵ | n⁷ a⁶ n⁷ a⁶: 1)
α β α β' | γ δ γ ε | α β α β'

To, 36, f. 48 a-b

E₂, 34, f. 49 c

E₁, 34, f. 57 a-b

Gran de - reit' é que fill' o de - mo por
es - car - men - to quen con - tra San - ta Ma - ri - a fi - lla a -
tre - ve - men - to. Por - en di - rei un mi - ra - gre
que foi gran ver - da - de, que fez en Cos - tan - ti -
no - ble, na ri - ca ci - da - de, a Vir - gen Ma -
dre de Deus, por dar en - ten - di - men - to que quen
con - tra e - la vay, pa - lla é con - tra ven - to.

1) Este es el esquema de la 1ª y 2ª estrofa; en las 3ª, 4ª, 5ª y 6ª las rimas α son siempre masculinas; en la 7ª tiene masculina la 2ª rima α y femeninas las demás. 2) E₂ *fa plicada*. 3) To *re mi* sin plica.

*Esta é como Santa Maria fez queimar a lã aos mercadores que offererán
algo à sua omage et ll'o tomaram depois.*

N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 : n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :
 α β β' β' α' β

To, 92, f. 117 b-o
E₂, 35, f. 50 v
E₁, 35, f. 57 d-58 a

O que a San-ta Ma - ri - a der al -
go ou pro - me - ter', de - reit' é que ss'en mal a - che
se ll'o pois quit - ser to - ller. Ca muit' é o - me sen
si - so quen lle de dar alg' é greu; ca o ben que
nós a - ve - mos Deus por e - la noi - o deu; et por es - to
non lle da - mos ren do nos - so, mas do seu; on - de
quen ll'o to - ller cui - da, gran so - ber - via vay fa - zer.

*Esta é de como Santa Maria pareceu no maste da nave, de noite,
que ya a Bretanna, et a guardou que non perigoasse.*

$A^{12} \quad A^{12} \parallel \beta^{14} : \beta^{14} \mid \beta^{14} \quad a^{14} :$
 $\alpha \quad \alpha' \parallel \beta \quad \beta' \mid \alpha \quad \alpha' :$

To \diamond ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■
 E₂ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■

To, 37, f. 49 a-b-49^v
 E₂, 36, f. 53c-d-54a-b
 E₁, 36, f. 59d-60 a

Mult' a - mar de - ve - mos en nos - sas vo - on -
 ta - des a Se - nnor que coi - tas nos toll' e tem - pes - ta - des.
 E d'es - to mos - trou a Vir - gen ma - ra - vi - lla qua - ma - nna
 non po - de mos - trar ou - tro san - to, no mar de Bre - ta - nna,
 u foi li - vrar hũ - a na - ve, u y - a gran com - pa - nna d'o -
 me - es, por sa prol bus - car, no que to - dos pu - nna - des.

1) E₂ 2³ estrofa ♩ . 2) E₂ 2¹ estrofa ♩ ♩

37

*Esta é como Santa Maria fez cobrar seu pee ao ome
que o tallava con coyta de door.*

A^5 N^7 A^5 || δ^{12} : δ^{12} | δ^{12} a^5 |
 α β γ || δ : δ | ϵ γ' |

To, 39, f. 52 c-d
E₂, 37, f. 55 a-c
E₁, 37, f. 60 c-d



Mi - ra - gres fre - mo - sos faz por nós San - ta Ma - ri - a,



et ma - ra - vi - llo - sos. Fre - mo - sos mi - ra - gres faz, que en Deus cre - a - mos,



et ma - ra - vi - llo - sos por que o mais te - ma - mos; por - end' un d' a -



ques - tes e ben que vos di - ga - mos dos mais pi - a - do - sos.

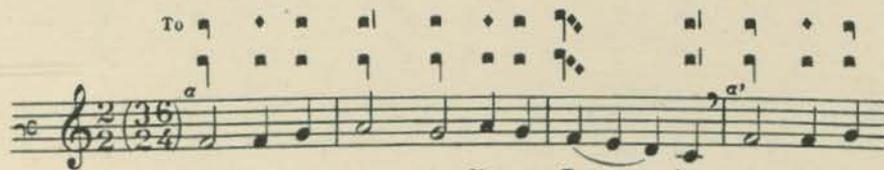
1) E₂ 1^a estr. η , 2^a ..

38

*Esta é como a omagen de Santa Maria tendeu o braço et tomou o de seu Fillo
que queria caer da pedrada que lle dera o tafur, de que sayu sangui.*

A^8 B^{10} A^8 B^{10} | c^{10} d^{14} : c^{10} d^{14} | c^8 d^{10} c^8 b^{10} :
 α α' α β | γ δ : γ δ' | α α' α β :

To, 41, f. 54 b-54^v
E₂, 38, f. 56 c-d
E₁, 38, f. 61 b-c



Pois que Deus quis da Virgen Fi - llo se - er por

nós pe-ca-do-res sal-var, por-en-de non me ma-ra-
 vi-llo se lle pe-sa de quen lle faz pe-sar.
 Ca-e-la et sseu Fi-llo son Jun-ta-dos d'a-mo[r],¹⁾ que par-ti-dos per-
 ren nunca po-den se-er; et por-en, son mui nei-ci-os pro-
 va-dos os que con-tra e-la van, non cui-dand' y el tan-
 ger. Es-to fa-zen os mal-fa-da-dos, que est' a-
 mor non que-ren en-ten-der co-mo Madr' e Fill' a-cor-
 da-dos son en fa-zer ben et mal cas-ti-gar.

1) E₁ damos con la s expuntuada. 2) E₂ copia 2 estr. y siempre igual a E₁.

[E]sta é como Santa Maria guardou a sa omagen que a non quemas' o fogo.

$A^{10} A^{10} || b^{10} : b^{10} | b^{10} a^{10} :$
 $\alpha \quad \beta \quad || \gamma : \gamma' | \alpha \quad \beta :$

To, 43, f. 58 a-b
 E₂, 39, f. 58 a-b
 E₁, 39, f. 62 b-c

Tor - to se - ri - a grand' e des - me - su -

ra de pren - der mal da Vir - gen ssa fi - gu - ra.

Ond' a - vê - o en San Mi - guel de Tom - ba, un

mõ - es - tei - ro que jaz so - bre lom - ba d'ũ - a gran

pe - na que ja quant' é com - ba, en que co - ris - co

fe - riu noit' es - cu - ra. [T]or - to se - ri - a

grand' e des - me - su - ra de pren - der mal da Vir - gen

1) To do re sin plica. 2) E₂ 1^a estr. ♪ con la cauda borrada; 2^a estr. ♪

[E]sta é de loor de Santa Maria, das maravillas que Deus faz por ela.

A^7 B^5 A^7 B^5 || c^7 d^5 c^7 d^5 | c^7 d^5 c^7 b^5 :
 α β α β' || γ δ γ β' | α β α β' :

To, 30, f. 39a-40a-b
 E1, 40, f. 62d-63a

Deus te sal-ve, gro-ri - o - sa re - y - nna Ma -
 ri - a, lu-me dos san - tos fre - mo - sa et dos
 ce - os vi - a. Sal-ve - te, que con-ce - bis-te
 mui con - tra na - tu - ra, et pois teu Pa - dre pa - ris-te
 et fi - cas-te pu - ra vir-gen; et por - en so - bis - te
 so-be la al - tu - ra dos ce - os, por - que que -
 sis - te o que el que - ri - a. [D]euste sal-ve gro -

41

[E]sta é como Santa Maria guareceu o que era sandeu.

A¹⁰ B⁶ A¹⁰ B⁶ || a¹⁰ A¹⁰ a¹⁰ A¹⁰ | a¹⁰ b⁶ a¹⁰ b⁶:¹⁾
 α β γ δ || α' α' : α' α' | α'' β γ δ :

To, 44, f. 58 c-d-59 a

E₂, 41, f. 59 a-b

E₁, 41, f. 63 b-c

To

A Virgen Ma-dre de nos - tro Se - nhor ben

po-de dar seu si - so a - o san - deu, pois a - o pe - ca -

dor faz a - ver pa - ra - y - so. En Seixons fez a Ga - rin cambia-

dor a Virgen Ma-dre de nos - tro Se - nhor quetant'ou - ve de o ti - rar sa -

bor a Virgen Ma-dre de nos - tro Se - nhor do poder do de - mo, ca de pa -

vor d'el per - de - ra o si - so; mas e - la to - lleu - ll'a -

ques - ta do - or, et deu - lle pa - ra - y - so.

1) Las rimas *b* repiten en todas las estrofas las palabras *siso* y *parayso* del estribillo.

[E]sta é de como o [crerizon]¹⁾ meteu o anel en o dedo da omagen de Santa Maria,
et a omagen encolleu o dedo con el.

A⁷ B⁷ A⁷ B⁷ || n⁷ c⁷ : n⁷ c⁷ | n⁷ c⁷ n⁷ b⁷ :
α β α' β' || γ δ : γ δ | α β α' β' :

To, 57, f. 76 b-o

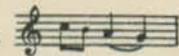
E₂, 42, f. 60r-60v

E₁, 42, f. 63 d-64 a

A Vir - gen mui gro - ri - o - sa, Re - y -
nna es - pi - ri - tal, dos que a - ma é ce - o - sa,
ca non quer que fa - çan mal. D'est' un mi - ra - gre fre -
mo - so, ond' a - ve - re - des sa - bor, vos di - rey, que
fez a Vir - gen Ma - dre de nos - tro Se - ñnor, per-que
ti - rou de gran fa - lla a un mui falss' a - ma - dor
que a mÿ - u - de cam - bia - va seus a - mo - res d'un en al.

1) En blanco en E₁, To y E₂ escriben *crerizon*.

2) To a la 2^a inferior. 3) To



4) Así To, E₂, y E₁.

43

[E]sta é de como Santa Maria resucitou un menynno¹⁾ na ssa eigrasa de Salas.

$N^7 \ A^7 \ N^7 \ A^7 \parallel n^7 \ b^7 \dots n^7 \ b^7 \mid n^7 \ b^7 \ n^7 \ a^7 \dots$
 $\alpha \ \beta \ \gamma \ \delta \parallel \epsilon \ \delta \dots \epsilon \ \delta \mid \alpha \ \beta \ \gamma \ \delta \dots$

To, 56, f. 74 c-d-75 a
 E₂, 43, f. 62 a
 E₁, 43, f. 65 a-c

Por-que é San-ta Ma-ri-a le-at
 et mui ver-da-dei-ra, por-en mui-to ll'a-vor-re-ce
 da pa-rau-la men-ti-rei-ra. E por-end' un o-me
 bõ-o que en Da-rou-ca mo-ra-va, de ssa mo-ller
 que a-vi-a bõ-a et que mui'ta-ma-va non po-
 di-a a-ver fi-llos; et por-en-de se quei-xa-va
 mui'tend' el; mais di-sse-ll' e-la: «Eu vos por-rei en car-rei-ra».

1) E₁ meyno. 2) To y E₂ a la 5ª superior. 3) To al empezar.

Esta é de como o cavaleiro que perdera seu açon e foy-o pedir a Santa Maria de Salas, et estando na eigreja, posou-lle na mão.

A¹⁰ A¹⁰ || b¹⁰ : b¹⁰ | b¹⁰ a¹⁰ :
 α β || γ : γ | α β :

To, 58, f. 78a-b
 E₂, 44, f. 63c
 E₁, 44, f. 66b-c

Quen fi - ar' na Ma - dre do Sal - va -
 dor, non per - de - ra ren de quan - to seu for.
 Quen fi - ar' en e - la de co - ra - çon, a - ver - ra -
 lle com' a un i - fan - çon a - vê - o en o rei - no
 d'A - ra - gon, que per - deu a ca - çã un seu a - çor.

45

Esta é como Santa Maria ganhou de seu Fillo que fosse salvo o cavaleiro malfeitor que cuidou de fazer un mōesteiro,¹⁾ et morreu ante que o fizesse.

N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 : n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :
 α β α γ || δ ϵ : δ ϵ | α β α γ :

To, 83, f. 105 c-d
 E₂, 45, f. 64^v-65^r
 E₁, 45, f. 67 a-b

A Vir - gen San - ta Ma - ri - a tant'ê de gran
 pi - e - da de, que a - o pec - ca - dor co - lle por fei -
 to a vo - on - ta - de. E d'es - ta gui - sa a - vê - o
 pouc'â a un ca - va - lei - ro fi - dalg' et ri - co so -
 be - jo, mas e - ra brav' e ter - rei - ro, so - ber - vios' e
 mal cre - en - te, que sol por Deus un di - nnei - ro non da -
 va, nen pol - os san - tos; es - to sa - bet en ver - da - de.

1) E₁ moesteiro.

[E]sta é como a omagen de Santa Maria que un mouro guardava en sa casa
onrradamente, deitou leite das tetas.

A⁷ B⁷ A⁷ B⁷ || c⁷ d⁷ : c⁷ d⁷ | c⁷ d⁷ d³ b⁷ |
α β α γ || α δ : α δ | α ε ζ γ |

To, 59, f. 78 d-79 a-b
E₂, 46, f. 67 c-d-68 a
E₁, 46, f. 68 b-c.

Por - que a - jan de se - er seus mi - ra - gres
mais sa - bu - dos da Vir - gen, de Ues fa - zer vai ant'
o - mes¹⁾ des - cre - u - dos. E d'est' a - vê - o as - si
co - mo vos que - ro con - tar d'un mou - ro, com' a - pren - di, que con
ost' en Ul - tra - mar gran - de foi, se - gund' o - y, por cris -
chã - os guerre - jar et rou - bar, que non e - ran per - ce -
bu - dos. Por - que a - jan de se - er seus mi - ra - gres

1) E₁ omes, To omes. 2) E₂ 2^a estrofa

Esta é como Santa Maria guardou o monge que o demo quis espantar por lo fazer perder.

A⁶ B⁶ A⁶ B⁶ || n⁶ c⁶ : n⁶ c⁶ | n⁶ c⁶ n⁶ b⁶ :
 α β α γ || α γ : α γ | α β α γ :

To, 61, f. 80 d-81 a
 E₂, 47, f. 69^r-69^v
 E₁, 47, f. 69 a-b

Vir-gen San - ta Ma - ri - a, guar-da - nos,
 se te praz, da gran sa - be - do - ri - a que en o
 de - mo jaz. Ca - e - le noit' e di - a pu - nna de
 nos me - ter per-que fa - ça - mos er - ro, por - que a
 Deus per - der a - ja - mol - o teu Fi - llo, que quis por nós so -
 frer na cruz pa - xon et mor - te, que ou - ves - se - mos
 paz. Vir-gen San - ta Ma - ri - a, guar-da - nos, se te praz,

*Esta é como Santa Maria tolheu a agua da fonte ao cavaleiro en cuja erdade
estava, et a deu aos frades de Monssarrad a que a el queria vender.*

$N^7 A^7 N^7 A^7 \parallel n^7 b^7 : n^7 b^7 \mid n^7 b^7 n^7 a^7 : :$
 $\alpha \beta \gamma \delta \parallel \epsilon \zeta : \iota \zeta \mid \alpha \beta \gamma \delta : :$

To, 62, f. 81 d-82 a
E₂, 48, f. 70v-71r
E₁, 48, f. 69 d-70 a-b

Tan-to son da Gro-ri - o - sa seus fei -
tos mi pi - a - do - sos, que fill' a - os que an muy-to
et dá a - os men gua - do - sos. E d'a - quest'un gran mi -
ra-gre fez pouc' á en Ca - ta - lo - nna a Vir - gen San -
ta Ma - ri - a que con Je - so - cris - to ponna que no di - a
do jo - y - zo pos - sa - mos ir sen ver - go - nna ant' el,
et que non va - a - mos u y - ran os so - ber - vio - sos.

1) To sí con pliea.

*Esta é de como Santa Maria guiou os romeus que yan a sa eigreja a Seixon,
et erraran o camynno de noite.*

A⁸ B⁵ A⁸ B⁵ || c⁸ d⁵ c⁸ d⁶ | c⁸ d⁵ c⁸ β⁵:1)
α β α β' γ δ γ ε | α β α β':

To, 63, f. 82 d-83 a
E₂, 49, f. 72r-72v.
E₁, 49, f. 70 d-71 a

Ben com' a - os que van per mar a es -
tre - la gui - a, ou - tros - si a - os seus gui - ar
vai San - ta Ma - ri - a. Ca e - la nos vai de - mos -
trar de co - mo nos guar - de - mos do de - mo et de mal o -
brar, et en co - mo ga - ne - mos o seu rey - no que
non a par, que nos ja per - de - mos per don' E -
va que foi er - rar per sa gran fo - li - a.

1) En la 1ª estr. la rima c = A. 2) Según To, y por ser cadencia, podría también transcribirse | |

[Esta é de loor de Santa Maria, que mostra por que razon
encarno nostro Sennor en ela.]¹⁾

A¹² A¹² || b¹² : b¹² | b¹² a¹² :
α β || β : β | α β :

To, 60, f. 79 d-80 a

E₂, 50, f. 73^v-74^r

E₁, 50, f. 71 c-d

Non de - ve null' o - me d'es - to per
ren dul - tar que Deus en a Vir - gen vẽ -
o car - ne fi - llar. E dul - tar non de - ve por
quan - to vos di - rei: por-que se non foss' es - to,
non vi - ra - mos Rei que cor - pos et al - mas nos jul - gass',
eu o sei, co - mo Je - so - cris - to nos
ver - ra jo - i - gar. Non de - ve null' o - me

1) Así en To y E₂. En el sumario de E₁ dice: *Esta .l. é de loor de Santa Maria.* 2) E₁ E₂ ♯ = ♯

51

[E]sta é como a omage de Santa Maria alçou o gèollo et recebeu o colbe
da saeta por guardar o que estava pos ela.

A⁵ B⁷ A⁵ B⁷ || n⁷ e⁷ : n⁷ c⁷ | d⁵ b⁷ d⁵ b⁷ :¹⁾
α β α' γ || β δ : β δ | α β α' γ :

To, 64, f. 83d-84a

E₂, 51, f. 75r

E₁, 51, f. 72a-b

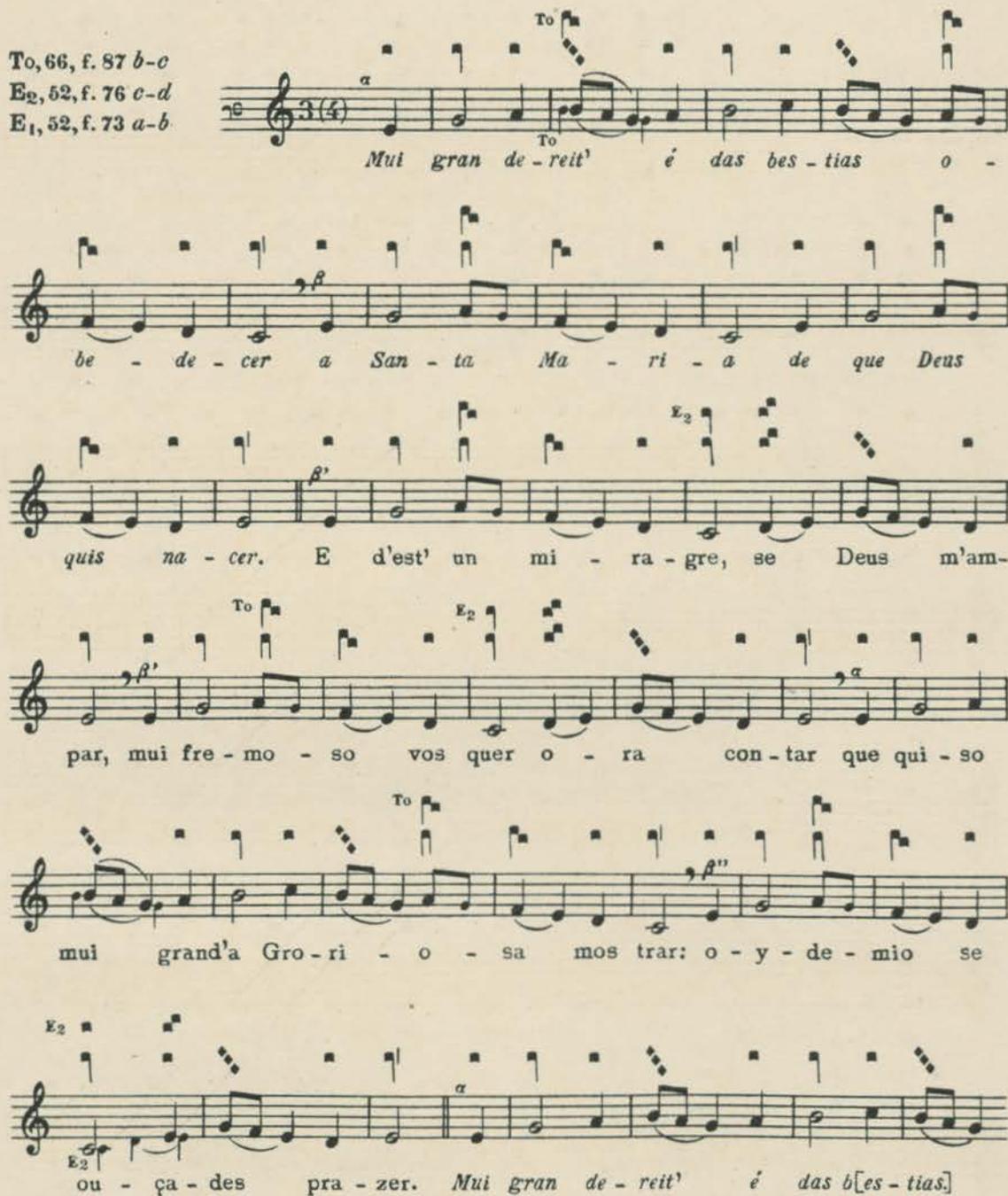
A Ma - dre de Deus de - ve - mos tẽ - er mui
ca - ra, por - que a - os seus sem - pre mui ben os am -
pa - ra. E d'es - to vos con - tar que - ro hũ - a mui gran
de - mos - tran - ça que mostrou San - ta Ma - ri - a en ter -
ra d'Or - lens en Fran - ça al con de Pei - teus
que un cas - te - lo cer - ca - ra, et co - me ju - deus
a gent' en fi - llar cui - da - ra. A Ma - dre

1) En la 1ª estrofa la rima d=A.

[E]sta é como Santa Maria fez vïir las¹⁾ cabras montesas a Monssarraz
 et se leixavan ordennar aos monges cada dia.

A¹² A¹² || b¹⁰ : b¹⁰ | b¹² a¹⁰ :
 α β || β' : β' | α β'' :

To, 66, f. 87 b-c
 E₂, 52, f. 76 c-d
 E₁, 52, f. 73 a-b



Mui gran de - reit' é das bes - tias o -
 be - de - cer a San - ta Ma - ri - a de que Deus
 quis na - cer. E d'est' un mi - ra - gre, se Deus m'am -
 par, mui fre - mo - so vos quer o - ra con - tar que qui - so
 mui grand'a Gro - ri - o - sa mos trar: o - y - de - mio se
 ou - ça - des pra - zer. Mui gran de - reit' é das b[es - tias].

1) To y E₂ as.

[C]omo Santa Maria guareceu o moço pigureiro que levaron a Saxon, et lle fez saber o testamento das scrituras, macar nunca leera.

N⁷ A⁷ N⁷ A⁷ || n⁷ b⁷ : n⁷ b⁷ | n⁷ b⁷ n⁷ a⁷ :
 α β γ δ || α' δ' : α' δ' | α β γ δ :

To, 67, f. 88 a-b
 E₂, 53, f. 77 c
 E₁, 53, f. 73 c-d

Co - mo pod' a Gro - ri - o - sa mui ben en - fer -
 mos sa - ar, as - si a - os que non sa - ben po - de to - do
 sa - ber dar. E de tal ja end' a - vê - o un mi -
 ra - gre que di - zer vos quer o - ra, que a Vir - gen quis grand'
 en Sei - xon fa - zer, d'un me - ny - nno pe - gu - rei - ro a que
 os pe - es ar - der co - me - ça - ron d'a - quel fo - go
 que sal - vaj' ou - ço cha - mar. Co - mo pod' a Gro -

1) To
 2) To

[E]sta é de como Santa Maria guaryu con seu leite o monge doente
que cuidavan que era morto.

A^{10} A^{10} || δ^{10} : δ^{10} | δ^{10} a^{10} :
 α β || γ : γ | α β :

To, 69, f. 90 b-c
E₂, 54, f. 79 a-c
E₁, 54, f. 74 c-d



*Esta é como Santa Maria serviu pol-a monja que se fora do mōesteyro,¹⁾
et lli criou o fillo que fezera ala andando.*

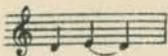
$N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 : n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :$
 $\alpha \beta \gamma \delta || \gamma \delta : \gamma \delta | \alpha' \beta' \gamma \delta :$

To, 86, f. 109 a-c
E₂, 55, f. 80 c-d
E₁, 55, f. 75 b-c

A tant' é San-ta Ma-ri-a de to-
da bon-da-de bõ-a, que mui d'an-vi-dos s'as-sa-nna
et mui de gra-do per-dõ-a. D'es-to di-rei un mi-
ra-gre que quis mos-trar en Es-pa-nna a Vir-gen San-
ta Ma-ri-a, pi-a-do-sa et sen sa-nna, por hũ-
a mon-ja que fo-ra fi-llar vi-da d'a-vol ma-nna
fo-ra de seu mō-es-tei-ro con un pres-te de co-rõ-a.

1) E₁ moesteyro.

2) To y E₂



*Esta é de como Santa Maria fez nacer as cinco rosas na boca do monge de pos ssa morte,
pol-os cinco salmos que dizia a onrra das cinco leteras que á no seu nome.*

A⁷ B⁷ A⁷ B⁷ || a⁷ c⁷ : a⁷ c⁷ | a⁷ c⁷ a⁷ b⁷ :
α β α β' | γ γ' : γ γ' | α' β α β' :

To, 71, f. 91 d-92 a

E₂, 56, f. 82 c

E₁, 56, f. 76 b-c

Gran de - reit' é de se - er seu mi -
ra - gre mui fre - mo - so da Vir - gen, de que na - cer quis por
nós Deus gro - ri - o - so. Por - en que - ro re - tra - er un mi -
ra - gre que o - y, ond' a - ve - re - des pra - zer o - yn -
do - o, ou - tros - si per - que po - de - des sa - ber o gran
ben, com' a - pren - di, que a Vir - gen foi fa - zer a un
bon re - li - gi - o - so. Gran de - reit' é de se - er seu

1) To y E₂ a la 5ª superior.

*Esta é como Santa Maria fez guarecer os ladrões que foran tolleitos porque roubaran
ũa dona et ssa compaña que yan en romaria a Monsarrat.*

$A^6 B^6 A^6 B^6 C^4 C^4 A^5 || d^6 e^6 : d^6 e^6 | f^6 f^6 n^6 f^6 h^4 h^4 a^5 :$
 $\alpha \beta \gamma \delta \quad \varepsilon \zeta || \eta \vartheta : \eta \vartheta | \alpha' \beta' \gamma \delta \quad \varepsilon \zeta :$

To, 72, f. 92 c-d-93 a

F₂, 57, f. 83 v

E₁, 57, f. 77 a-b

Mui gran-des noit' e di - a de - ve - mos
dar por - en - de nós a Sanc - ta Ma - ri - a gra - ças, por - que de -
fen - de os seus de da - no et sen en - ga - no en sal - vo os güt - a. E
d'a - ques - to que - re - mos un mi - ra - gre pre - ça - do di - zer, por - que sa -
bemos que se - ra as - cui - ta - do dos que a Vir - gen sanc - ta a - man por -
que que - bran - ta sempr' a - os so - ber - viosos e os bõ - os a -
van - ta, et da - les sis - so e pa - ra - y - so con tod' a - le - gri - a.

*Como Santa Maria desviou aa monja que se non fosse
con un cavaleiro con que posera de ss'ir.*

A¹⁰ A¹⁰ || b¹⁰ : b¹⁰ | b¹⁰ a¹⁰ :
α β || γ : γ | α β :

To, 73, f. 94 a-b
E₂, 58, f. 85 a-c
E₁, 58, f. 78 a-b

De mui-tas gui - sas nos guar - da de mal

San - ta Ma - ri - a, tan muyt' e' le - al. E d'est'un

mi - ra-gre vos con-ta - rei que San-ta Ma - ri - a

fez, com'eu sei, d'ũ - a mon - ja, se - gund' es - crit' a -

chei, que d'a-mor lle mos-trou mui gran si - nal.

1) To y E₂ a la 5^a superior.

Como o crucifisso deu a palmada aa onrra de sa Madre aa monja de Fontebrar
que posera de ss' ir con seu entendedor.

A⁷ A⁷ || b⁷ c⁷ : b⁷ c⁷ | c⁷ a⁷ |
α β || γ δ : γ δ' δ β |

To, 75, f. 96 c-d
E₂, 59, f. 86 c-d
E₁, 59, f. 78 d-79 a

Quen â Vir - gen ben ser - vir',
nun - ca po - de - ra fa - tir. E d'a -
ques - to un gran fei - to d'um mi - ra - gre vos di -
rei que fez mui fre - mos' a - fei - to a Ma -
dre do al - to Rey, per com' eu es - crit' a -
chey, se me qui - ser - des o - yr.

1) To

Esta é de loor de Santa Maria, do departamento que á entre Av'e Eva.

A⁶ A⁶ || b⁶ c⁶ | b⁶ c⁶ :
 α β || γ δ | α β :

To, 70, f. 91 b-c
 E₂, 60, f. 88 a-b
 E₁, 60, f. 79 d-80 a

The musical score consists of four systems, each with a vocal line and a guitar accompaniment line. The guitar part includes chord diagrams and tablature. The lyrics are written below the vocal line.

En - tre Av' e E - va ¹⁾ gran
 de - par - ti - ment' á. Ca E - va nos to - lleu o
 pa - ra - ys', e Deus A - ve
 nos y me - teu; por - end', a - mi - gos meus:

1) Para que haya rima perfecta en el estribillo se debe leer *Eva*, con lo que sale también exacta la medida del verso. 2) E₂ 3^a estr. ¶

Como Santa Maria guareceu ao que se torçera a boca porque descrevera en ela.

*A¹¹ A¹¹ || δ¹¹ : δ¹¹ | δ¹¹ a¹¹ :
α β || α' : α' | α β :*

To, 47, f. 60 d-61v
E₂, 61, f. 89 a-b
E₁, 61, f. 80 a-b

Fol é o que cuy-da que non po-de - ri -

a fa-zel - o que qui - ses - se San - ta Ma - ri - a.

D'est' un mi - ra - gre vos di - rei que a - vẽ - o'

en Sei - xons, ond' un li - vro á to - do chẽ - o'

de mi - ra - gres ben d'i, ca d'a - llur non vẽ - o,

que a Ma-dre de Deus mos-tra noit' e di - a.

Como Santa Maria deu o fillo a hũa bõa dona que o deitara en pennor,
ei creçera tanto¹⁾ a usura, que o non podia quitar. E começa assi:

A^{10} A^{10} b^{10} b^{10} b^{10} a^{10}
 α β γ γ α β

To, 49, f. 62 c-d
E₂, 62, f. 90 a
E₁, 62, f. 80 c-d

The musical score is written in 3/4 time and consists of six systems of music. Each system includes a vocal line and a lute accompaniment. The lute part is written in a simplified notation with square notes and stems, and includes dynamic markings such as α , β , and γ . The vocal line is in a single voice and includes lyrics in Portuguese. The lyrics are: "San-ta Ma - ri - a sempr'os seus a - ju - da e os a - corr' a gran coi-ta sa - bu - da. A qual a - cor - reu ja hũ - a ve - ga - da a hũ - a do - na de Fran-ça coi - ta - da, que por fa - zer ben, tant' en - de - ve - da-da foi, que sa er - dad⁴⁾ ou - ve - ra per - du - da. [San-ta Ma] -".

1) Falta tanto en E₁. 2) E₁ propriamente canta:
To erdad.



3) Falta en To. 4) E₁ erdade, E₂ herdad.

Como Santa Maria sacou de vergonna a un cavaleiro que over'a seer en a
lide en Sant'Estevan de Gormaz,¹⁾ de que non pod'y seer pol-as
suas tres missas que oyu. Et começa assi:

A¹¹ A¹¹ || b¹¹ : b¹¹ | b¹¹ a¹¹ :
α β || β : β | α β :

To, 51, f. 64 b-c

E₂, 63, f. 91 a-b

E₁, 63, f. 81 b-c

Quen ben serv' a Ma - dre do que quis
mor - rer²⁾ por nós, nun - ca pod' en ver - go - nna ca -
er. D'est' un gran mi - ra - gre vos que - ro con -
tar, que San - ta Ma - ri - a fez, se Deus m'an - par,
por hun ca - va - lei - ro a que foi guar - dar
de mui gran ver - go - nna³⁾ que cui - dou pren - der.

1) E₂ y To Gormaz. 2) E₁ morer. 3) E₁ uergona.

Como a molter que o marido leixara en comenda a Santa Maria, non podo a çapata
que lle dera seu entendedor meter no pee nen descalçal-a.

A ¹¹	A ¹³		b ¹³	:	b ¹³		b ¹³	a ¹³
α	β		γ	:	γ		δ	β

To, 52, f. 65^vE₂, 64, f. 92^vE₁, 64, f. 82 b-c

Quen mui ben qui - ser o que a - ma guar -
dar, a San - ta Ma - ri - a o dev' a en - co - men - dar.
E d'est' un mi - ra - gre, de que fiz co - bras e son,
vos di - rei mui grande, que mos - trou en A - ra - gon
San - ta Ma - ri - a que a mo - ller d'un in - fan - çon
guar - dou de tal gui - sa, porque non po - dess' er - rar.

t) To sol fa sin pliea.

Como Santa Maria fez soltar o ome que andara gran tempo escomungado.

A^{11} A^{11} || b^{11} : b^{11} | b^{11} a^{11} :
 α α' || β : β | α α' :

To, 88, f. 111 c-d
 E₂, 65, f. 94 c-d
 E₁, 65, f. 83 a-b

The musical score is written in a single system with six staves. The first staff is the vocal line, and the subsequent five staves are for lute accompaniment. The music is in 3/4 time and G major. The lyrics are written below the vocal line. The score includes various musical notations such as clefs, notes, rests, and dynamic markings. The lyrics are: "A cre - er de - ve - mos que to - do pe - ca - do Deus pol - a sa madr' a - ve - ra per - dõ - a - do. Por - end' un mi - ra - gre vos di - rei, mui gran - de, que San - ta Ma - ri - a fez; e e - la man - de que mos - tral - o pos - sa per mi e non an - de de - man - dand'a ou - tre que me dé re - ca - do." The score includes several trill ornaments (To) and dynamic markings (α, α', β, E₂).

A cre - er de - ve - mos que to - do pe - ca -
 do Deus pol - a sa madr' a - ve - ra per - dõ - a - do.
 Por - end' un mi - ra - gre vos di - rei, mui gran - de,
 que San - ta Ma - ri - a fez; e e - la man - de
 que mos - tral - o pos - sa per mi e non an - de
 de - man - dand'a ou - tre que me dé re - ca - do.²⁾

1) E₁, sol. 2) E₁ recaudo.

Como Santa Maria fez a un bispo cantar missa, e deu-lle vestimenta con que a dissese, e leixou-ll'a quando se foi. E começa assi:

A⁷ B⁵ C⁷ || a⁷ b⁵ : a⁷ b⁵ | a⁷ b⁵ c⁷ :
 α β γ || α β' : α β' | α β γ :

To, 78, f. 100 d-101 a

E₂, 66, f. 97 c-d

E₁, 66, f. 85 b-c

Quan-tos en San-ta Ma-ri-a es-pe-
 ran-ça an, ben se por-ra sa fa-zen-da.
 Os que m'o-en ca-da di-a e que m'o-y-
 ran, de gra-do lles con-ta-ri-a mi-ra-gre
 mui gran d'un bon bis-po que a-vi-a en Al-ver-
 na, tan san-to, que viu ²⁾ sen con-ten-da.

1) To  . 2) E₁ mui con la i expuntuada.

Como Santa Maria fez connoçer ao ome bõo que tragia o demo consigo por
servente e quisera-o matarse non pol-a oraçon que dizia.

N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 : n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :
 α β γ δ || γ δ : γ δ | α β γ δ :

To, 65, f. 85 b-c
E₂, 67, f. 98 c-d
E₁, 67, f. 85 d-86 a-b

A Re - y-nna gro - ri - o - sa tant' é
de gran san-ti - da-de, que con es-to nos de - fen-de
do dem' e da sa mal - da-de. E de tal ra - zon com'
es-ta un mi - ra-gre con - tar que-ro, que fe - zo San -
ta Ma - ri - a a - pos - to e grand' e fe - ro, que non
foi fei - to tan gran-de ben des lo tem - po de Ne - ro,
que em - pe - ra - dor de Ro - ma foi, d'a - que - la gran çí - da-de.

Como Santa [Maria] avêo as duas comboças que se querian mal.

A⁸ A⁸ || b⁸ : b⁸ | b⁸ a⁸ :
 α β || γ : γ | α β :

To, 68, f. 89 c-d
 E₂, 68, f. 100 c
 E₁, 68, f. 87 c

The musical score is written in 3/4 time and consists of five systems of music. Each system includes a vocal line with lyrics and a guitar accompaniment line with chord diagrams. The lyrics are: "A Gro - ri - o - sa gran - des faz mi - ra - gres, por dar a nós paz. E d'est' un mi - ra - gre di - rei, fre - mo - so, que es - crit' a - chei, que fez a Ma - dre do gran Rei, en que to - da me - su - ra jaz." The guitar accompaniment features various chords and techniques such as *tr* (trills) and *1)* (fingerings). The score is marked with dynamics like *A* and *β*.

1) To

Como Santa Maria fez oyr e falar o que era sordo e mudo en Toledo.

A^{10} A^{10} || b^{10} : b^{10} | b^{10} a^{10} :
 α β || β' : β'' | α β :

To, 54, f. 70^r
 E₂, 69, f. 101c-d-102a-b
 E₁, 69, f. 88 a-b

The musical score is written for a single melodic line in treble clef with a 3/4 time signature. It features various dynamic markings such as α , β , β' , β'' , β , and α . The lyrics are: "San-ta Ma - ri - a os enfermos sã - a e os sã - os ti - ra de vi - a vã - a. D'est' un mi - ra - gre que - ro con - tar o - ra, que dos ou - tros non de - ve se - er fo - ra, que Santa Ma - ri - a, que pornós o - ra, gran - de fez na ci - da - de to - le - dã - a." The score includes several measures with triplets and specific articulation marks. Above the staff, there are rhythmic diagrams with notes and stems, some labeled with 'To' and 'E₂'. Some of these diagrams are numbered 1), 2), and 3).

1) E₁ en lugar de según indica la repetición. 2) To y E₂ 3) E₂

Esta é de loor de Santa Maria, das çinque leteras que á no seu nome, e qué queren dizer.

A^7	A^7	} 1ª estr. 1)	b^8	b^8	b^8	a^7
α	β		} 2ª estr. 2)	b^7	b^7	b^7
				β	β	α

To, 80, f. 102 a-b
E₂, 80, f. 117 c-d
E₁, 70, f. 89 a-b

En o no - me de Ma - ri - a

çin - que le - tras no mais y a. 1. E - me
2. A de -

mos - tra madr'e ma - yor, e mais man - sa,
mos - tra a - vo - ga - da, a - pos - ta e

e mais me - llor de quant' al fez nos-tro Se - nnor,
a - o - ra - da, e a - mi - ga e a - ma - da

nen que fa - zer po - de - ri - a.
da mui san - ta com - pa - ni - a.

1) Así estr. 3ª. 2) Así estr. 4ª y 5ª. 3) E₂ 4ª estr. 4ª. 4) To, E₂ 4ª.

Como Santa Maria mostrou aa monja como dissesse brevement' «Ave Maria».

N^6 A^6 N^6 A^6 || n^6 b^6 : n^6 b^6 | n^6 b^6 n^6 a^6 :
 α β γ δ || ϵ δ : ϵ δ | α β γ δ :

To, 91, f. 115 d-116 a
 E₂, 71, f. 104 c-d
 E₁, 71, f. 89 c-d

Se mui-to non a - ma - mos, gran sande - ce fa -

ze - mos, â Se-nnor que nos mos - tra de co-mo

a to - e - mos. E por-end' un mi - ra - gre vos

que-ro di - zer o - ra que fez San - ta Ma - ri -

a, a que nun - ca de - mo - ra a bus-car - nos car -

1) E₁ propriamente

rei - ras que non fi - que - mos fo - ra do rey-no
de seu Fi - llo, mais perque y en - tre - mos.

1) E_1 propiamente

72

Como o demo matou a un tafur que deostou¹⁾ a Santa Maria porque perdera.

A^3 A^8 A^3 A^8 || b^8 : b^7 | b^7 a^5 |²⁾
 a a' | β | β a''

To, 13 a., f. 459 b
E₂, 72, f. 106 a
E₁, 72, f. 90 c-d

Quen³⁾ diz mal da Re - y - nna es - pi - ri -
tal, tog¹⁾ e tal, que me - reç¹⁾ o fog¹⁾ yn - fer - nat. Ca non po -
de d'e - la di - zer mal en que a Deus tan - ger
non a - ja, que quis na - çer d'e - la por Na - tal.

1) E_1 deostou. 2) En las estr. 5, 6, 7, 9 y 10 la primera rima b se presenta como b⁷. 3) E_1 Quem.

Como Santa Maria tornou a casula branca que tingiu o vinno vermello. E começa assi:

A¹² A¹² || b¹² : b¹² | b¹² a¹² :
 α α' || α'' : α'' | α α'

To, 89, f. 114 c-d
 E₂, 73, f. 107 a-d
 E₁, 73, f. 91 b-c

Ben pod' as cou - sas fe - as fre - mo -
 sas tor - nar a que pod' os pe - ca - dos das al -
 mas la - var. E d'est' un mi - ra - gre fre - mo - so
 vos di - rei, que a - vē - o na Clu - sa, com' es -
 crit' a - chei, que fez San - ta Ma - ri - a; e cre - o e
 sei que mos - trou ou - tros mui - tos en a - quel lu - gar.

1) E₂ estrofas 4, 5 y 6. 2) E₂ estrofa 4 borrado el sol ♯ y escrito la ♯; estrofa 6^a la ♯. 3) [] repetido al volver la página en el E₁.

Como Santa Maria guareceu o pintor que o demo quisera matar porque o pintava feo.

A¹¹ A¹¹ || b¹¹ : b¹¹ | b¹¹ a¹¹ :
 α β || α' : α' | α β :

To, 87, f. 110 d-111 a

E₂, 74, f. 108 c

E₁, 74, f. 91 d-92 a

Quen San-ta Ma - ri - a qui - ser def - fen - der,
 non lle pod' o de - mo ni un mal fa - zer. E d'est' un mi - ra gre vos que -
 ro con - tar de co - mo San - ta Ma - ri - a quis guar - dar un seu pin - tor
 que pu - nna - va de pin - tar e - la muy fre - moss' a to - do seu po - der.

1) Sic E₂. 2) Sic, borrada la cauda.

*Como Santa Maria fez veer ao clerigo que era mellor pobreza con omildade,
 ca riqueza mal gannada con orgullo e con sobervia.*

A⁷ B⁷ A⁷ B⁷ || n⁷ c⁷ : n⁷ c⁷ | n⁷ c⁷ n⁷ b⁷ :
 α β α β' || γ β'' : γ β'' | α β α β' :

To, 99, f. 129 a-b

E₂, 75, f. 109 c-d

E₁, 75, f. 92 c-d

O - mil - da - de con po - bre - ça quer a

Vir-gen co - rō - a - da; mais d'or - gu - llo con re -

que - za é e - la mui des - pa - ga - da. E d'es - ta ra -

zon vos d[í] - rei ¹⁾ un mi - ra - gre mui fre - mo - so que mos -

trou San - ta Ma - ri - a, Ma - dre do Rey gro - ri - o - so, a un

cre - ri - go que e - ra de a ser - vir de - se - jo - so;

e por - en gran ma - ra - vi - lla lle foi per e - la ²⁾ mos - tra - da.

1) Por razón de la métrica hay que considerar esta palabra como llana. 2) *E₁ elas.*

Como Santa Maria deu seu fillo aa bõa moller, que era morto, en tal que lle desse
o seu que filara aa sa omagen dos braços. Et começa assi:

A¹¹ A¹¹ || b¹³ b¹³ | b¹⁰ a¹¹:¹⁾
α β || γ γ' | α β :

E₂, 76, f. 112 c-d
E₁, 76, f. 94 a-b

Quen as²⁾ sas fi - gu - ras da Vir - gen par -
tir quer das de seu Fi - llo, fol³⁾ é sen men - tir.
Por - end' un mi - ra - gre vos quer eu o - ra con -
tar, mui ma - ra - vi - llo - so, que quis a
Vir - gen mos - trar por hũ - a mo - ller que mui - to fi -
ar sempr'en⁵⁾ e - la fo - ra, se - gund' fui o - yr.

1) La 3ª rima b sólo tiene 10 sílabas en las estr. 1, 4 y 7; en las demás tiene 11 síl. La 1ª rima b tiene 12 síl. en las estr. 4 y 8. 2) E₁ a. 3) Sic, según E₂ y según E₁ en la estrofa. 4) E₂ 2ª estrofa. 5) E₁ sempre en. 6) do si, la negras para las otras estrofas como en el estribillo: ♩ en lugar de ♩.

*Esta LXXVII. [é] como Santa Maria sãou na sa ygreja de Santa Maria de Lugo
hũa molter contreita dos pees et das mãos.*

$A^{11} \quad A^{11} \parallel \beta^{13} \quad \beta^{13} \mid \beta^{11} \quad a^{11} \vdots$
 $\alpha \quad \beta \parallel \gamma \quad \gamma' \mid \alpha \quad \beta \vdots$

E₂, 77, f. 113 c-d
E₁, 77, f. 94 c-d

Da que Deus ma-mou [o]¹⁾ lei-te do seu pei-to

non é ma-ra-vi-lla de sã-ar con-trei-to. D'es-to fez San-

ta Ma-ri-a mi-ra-gre fre-mo-so en a sa y-grej' en Lu-go,

grand'e pi-a-do-so, por hũa mo-ller que a-vi-a to-

llei-to o mais de seu corp' e de mal en-co-llei-to.

1) E₁ al repetir el texto del E. añade o, sílaba que parece faltar para ser de 11 sílabas el primer verso; en cambio, E₂ lo escribe siempre sin artículo.

Como Santa Maria guardou un privado do conde de Tolosa que non fosse queimado no forno, porque oya sa missa cada dia.

$A^{12} \quad A^{12} \parallel b^{12} : b^{12} \mid b^{12} \quad a^{12} :$
 $\alpha \quad \beta \parallel \gamma : \gamma \mid \alpha \quad \beta :$

To, 53, f. 67V-68r

E₂, 78, f. 114 c-d

E₁, 78, f. 95 a-b

Non po-de pren-der nun-ca mor-te ver-go -
 nno - sa a - que - le que guar - da a Vir - gen glo - ri -
 o - sa. Por - en, meus a - mi - gos, ro - go - vos que m'ou-ça -
 des un mui gran mi - ra - gre, que que - ro que sa - bia -
 des, que a San-ta Vir - gen fez, per-que en - ten-da -
 des com' a - os seus ser - vos é sem - pre pi - a - do - sa.

1) E₂ como E₁.

Como Santa Maria tornou a menina que era garrida¹⁾
corda, e levo-a sigo a parayso.

A^5 A^5 A^5 B^5 || c^{11} c^{11} c^{11} b^5 ²⁾
 α β α β' || α γ δ ϵ α' γ ζ

To, 42, f. 56^v-57 a
E₂, 79, f. 116 a-c
E₁, 79, f. 95 d-96 a

¡Ay, San - ta Ma - ri - a! quen³⁾ se per vós

guy - a quit' é de fo - li - a e sem - pre faz ben.

Por-end' un mi - ra - gre vos di - rei, fre - mo - so, que fe - zo a

Ma - dre do Rey gro - ri - o - so; e de o o -

yr se - er vos á sa - bo - ro - so, e pra - zer m'á⁴⁾ en.

1) E₁ garida. 2) La 3^a rima e tiene en la 1^a estr. 12 síl. 3) E₁ quem. 4) E₁ mia.

Esta é de loor de Santa Maria, de como a saudou o angeo.

A⁸ A⁸ || b⁸ : b⁸ | b⁸ a⁸ :
 α β || α' : α' | α β' :

To, 90, f. 115 b-c
 E₂, 70, f. 103 c-d
 E₁, 80, f. 90 b-c

De gra - ça chã - a e d'a -
 mor de Deus, a - cor - re - nos, Se - nhor. Sanc-ta Ma -
 ri - a, se te praz, pois nos - so ben tod'
 en ti jaz, e que teu Fi - llo sem - pre faz
 por ti o de que ás sa - bor.

1) To 2) E₂ ; To 3) To

*Como Santa Maria guareceu a moler do fogo de San Marçal
que ll'avia comesto todo o rostro.*

A⁸ A⁸ || b⁷ c⁵ b⁷ | c⁵ a² a⁸ :
α α' || β γ δ | α'' α' :

To, 48, f. 62 a

E₂, 81, f. 112 c-d

E₁, 81, f. 90 d

Par Deus tal Se-nnor mui-to val, que to-da
do-or toll' e mal. Es-ta Sennor que dit'
ei é San-ta Ma-ri-a, que a Deus seu
Fi-llo Rey ro-ga to-da vi-a sen al
que nos guar-de do yn-fer-nal.

1) To a la 5ª superior. 2) E₁ en lugar de ? 3) En α'' nos vemos obligados a cambiar el compás del α, a causa de la estructura métrica c⁵+a².

Como Santa Maria guardou un monge dos diaboos que o quiseran tentar
e selle mostraron en figuras de porcos pol-o fazer perder.

A¹¹ A¹¹ || b¹¹ : b¹¹ | b¹¹ a¹¹ |
α α' || β : β | γ α'

To, 5 a., f. 151 b-c
E₂, 82, f. 119 c
E₁, 82, f. 91 a-b

A San - ta Ma - ri - a mui bon ser - vir
faz, pois o po - der e - la do de - mo des - faz.
Ond' a - vē - o²⁾ d'es - to que en Con - tur - bel
fez San - ta Ma - ri - a mi - ra - gre mui bel
por un mon - ge bõ - o, cast' e mui fi - el,
que viu de di - a - bres vī - ir mui grand' az.

1) El ♯ de To no es nunca plica. 2) E₁ *aveo*.

Como Santa Maria sacou de cativo de terra de mouros a
un ome bõo que se llá¹⁾acomendara.

A⁷ A⁷ || b⁷ : b⁷ | b⁷ a⁷ :
α β || γ : γ | α β :

To, 14a., f. 159 d-160 a
E₂, 83, f. 120 c-d-121 a
E₁, 83, f. 97 d

A - os seus a - co - men - da - dos a Vir -
gen tost' á li - vra - dos. De mor - tes e
de pri - jõ - es, e por a - ques - to, va -
rõ - es, sempr' os vos - sos co - ra - çõ - es
en e - la se - jan fir - ma - dos.

The musical score consists of five staves. The first staff is the vocal line in 3/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are written below the notes. Above the staff are guitar chord diagrams for To, E₂, and (1). The second staff continues the vocal line with lyrics 'gen tost' á li - vra - dos. De mor - tes e'. The third staff continues with 'de pri - jõ - es, e por a - ques - to, va -'. The fourth staff continues with 'rõ - es, sempr' os vos - sos co - ra - çõ - es'. The fifth staff concludes with 'en e - la se - jan fir - ma - dos.' and includes a dynamic marking 'p'.

1) E₂ sell a., To se ll'acomendara.

Como Santa Maria resuscitou a moller do cavaleiro que se matara porque lle disse o cavaleiro que amava mas outra ca ela; et dizia-lle por Santa Maria.

N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 : n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :
 α β α α' || α α' : α α' | α β α α' :

To, 98, f. 127 b-d
 E₂, 84, f. 122 a
 E₁, 84, f. 98 c-d

O que en San-ta Ma-ri-a cre-ver ben
 de co-ra-çon, nun-ca re-çe-be-ra da-no nen gran mal nen o-ca-
 jon. E d'a-quest'un gran mi-ra-gre o-yd' o-ra, de que
 fix' un can-tar, da Vir-gen San-ta, que eu d'umbon om' a-
 prix', e ontr' os ou-tros mi-ra-gres por-en-de me-tel-o
 quix'; porque sei, se o o-yr-des, que vos val-rra un ser-mon.

1) To a la 4^a inferior, E₂ a la 2^a superior. 2) To E₂ do si sin plica. 3) To do con plica.

Como Santa Maria livrou de morte un judeu que tiinnan¹⁾ preso huuns ladrões,
et ela solto-o da prizon, et feze-o²⁾ tornar crischão.

A^7 B^5 A^7 B^5 || c^{13} c^{13} | a^{13} a^{13} :
 α β γ γ' α β

E₂, 85, f. 123^v-124^v
E₁, 85, f. 99 c-d

Pe - ra to - ller gran per - fi - a ben dos
co - ra - çõ - es, de - mos - tra San - ta Ma - ri - a,
sas gran - des vi - sões. ³⁾ On - de di - rei un mi -
ra - gre que en En - gla - ter - ra de - mos - trou San - ta Ma -
ri - a, a que nun - ca er - ra, por con - ver - ter
un ju - deu que pren - de - ran la - drões, a que
cha - gas grandes de - ran e pois tor - çí - llõ - es.

1) E₁ *tijnnam*. 2) E₁ *fezõo*. 3) E₁ *uisiões*. 4) E₂, 3^a, 4^a y 5^a estr. sin b.

Como Santa Maria livrou a molle prene que non morresse no mar, et fez-lle aver fillo dentro nas ondas. Et começa assi:

A¹¹ A¹¹ || b¹¹ : b¹¹ | b¹¹ a¹¹ :
 α β || α' : α' | α'' β :

To, 28, f. 39 c-d
 E₂, 86, f. 126 c
 E₁, 86, f. 100 b-c

A - cor - rer nos po - de e de mal guar -
 dar a Ma - dre de Deus, se per nós non fi - car!
 A - cor - rer nos po - de quan - do xe qui - ser
 et guar - dar de mal ca - da que lle prou - guer,
 ben co - mo guar - dou hũ - a po - bre mo - ller
 que cui - dou mor - rer en as on - das do mar.

1) En la repetición del estribillo ♯ q en E₂.

Como Santa Maria mandou que fezessem bispo ao crerigo que dizia sempre sas oras. Et começa assi:

N⁸ A⁶ || { estr. 1^a b⁸ : b⁸ | b⁸ a⁶ :
 α β || { α' : α' | α β :
 estr. 3^a b⁸ A⁶ : 1)
 α β :

To, 21, f. 31 a-b

E₂, 87, f. 127 c

E₁, 87, f. 101 a-c-102 a-b

Mul - to pu - nna dos seus on - rrar sem -
 pre San - ta Ma - ri - a. 1. E d'es-to vos que-ro con -
 2. Un cre - rig' ouv' i sa - be -
 tar un gran mi - ra - gre que mos - trar quis a Vir - gen que non a
 dor de to - do ben e ser - vi - dor d'es - ta gro - ri - o - sa Se -
 par na ci - dad' de Pa - vi - a. 3. D'onrrar os seus
 nnor quant' e - le mais po - di - a.
 á gran sa - bor sem - pre San - ta Ma - ri - a.

1) b de las estr. 3, 5, 7, 9, 11, 13 repite la rima de la respectiva estrofa anterior. 2) Desde el R. de la 5^a estr., E₁ escribe siempre como To y E₂. 3) E₁ escribe ♩ en el R de la 5^a, en la 9^a y R de la 10^a estr. 4) E₁ escribe ♩ en la 6^a y 8^a estr. 5) E₁ 5^a estr. ♩ 6) E₁ estr. últimas siempre ♩ 7) Las estr. 4, 6, 8, 10 y 12 cantan como las 1 y 2; las estr. 5, 7, 9, 11 y 13 como la 3^a. E₁ escribe excepcionalmente la notación musical en todas las estrofas.

Como Santa Maria fez a un fisico que se metera monje que comesse das vidas que os outros monges comeyan, que a el soyan mui mal saber. Et começa:

A⁹ A² B⁷ A⁷ || b⁷ e⁷ : b⁷ e⁷ | b⁷ e⁷ a⁷ |¹⁾
 α β γ || δ ε : δ ε | ζ ε γ

To, 11a., f. 156 b-d
 E₂, 88, f. 128, c-d
 E₁, 88, f. 102, b-c

Quen ser - vir' a Ma - dre do gran Rey, ben sei
 que se - ra de mal guar - da - do, com' o - ra vos con - ta -
 rey. En un mi - ra - gre de gra - do, se - gund' eu o -
 y con - tar, que no mō - es - teir' on - rra - do de Cla -
 ra - val foi en - trar un mon - je mui le - te - ra - do
 que sa - bi - a ben o - brar de fi - si - ca, com' a - chey.

1) Todas las estrofas tienen las mismas rimas. 2) To y E₂ fa sol sin plica.

Esta é como hũa judea estava de parto en coita de morte, et chamou Santa Maria, et logo a aquela ora foi libre.

A⁷ A⁵ A⁶ || b⁶ c⁸ : b⁶ c⁸ | c⁷ a⁵ a⁶ :
 α β γ || δ ε : δ ε | α β γ :

To, 12a., f. 157 c-d
 E₂, 89, f. 130 a-c
 E₁, 89, f. 103 b-c

The musical score consists of a vocal line and a lute accompaniment. The lute part includes tablature for strings To and E₂. The lyrics are: "A Ma - dre de Deus on - rra - da che - ga sen tar - da - da u é con fe cha - ma - da. E un mi - ra - gre d'is - to di - rei, que fez a gro - ri - o - sa Ma - dre de Jhe - su - cris - to, a Re - y - nna mui pi - a - do - sa, por hũ -".

1) E₂ si^b en la clave. 2) To a la 5^a superior. 3) E₂ 3^a estr.

To

E₂ 1)

a ju - de¹ as - tro - sa que e - ra coi - ta - da et
a mor - te che - ga - da. A Ma - dre de Deus

1) E₂

[Esta é de loor de Santa Maria.]¹⁾

A⁶ A⁶ || a⁶ b⁶ : a⁶ b⁶ | a⁶ b⁶
α β || α β : α' β | α' γ

E₂, 90, f. 131 c-d
E₁, 90, f. 104 a

E₂

So - la fus - ti sen - llei - ra Vir - gen sen
compa - nnei - ra. So - la fus - te sen - llei - ra u Ga - bri - el cre -
vis - te, et ar sen compa - nnei - ra u a Deus con - ce - bis - te;
et per es - ta ma - nei - ra o de - mo des - tro - is - te.

1) Epígrafe según E₂; en el sumario: Esta ·LXXX· e como S. M. de loor.

[C]omo Santa Maria deceu do ceo en hũa egreja ante todos et guareceu
quantos enfermos y jazian, que ardian do fogo de San Marçal.

A⁷ B⁴ A⁷ B⁴ || c⁷ d⁷ : e⁷ d⁷ | d¹¹ b¹¹ :
α β γ γ' γ γ' α β :

To, 82, f. 104 d-105 a

E₂, 91, f. 132 c

E₁, 91, f. 104 b-c

A Vir - gen nos dá sa - ud' e to - lle mal;

tant' á en si gran ver - tud' es - pe - ri - tal. E por - en di -

zer vos que - ro entr'es - tes mi - ra - gres seus ou - tro mui grand'

e mui fe - ro que es - ta Ma - dre de Deus fez, que non po -

den con - tra - di - zer ju - deus nen e - re - ges, pe - ro quei - ran

di - zer al. A Vir - gen nos dá sa - ud' e to - lle mal;

i) To la si b sin plica.

[C]omo Santa Maria alumiuu un cverigo que era cego.

A ^s	A ^s		b ^s	b ^s	b ^s	a ^s :
α	β		γ	γ'	α'	β:

To, 85, f. 108 b-c

E₂, 92, f. 133 cE₁, 92, f. 105 a

The musical score is written for a single melodic line in treble clef with a 3/4 time signature. It features various ornaments and dynamics such as *α*, *β*, *γ*, *γ'*, *α'*, and *β*. Above the staff, there are vertical stems with dots representing chordal accompaniment or figured bass notation. The lyrics are written below the staff.

Sau - ta Ma - ri - a po - der á de dar
lum' a quen o non á. Ca de dar lum' á gran po -
der a que o lum' en si tra - ger foi, que
nos fez a Deus ve - er, que per al non vi - ra - mos
ja. San - ta Ma - ri - a po - der á

1) To y E₂ a la 5^a superior. 2) *re mi* corregido en *fa la* (!) en E₁.

[C]omo Santa Maria guareceu un fillo d'un burges
que era gafo.

A^6 B^5 A^6 B^5 || c^{12} : c^{12} | c^{12} b^{12} :
 α β || γ : γ | α β :

E₂, 93, f. 134 c-d
E₁, 93, f. 105 c

Nu-lla en-fer-mi-da-de non é de sã-

ar, grav', u a pi-e-da-de da Vir-gen che-gar?

D'est' un mui gran mi-ragr' en fi-llo d'unbur-ges mos-trou'

San-ta Ma-ri-a, que foi ga-fo tres a-nos et gua-re-ceu en

me-nos que un mes, pol-a sa pi-e-da-de

que lle quis mos-trar. [N]u-lla en-fer-mi-da-de non

1) 2ª estrofa ♯ en E₂.

[E]sta é como Santa Maria serviu en logar de la monja,
que sse foi do mōesteiro. ¹⁾

A⁷ B⁵ A⁷ B⁵ || c⁷ c⁷ d⁷ : c⁷ c⁷ d⁷ | a⁷ b⁵ a⁷ b⁵ :
α β α β' | γ δ ε : γ δ ε | α β α β' :

To, 31, f. 40 c-d-41 a
E₂, 94, f. 135 c-d
E₁, 94, f. 105 d-106 a-b

De ver - go - nna nos guar - dar pu - nna to - da
vi - a, et de fa - lir et d'er - rar, a Vir - gen Ma -
ri - a. E guar - da - nos de fa - lir et ar
quer - nos en - co - brir quan - do en er - ro ca - e - mos;
des i faz - nos re - pen - tir et a e - men - da vī -
ir dos pe - ca - dos que fa - ze - mos. D'est' un

1) E₁ moesteiro. 2) To ♯ por ♯ según vemos en la repetición. 3) E₁ ♯ en la repetición.

mi - ra - gre mos - trar en un' a - ba - di - a

quis a Re - y - nna sen par, san - ta, que nos gui -

a. De ver - go - nna nos guar - dar pu - nna to - da

95

*Como Santa Maria livrou un seu hermitan de prizon d'ruins mouros que o levavan
a alen mar, et nunca se poderon yr ata que o leixaron.*

$A^{13} A^{13} || \delta^{13} \delta^{13} : \delta^{13} \delta^{13} | \delta^{13} a^{13} : :$
 $\alpha \beta \gamma \delta : \gamma \delta' | \alpha \beta : :$

E₂, 95, f. 137r-137v
E₁, 95, f. 107 a-b

Quen a - os ser - vos da Vir - gen de mal se tra -

ba - lla de lles fa - zer, non quer e - la que es - to ren

va - lla. D'es-to di-rey un mi - ra-gre que hũ - a ve -

ga - da de-mos-trou a san-ta Vir-gen ben-a - ven-tu -

ra - da por un con-de d'A-le - manna, que ou - ve lei -

xa - da sa te - rra et foi fa - zer en Por-tu - gal mo - ra -

da, en-ci - ma d'ũ - a her - mi-ta, pre-to da sal - ga - da

a-gua do mar, u cui - dou a vi-ver sen ba - ra - lla.

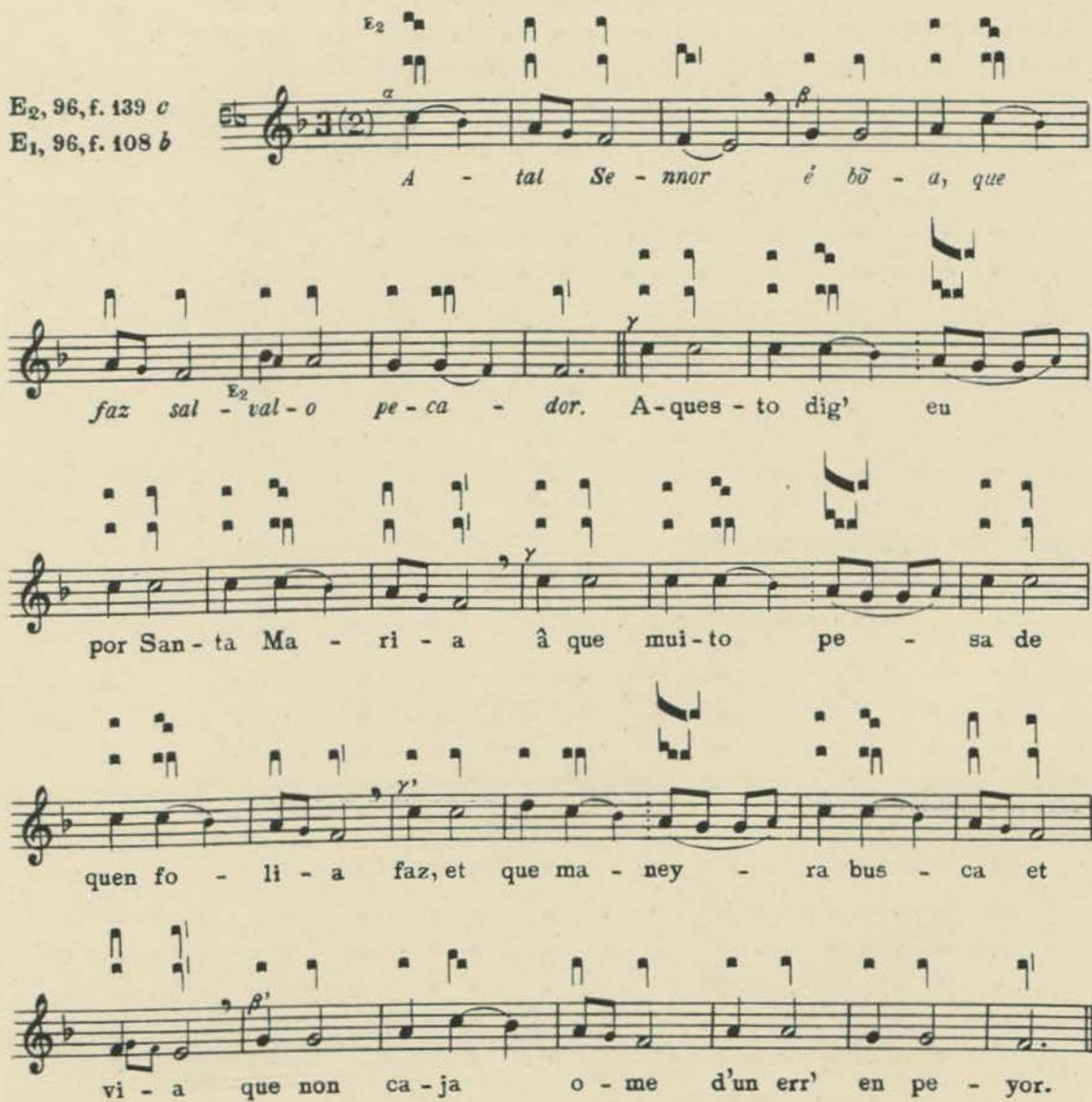
Quen a - os ser - vos da Vir-gen de mal se tra - ba - lla

1) E₂ 2^a estrofa *pp* *si la*. 2) E₂ 2^a estrofa *mf*. 3) E₂ 2^a estrofa *f*

[C]omo Santa Maria guardou a alma d'un ome bõo que sse non perdesse,
ca o avian escabeçado ladrões, fez que se juntassen
o corpo et a testa et sse maenfestasse.

A⁴ A¹¹ || δ¹⁰ : δ¹⁰ | δ¹⁰ a¹¹ |
α β || γ γ' | γ' β' |

E₂, 96, f. 139 c
E₁, 96, f. 108 b



A - tal Se - nnor é bõ - a, que
faz sal - val - o pe - ca - dor. A - ques - to dig' eu
por San - ta Ma - ri - a â que mui - to pe - sa de
quen fo - li - a faz, et que ma - ney - ra bus - ca et
vi - a que non ca - ja o - me d'un err' en pe - yor.

[C]omo Santa Maria quis guardar de morte un privado d'un rey que o avian mezcrao.

A¹⁰ A¹⁰ || b⁹ b⁹ : b⁹ b⁹ | b³ a¹⁰ |
 α α' || β β' : β β' | γ α'

To, 8a., f. 153 b-c

E₂, 97, f. 110 c-d-111a

E₁, 97, f. 108 d-109 a

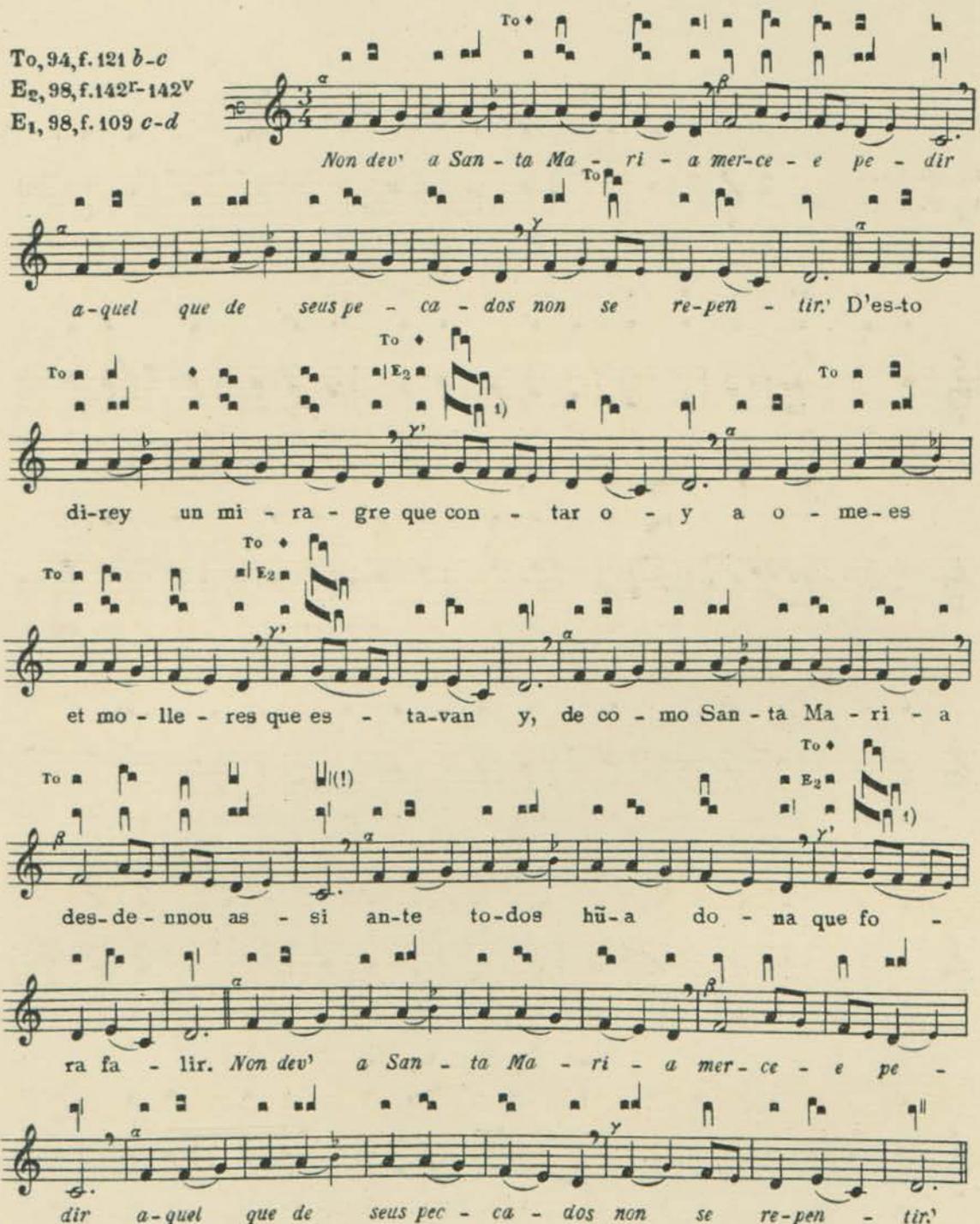
A Virgen sempre a-cor-rer, a-cor-rer, vai
 o coi-tad', e va-ler, et va-ler. D'est' un mi-ra-gre
 vos con-ta-rey, que en Ca-ne-te, per com' a-hey,
 a Vir-gen por un o-med'un rey fez, que mez-cra-ran
 com' a pres' ey, et ben sey que o cui-da-ran a fa-zermor-rer.

1) E₂ sí sin b. 2) E₂, 3^a estrofa ♯, borrada la cauda. 3) E₂, 2^a, 3^a y 4^a estrofa ♯. 4) E₂, 2^a y 4^a estrofa ♯. 5) E₂, 3^a y 4^a estrofa ♯. 6) E₂, 2^a, 3^a y 4^a estrofa ♯. 7) E₂, 3^a estrofa ♯. 8) E₂, 3^a y 4^a estrofa ♯.

Como hũa molter quis entrar en Santa Maria de Valverde, et non
pude abrir as portas atẽen que sse maenfestou.

N^7 A^5 N^7 A^5 || n^7 b^5 : n^7 b^5 | n^7 b^5 n^7 a^5 :
 α β α γ || α γ' : α γ' | α β α γ' :

To, 94, f. 121 b-c
E₂, 98, f. 142^r-142^v
E₁, 98, f. 109 c-d



Non dev' a San - ta Ma - ri - a mer - ce - e pe - dir
a - quel que de seus pe - ca - dos non se re - pen - tir.' D'es - to
di - rey un mi - ra - gre que con - tar o - y a o - me - es
et mo - lle - res que es - ta - van y, de co - mo San - ta Ma - ri - a
des - de - nnou as - si an - te to - dos hũ - a do - na que fo -
ra fa - lir. Non dev' a San - ta Ma - ri - a mer - ce - e pe -
dir a - quel que de seus pec - ca - dos non se re - pen - tir.'

1) E₁ sic; el copista había escrito , y lo corrigió en  sin borrar la cauda inferior y quedó 

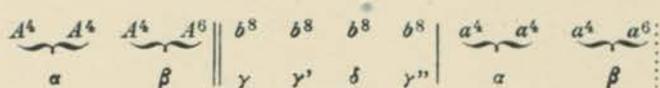
*Como Santa Maria destruyru un gran poboo de mouros que entraran
hũa vila de crischãos et querian desfazer as ssas omagões.*

A⁷ B⁷ A⁷ B⁷ || a⁷ : a⁷ | a⁷ b⁷ a⁷ b⁷ :
α β γ β' || δ : δ | α β γ β' :

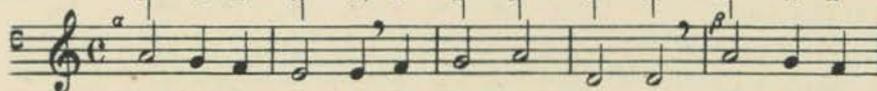
E₂, 99, f. 143 c
E₁, 99, f. 110 b-c

Mui - to sse de - ven tẽ - er por gen -
tes de mal re - ca - do os que mal cui - dan fa - zer a - a
de que Deus foi na - do. D'est'un mi - ra - gre di - zer vos que -
ro, et re - tra - er, ond' a - ve - re - des pra - zer
pois l'ou - ver - des as - cui - ta - do, de que de - ve - des a -
ver end' a - a Vir - gen bon gra - do. Mui - to sse de - ven

100

Esta é de loor.

To, 10 b. a., f. 156 a-b

E₂, 100, f. 144 e-dE₁, 100, f. 110 d-111 a

San-ta Ma-ri-a, stre-la do di-a, mos-tra-nos



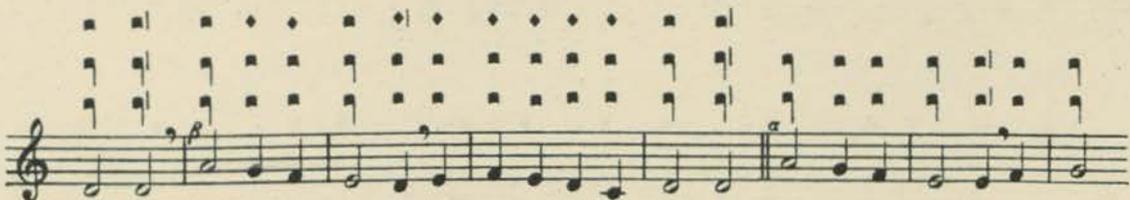
ut - a pe - ra Deus et nos gui - a. Ca ve - er fa - zel - os er - ra - dos



que per - der fo - ran per pe - ca - dos en - ten - der de que mui cul -



pa - dos son; mais per ti son per - dõ - a - dos da ou - sa - di - a que lles fa -



zi - a fa - zer fo - li - a mais que non de - ve - ri - a. San-ta Ma - ri - a, stre - la

1) E₂, 2^a y 3^a estrofa ad

[C]omo Santa Maria guareceu o que era sordo et mudo.

A⁷ A⁷ || b⁷ b⁷ | b⁷ a⁷ :
 α β || β β | α β :

To, 46, f. 60 b
 E₂, 101, f. 145 c-d
 E₁, 101, f. 111 b

Ben pod' a Se-nnor sen par fa-zer

o-yr et fa-lar. Com' hũ-a ve-ga-da fez

a un mud' a de bon prez, et sor-do, que d'ũ-a

vez o foi de to-do sã-ar. Ben pod' a Se-

nnor sen par fa-zer o-yr et fa-lar.

Como Santa Maria livrou un crerigo que os ladrões deitaran en un poço.

A⁵ N⁶ A⁵ B⁶ || c⁷ : c⁷ | c⁷ b⁷ |¹⁾
 α β α' γ || δ : δ | ε ε'

E₂, 102, f. 146 c
 E₁, 102, f. 111 c-d

Sempr' a - os seus val, et de mal
 to - da vi - a guar - da - os sen al a mui
 san - ta Se - ñnor. D'es - to con - ta - rei de gra -
 do un gran mi - ra - gre pro - va - do
 que fez por un or - di - na - do
 cre - rig' a dos san - tos fror. Sempr' a - os seus
 val et de mal to - da vi - a

1) El estribillo podría tomar el esquema métrico A⁵ A³ A⁹ B⁶, más lógico en cuanto a las rimas, si la melodía no exigiese la esquematización que damos.

Como Santa Maria feze estar o monge trezentos anos ao canto da passarynna,¹⁾
 porque lle pedia que lle mostrasse qual era o ben
 que avian os que eran en paraíso.

A⁸ A⁷ || n⁷ b⁷ : n⁷ b⁷ | n⁸ a⁷ :
 α β || γ γ' : γ' γ' | α β :

To, 93, f. 120 a-b
 E₂, 103, f. 147^v
 E₁, 103, f. 112 b-c

Quen a Vir - gen ben ser - vi - ra,
 a pa - ra - y - so i - ra. E d'a - quest'un gran mi -
 ra - gre vos quer eu o - ra con - tar, que fe - zo San -
 ta Ma - ri - a por un monge, que ro - gar ll'i - a
 sem - pre que lle mos - tras - se qualben en pa - ra - is' á.

1) E₁ passaryña. 2) To a la 5^a superior. 3) E₂ en la 2^a estrofa como en el estribillo siempre así.

104

[C]omo Santa Maria fez aa molher que queria fazer amadoiras a seu amigo
con el corpo de Jhesuchristo, et que o tragia na touca, que lle
corresse sangui da cabeça, ata que o tirou ende.

N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 : n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :
 α β γ δ || ϵ ζ : ϵ ζ | α β γ δ :

To, 96, f. 123 b-d

E₂, 104, f. 149^r

E₁, 104, f. 113 b-c

The musical score is written in a single system with a treble clef and a 3/4 time signature. It features a vocal line and a guitar line. The guitar line includes tablature with fret numbers and chord diagrams. The lyrics are written below the vocal line. The score is divided into several measures, with some measures containing multiple systems of tablature. The lyrics are: "Nun - ca ja pod' a - a Vir - gen o - me tal pe - sar fa - zer, co - mo quen a - o seu Fi - llo, Deus, coi - da es - car - ne - cer. E o que o fa - zer coi - da, cre - ed' a - ques - to por mi, que a - quel es - car - no to - do á de tor - nar so - bre si. Et d' a - quest' un gran mi -".

1) E₂ versión auténtica. 2) To + . 3) To sin plica.

To
E₂

ra-gre vos di-rei, que eu o - y, que fe - zo San -

To
E₂

ta Ma-ri - a: o - y-de-mi - o a le - zer. Nun - ca

E₂

ja pod' a - a Vir-gen o - me tal pe - sar fa - zer

co - mo quen a - o seu Fi - llo, Deus, cul - da es - car -

1) E₂ versión auténtica. 2) E₁ versión auténtica.

105

[C]omo Santa Maria guareceu a moller que chagara seu marido
porque a non podia aver a ssa guisa.

A¹⁰ B¹⁰ A¹⁰ B¹⁰ || e¹⁰ d¹⁰ : c¹⁰ d¹⁰ | e¹⁰ b¹⁰ |
α α' α α' || β γ : β γ | α α'' |

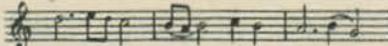
To, 81, f. 103 a-b

E₂, 105, f. 150 c

E₁, 105, f. 114 b-c

To
E₂

Gran pi - a - dad¹⁾ et mer - ce³⁾ et no - bre - za

1) To y E₂ a la 5ª superior. 2) To  3) E₁ mercee.

To

α'

d'a - questas tres á na Vir - gen as - saz, tan muit' en, que mal - da -

To

de nen cru - e - za nen des-cou - si - men-to nun - ca lle praz.

β

E d'es-to fe - zo a san - ta Re - y - nna gran mi - ra -

To

E₂

gre que vos que - ro con - tar, u a - pa - re - ceu a hũ - a me -

β

ny - nna en un or - to u fo - ra tre - be - llar,

To

E₂

α

en cas de seu padr', en hũ - a cor - ty - nna que a - vi -

To

α

a en a vi - la d'Ar - raz. Gran pi - e - dad' et

1) *To* sin plica. 2) Así *To* y *E₂*; así *E₁* en la repetición. 3) Así *To*, *E₂* y *E₁*. 4) *To* *E₂* sin plica.

Esta é como Santa Maria sacou dous escudeiros de prijon.

A^7	N^7	A^7		b^7	:	b^7		b^7	b^3	a^7	
α	β	γ		δ	:	δ		α'	ϵ	γ	

To, 45, f. 59 *b-c*
 E₂, 106, f. 152 *c*
 E₁, 106, f. 115 *c*

Pri - jon for - te nen dul - to - sa
 non pod' os pre - sos tẽ - er a pe -
 sar da Gro - ri - o - sa. D'es - ta ra - zon
 vos di - rei un mi - ra - gre que a - chei
 es - cri - to, et mui ben sei que fa -
 rei d'el can - ti - ga sa - bo - ro - sa.

107

Como Santa Maria guardou de morte hũa judea que espenaron en Segovia,
 et¹⁾ porque sse acomendou a ela non morreu nen se firiu.

N^7 A^7 || b^7 : b^7 | b^7 a^7 :
 α β || α : α | α β :

E₂, 107, f. 153 c
 E₁, 107, f. 116 a-b

Quen cre - ver na Vir - gen san - ta,
 en - a cot - ta va - ler - ll'á. D'est' un
 mi - ra - gr', en ver - da - de, fez en Se - go -
 vi'a ci - da - de a Ma - dre de pi - e -
 da - de, qual es - te can - tar di - ra.
 Quen cre - ver na Vir - gen san - ta,

1) Falta en E₁ la palabra *et*.

[C]omo Santa Maria fez que nacesse o fillo do judeo o rostro
atras, como U'o Merlin rogara.

A⁷ B⁶ B⁶ || a⁷ c⁷ : a⁷ e⁷ | a⁷ c⁷ b⁶ |¹⁾
α β γ || α γ' : α γ' | δ β' γ'' |

To, 3a., f. 149 c-d
E₂, 108, f. 154 c-d-155a
E₁, 108, f. 116 c-d

De-reit' é de ss'end'a - char mal quen fi - llar' per - fi -
a con-tra San - ta Ma - ri - a. E d'a - quest' o - y con -
tar que a - vē - o a Mer - lin que ss'ou - ve de re - zō -
ar con un ju - deu al - fa - qui que en tod' Es - co - ça
par, co - mo dis - se - ron a mi, de sa - ber non a - vi - a.

1) En la 1.^a estr. hay que anotar las rimas imperfectas de c: *Merlín, alfaqui, mi*. 2) Esta rima llana del estribillo contrasta con su similar aguda de las estrofas; la versión auténtica nos la ofrece la β' de la coda.

109

[C]omo Santa Maria livrou un ome de cinco diaboos
que o querian levar et matar.

A¹⁰ A¹⁰ || b⁹ : b⁹ | b¹⁰ a¹⁰ :
α β || γ : γ | α' β :

E₂, 109, f. 156 a
E₁, 109, f. 117 b-c

Ra - zon an os di - a - bos de fo -
gir ant' a Vir - gen que a Deus foi pa - rir.
De - rei - to fa² - zen de ss'ir per - der ant' a de
que Deus qui - so na - cer; ca per e - la per - de - ron
seu po - der, de gui - sa que nos non po - den no -
zir. Ra - zon an os di - a - bos

1) El estribillo debe cantar como al principio α; es por un lapsus del copista que canta como γ.

[E]sta é de loor de Santa Maria.

$$A^{12} \quad A^{12} \parallel b^{12} \quad b^{12} \mid b^{12} \quad a^{12} \vdots$$

$$\alpha \quad \beta \parallel \beta' \quad \beta' \mid \alpha \quad \beta \vdots$$

E_2 , 110, f. 157 a-b
 E_1 , 110, f. 117 d-118 a-b

Tant' é San-ta Ma - ri - a de ben mui con -
 pri - da, que pe-ra a lo - ar tem - po nos fal
 vi - da. E co-mo po-de per lin - gua se -
 er lo - a - da a que fez por-que Deus a ssa car -
 ne sa - gra - da quis fi - llar et ser o - me,
 per que foi mos-tra - da sa de - i - dad' en car - ne vis-ta
 et o - y - da? Tant' é San - ta

1) E_2 2ª estrofa .. 2) E_2 3ª estrofa .. 3) E_2 1ª y 2ª estrofa .., 3ª ..

[E]sta é como un crerigo de missa que servía a Santa Maria morreu no rio que ven por Paris, et a tercer día resocito-o Santa Maria et saco-o do rio.

A⁷ A⁷ || b⁷ : b⁷ | b⁷ a⁷ : 1)
 α β || α' : α' | α β :

E₂, 111, f. 158 a
 E₁, 111, f. 118 b-c

En to - do tem - po faz ben
 a Vir - gen que nos man - ten. Non á temp' as -
 si - na - a - do por a - cor - rel - o coi - ta - do
 nen per - dõ - al - o cul - pa - do, mais as -
 si co - mo ll'a - ven. [E]n to - do tem - po faz
 ben a Vir - gen que nos man - ten.

1) Todas las estrofas presentan las mismas rimas.

[C]omo Santa Maria guardou hũa nave que ya carregada de triigo
que non perezesse, et saco-a en salvo ao porto.

A⁸ A⁸ || b⁷ : b⁷ | b⁷ a⁸ :
α β || β' : β' | α β :

To, 2a, f. 149 a-b
E₂, 112, f. 159 a
E₁, 112, f. 118 d-119 a

Nas coi-tas de - ve - mos cha - mar a
Vir - gen, es - tre - la do mar. Es - ta é
San - ta Ma - ri - a, que a - os seus noit' e di
a guar - da de mal et os gui - a, pois se lle
van en - co - men - dar. Nas coi - tas de - ve - mos cha -
mar a Vir - gen, es - tre - la do mar.

113

Como Santa Maria de Monserraz guardou o mōesteiro
que non feriss' a pena en ele que caeu da roca.

A⁹ B⁸ B⁹ A⁸ || n⁷ c⁸ : n⁷ c⁸ | a⁹ a⁸ ¹⁾
α β α β' || β'' β' : β'' β | α β'

E₂, 113, f. 160 a-b ²⁾
E₁, 113, f. 119 c-d

Por ra-zon te-nno d'o-be-de-cer

as pe-dras â Ma-dre do Rei ³⁾ que quan-do mor-reu por

nós ben sei que por-end' se fo-ron fen-der. D'es-to

di-rei un mi-ra-gre mui gran-de, que con-tar o-y, qu'en Mon-

ssa-raz fez a Vir-gen, et que ben pa-re-çe og' y, d'ũ-a

pe-na que se foi mo-ver mui grand'e lei-xou-sse ca-er.

1) Este es el esquema de la 1ª estr. En las demás no es siempre seguro el número de sílabas. Algunas veces las variantes de E₂ mejoran el texto en este sentido. 2) E₂ sin música. 3) E₁ a que Madre do Rei. 4) E₁ que en.

Esta é d'un mancebo a que seus enemigos chagaron mui mal de morte, e sa madre prometera-o a Santa Maria de Salas et foi logo guarido.

A^{11} A^{11} || δ^{11} : δ^{11} | δ^{11} a^{11} :
 α β || α' : α' | α β :

E₂, 114, f. 161 a

E₁, 114, f. 120 a-b

A que ser-ven to-dol-os ce-les-ti - a - es,

gua - re - cer ben po - de as cha-gas mor - ta - es. D'est'un gran mi-ra-gre

fez San-ta Ma - ri - a de Sa-las por hũ - a moller que a - vi - a gran fi -

ança en e - la, et a ser - vi - a põ - en - do ant' o seu

al - tar es - ta - da - es. A que ser-ven to - dol - os ce - les - ti -

a - es, gua - re - cer ben po - de as cha-gas m[or - ta - es].

*Esta é como Santa Maria tolleu ao demo o minynno que lle dera sa madre
con sanna de seu marido porque concebera d'el dia de Pascoa.*

A^3 A^3 B^3 B^3 C^6 || d^6 e^6 d^6 e^6 d^6 e^6 | e^3 f^6 f^3 c^6 :
 α β γ γ γ α' β

To, 55, f. 71 c-d
 E2, 115, f. 162 a-d
 E1, 115, f. 120 c-d

Con seu ben sem-pre ven en a - ju - da
 co-nno - çu - da de nós San - ta Ma - ri - a. Con a - ju - da nos
 ve - ne et con ssa am - pa - ran - ça con-tra o que nos te - ne
 no mund' en gran ba - lan - ça por to - ller-nos o be - ne - da mui
 nobr'es - pe - ran - ça; mas ven - gan - ça fi - lla a Gro - ri - o - sa,
 po - de - ro - sa, d'el, et sem - pre nos gui - a.

1) E2 2) To y E2 sin plica. 3) To sin plica. 4) To igual a E1 E2.

[E]sta é como Santa Maria fez acender duas candeas na sa eigreja en Salamanca,
 porque o mercador que as y posera ll'as encomendara.

N⁷ A⁶ || b⁷ c⁶ : b⁷ c⁶ | b⁷ c⁶ π⁶ a⁵ |
 α α' β γ : β γ | α'' α α α'

E₂, 116, f. 165 c
 E₁, 116, f. 122 c-d

De - reit' é de lu - me dar
 a que Ma - dr'e' do lu - me. D'esto vos que - ro con -
 tar mi - ra - gre ver - da - dei - ro que quis a Vir - gen mos -
 trar gran, por un mer - ca - dei - ro que a - a fei -
 ra mer - car, con un seu con - pa - nnei - ro de Sa -
 la - man ca, fo - ra, co - mo an de cos - tu - me.

1) E₂ 2) E₂

[C]omo hũa moller prometera que non lavrasse no sabado, et per seu pecado lavrou,
 et foi logo tolleita das mãos; et poren mandou-sse levar
 a Santa Maria de Churtes, et foi guarida.

$A^{13} \quad A^{13} \parallel \beta^{13} : \beta^{13} \mid a^{13} \quad a^{13} :$
 $\alpha \quad \alpha' \parallel \beta : \beta' \mid \alpha \quad \alpha' :$

E₂, 117, f. 166 c

E₁, 117, f. 123 a-b

To-da cou-sa que â¹) Vir-gen se-ja pro-me-
 tu - da, de-reit¹ e¹ et gran ra-son que lle se-ja tẽ -
 u - da. D'est'un fre-mo - so mi - ra - gre fez San - ta Ma -
 ri - a en Char-tres por hũa a mo - ller que ju - rad¹ a -
 vi - a que non fe - zes - se no sa - ba - do o - bra sa -
 bu - da per que a San - ta Ma - ri - a ou - ves - se sa -
 nnu - da. To - da cou - sa que â¹) Vir - gen se - ja

1) E₁ aa.

*Como Santa Maria resucitou en Saragoça un minynno
que levaron morto ant'o seu altar.*

A¹⁰ A¹⁰ || b¹⁰ : b¹⁰ | b¹⁰ a¹⁰ :
α β || γ : γ' | α β :

E₂, 118, f. 167 c-d
E₁, 118, f. 123 d-124 a

Fa - zer po - de d'ou - tri vi - vel - os
seus fi - llos a - que - la que Madr' é de Deus. D'est' un mi -
ra - gre di - rei que o - y que fez a Vir - gen, per com'
a - pren - di, en Sa - ra - go - ça, d'ũ - a mo - ller y que
pa - ri - a mor - tol - os fi - llos seus. Fa - zer po -
de d'ou - tri vi - vel - os seus fi - llos a - que - la que Madr'

119

Como Santa Maria tolleu un joiz aos diaboos que o levavan, et torno-o a ssa casa et disse-lle que se meenfestasse, ca outro dia avia de morrer.

A^{13} A^{13} || b^{13} : b^{13} | b^{13} a^{13} :
 α β || γ : γ' | α β :

E₂, 119, f. 168 c-d
 E₁, 119, f. 124 b-c

Co-mo so-mos per con-sse-llo do de-mo per-du-dos,
 as-si so-mos pel-o da Vir-gen tost' a-cor-ru-dos. D'es-to di-rei
 un mi-ra-gre, on-de gran fa-ça-nna fi-lla-re-des, que a Vir-gen
 fe-zo en Es-pa-nna, d'un o-me que de di-a-bos hũ-a gran con-
 pa-nna le-va-van, pe-ra pe-na-ren con os des-cre-u-dos.
 Co-mo so-mos per con-sse-llo do de-mo per-du-dos,

[E]sta é de loor de Santa Maria.

A ⁹	B ⁷		a ⁹	A ⁹	:	a ⁹	A ⁹		a ⁹	b ⁹	:
α	β		α	α	:	α	α		α	β'	:

E₂, 120, f. 170 a-b
E₁, 120, f. 125 a-b

Quan - tos me cre - ve - ren lo - a -
ran a Vir - gen que nos man - ten. Ca sen
e - la Deus non a - ve - ran, Quan - tos me cre -
ve - ren lo - a - ran, nen as sas fa - zen - das
ben fa - ran, Quan - tos me cre - ve - ren lo - a -

1) E₂ 2^a estrofa y 3^a m. 2) E₂ 2^a estrofa y 3^a m.



ran, nen o ben de Deus co - nno - ce - ran;



et tal con - se - llo lles dou por - en. *Quan - tos*



me cre - ve - ren. E con tod' es - to ser - vil - a



an, et de seu pra - zer non sa - y - ran,



et mais d'ou - tra ren a a - ma - ran, et se - ran per



y de mui bon sen. *Quan - tos* me cre - ve - ren



lo - a - ran a Vir - gen que nos man - ten.

1) E₁ copia aquí solamente el incipit del estribillo; E₂, en cambio, lo repite íntegro. 2) E₁ en la 2^a estr. y E₂ en la 2^a y 3^a (que copia también con su música) prescinden de intercalar el estribillo como lo hacen en la 1^a, y se limitan a reproducirlo íntegro después de cada una de ellas. 3) E₂ 3^a estr. 4) E₂ en el estribillo que sigue a la 3^a estr.

Esta é d'un miragre do cavaleiro que fazia a guerlanda das rosas a Santa Maria.

N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :
 α β α β' || γ δ γ β'' | α β α β' :

E₂, 121, f. 171 a-c
 E₁, 121, f. 125 c-d

De mul - tas ma - nei - ras bus - ca a Vir -
 gen es - pe - ri - tal car - rey - ras en co - mo guar - de os seus
 de mort' e de mal. E de tal ra - zon com' es - ta, en Pro -
 en - ça, hũ - a vez a - mos - troumui gran mi - ra - gre a Se -
 nnorde to - do prez con - tra un seu ca - va - lei - ro que tal
 pro - mes - sa lle fez, que lle guer - lan - da fa - ri - a
 de ro - sas to - da, non d'al. De mul - tas ma - nei - ras

1) E₂ sic en las dos estr. y los dos estribillos que copia con música.

[C]omo Santa Maria resucitou hũa infante filla d'un rei, et pois
foi monja et mui santa molher.

A¹⁰ A¹⁰ || b¹⁰ : b¹⁰ | b¹⁰ a¹⁰ :
α α' || β : β' | α α' :

E₂, 122, f. 172 c

E₁, 122, f. 126 c

Mi - ra-gres mui - tos pel - os re - is faz

San - ta Ma - ri - a ca - da que lle praz. D'es - to di -

rei un mi - ra - gre que vi que en To - led' a Vir -

gen fez a - li na ssa ca - pe - la, et cre - ed' a

mi que faz y ou - tros mi - ra - gres as - saz.

Mi - ra-gres mui - tos pel - os re - is faz San - ta Ma - ri - a

1) Propiamente

[C]omo Santa Maria guardou un frade menor dos diaboos na ora
que quis morrer, et torcia-sse todo con medo d'eles.

A¹¹ A¹¹ || b¹¹ : b¹¹ | b¹¹ a¹¹ :
α α' || β : β | α α' :

E₂, 123, f. 173 c-d
E₁, 123, f. 127 a-b

De San - ta Ma - ri - a si - nal
 qual xe quer val - rra muit' a quen en
 e - ta ben cre - ver. Ca²⁾ que quer que
 se - ja d'a-ques - ta Se - nnor val - rra muit' a
 quen de mal coi - ta - do for, et va - ler - ll'á
 con - tra o de - mo ma - yor a - li
 u sobr' e - le gran po - der ou - ver.

1) E₂ . 2) E₁ Da. 3) E₂ 1^a estr. ♯, 2^a .

[C]omo Santa Maria guardou un ome que apedraron que non morresse ata que
sse meenfestasse, porque jajūava as vigias das sas festas.

N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :
 α β γ δ || ϵ ζ ϵ η | α β γ δ :

E_2 , 124, f. 174^v
 E_1 , 124, f. 127 c-d

O que pol - a Vir - gen let - xa o de que gran sa - bor
á, sem - pre a - qui lle de - mos - tra o ben que pois lle fa -
ra. E d'est' un mui gran mi - ra - gre vos con - ta - rei, que o -
y di - zer a - os que o vi - ron, et o con - ta - ron as -
si co - mo vos eu con - tar que - ro.¹⁾ Et, se - gun com' a - pren -
di, de - mos - trou San - ta Ma - ri - a en a ter - ra que es - ta.

1) E_1 , E_2 *si b*; E_2 copia dos estr. con música y siempre con el *si b* en esta parte. 2) E_1 *quero contar*.

[C]omo Santa Maria fez partir o creyigo et a donzela que fazian voda, porque o clerigo trouxera este preilo pel-o demo, et fez que entrassen ambos en orden.

A⁸ B⁷ A⁸ B⁷ || n⁷ c⁸ : n⁷ c⁸ | n⁷ c⁸ n⁷ b⁷: 1)
 α β α' γ || α γ : α γ | α β α' γ :

To, 97, f. 124d-125a

E₂, 125, f. 176 a

E₁, 125, f. 128b-c

Muit' é ma - yor o ben fa - zer da Vir - gen^{To} San -
 ta Ma - ri - a, que é do de - mo o po - der nen d'o-me ma -
 o per - fi - a. E d'esta ra - zon vos di - rey un mi - ra - gre
 fre - mos' as - saz, que fe - zo San - ta Ma - ri - a por un cre - ri -
 go al - ver - naz que en a lo - ar pu - nna - va pol - os
 mui - tos bẽ - es que faz, et re - za - va por a - ques -
 to a sas o - ras ca - da di - a. *Muit' é ma - yor o ben*

1) La 1ª rima α de la 1ª estr. se presenta como n⁶.

*Esta é como Santa Maria guareceo un ome en Elche d'ũa saeta que
lle entrara pel-os ossos da faz. 1)*

A¹⁰ A¹⁰ || b¹⁰ : b¹⁰ | b¹⁰ a¹⁰ :
α β | γ : γ | α β :

E₂, 126, f. 178 c-d
E₁, 126, f. 130 a

De to - da cha - ga ben po - de gua -
rir, et de do - or, a Vir - gen, sen fa - lir.
Co - mo sã - ou en El - che hũ - a vez San - ta Ma - ri - a, a
Se - nnor de prez, a un o - me de cha - ga que lle
fez hũ - a sa - et', on - de cui - dou fĩ - ir.

1) Epígrafe según E₂. E₁ pone aquí equivocadamente el epígrafe de la cantiga 129.

*Esta é como Santa Maria non quis que entrasse na sa eigreja do Poe un mancebo
que dera a ssa madre un couce; et el pois viu que non podia entrar,
corto o pee, et depois sãou Santa Maria.*

$N^7 \ A^7 \ N^7 \ A^7 \parallel n^7 \ b^7 : n^7 \ b^7 \mid n^7 \ b^7 \ n^7 \ a^7 : \dots$
 $\alpha \ \beta \ \alpha \ \beta' \parallel \gamma \ \delta : \gamma \ \delta' \mid \alpha \ \beta \ \alpha \ \beta' : \dots$

E₂, 127, f. 179 c-d
E₁, 127, f. 130 b-c

Non pod' o-me pel-a Vir-gen tan-ta coi-ta
 en-du-rar, que pois e-la non ll'o a-ja con¹⁾ben a ga-
 lar-dõ - ar. E d'es-to mui gran mi-ra-gre vos di-
 rei, que hũ-a vez a Vir-gen San-ta Ma-ri-a
 na eigre-ja do Po-e fez por un om' a-vi-zi-
 ma-o, que, por seu si-so ra-fez, con sa ma-dre,
 que a-vi-a bõ-a, fo-ra ba-ra-llar. Non pod'

1) En E₁ falta con. 2) E₂ 2^a estr. ¶

*Esta é do Corpo de Nostro Sennor, que un vilão metera en hũa sa colmêa
por aver muito mel et muita cera; et ao catar do mel, mostrou-sse
que era Santa Maria con seu Fill'en braço.*

$N^7 \ A^7 \ N^7 \ A^7 \parallel n^7 \ b^7 : n^7 \ b^7 \mid n^7 \ b^7 \ n^7 \ a^7 : :$
 $\alpha \ \beta \ \alpha \ \beta' \parallel \gamma \ \delta : \gamma \ \delta \mid \alpha \ \beta \ \alpha \ \beta' : :$

E_2 , 128, f. 131 a-b
 E_1 , 128, f. 131 b-c

Tant muit' é con Je - su - cris - to San - ta
Ma - ri - a jun - ta - da, que u quer que a el a - chen,
e - ta con el é a - cha - da. De tal ra - zon un mi - ra -
gre vos di - rei, ma - ra - vi - llo - so, que mos - trou San - ta Ma -
ri - a con seu Fi - llo gro - ri - o - so a un
vi - lã - o que e - ra d'a - be - llas co - bi - i ço - so,
por a - ver en mel et ce - ra que lle non cus - tas - se na - da.

[C]omo Santa Maria guareceu un ome d'ũa saetada que lle deran pel-o ollo.

A^{10} A^{10} δ^{10} δ^{10} δ^{10} a^{10}
 α β γ γ α β

E_2 , 129, f. 132 c-d
 E_1 , 129, f. 132 b-c

De to - do mal et de to - da fe -
 ri - da sã - ar pod' om a de ben mui com -
 pri - da. D'est' a un o - me, que de Mur - vedr'
 e - ra, mos - trou a Vir - gen ma - ra - vi - lla fe - ra
 d'ũa - a gran sa - e - ta - da que pre - se - ra
 en hũ - a li - de for - te sen me - di - da.

1) *Vol*

2) E_2 , 2ª estrofa η

[Esta é de loor de Santa Maria.]

A¹⁰ A¹⁰ || b¹⁰ : b¹⁰ | b¹⁰ a¹⁰ :
 α β || β : β | α β :

E₂, 130, f. 183 c-d
 E₁, 130, f. 133 a

Quen en-ten - der qui - ser, en - ten-de -
 dor se - ja da Ma - dre de nos - tro Se - nnor.
 Ca e - la faz to - do ben en - ten - der, et en - ten -
 den - do nos faz co - nno - cer nos - tro Se - nnor, et
 o seu ben a - ver, et que per - ça - mos do de -
 mo pa - vor. Quen en-ten - der qui - ser, en - ten-de - dor

1) Mejor η como en la repetición de la estrofa. 2) Según las repeticiones, es mejor η. 3) E₂

[E]sta é como Santa Maria guardou o emperador de Costantinobre
 que non morresse so hũa pena que caeu .sobr' ele, et
 morreron todol-os outros que con ele eran.

A¹¹ A¹¹ || b¹¹ : b¹¹ | b¹¹ a¹¹ :
 α β || β : β | α β :

E₂, 131, f. 184 c-d-185 a
 E₁, 131, f. 133 c

En ta - ma - nna coi - ta non po -
 de se - er om' a que a Vir - gen non poss' a - cor -
 rer. E d'est' un mi - ra - gre, de que gran sa - bor
 a - ve - re - des, di - rei, que fez a Se - nhor, a Ma -
 dre de Deus, por un em - pe - ra - dor; et en o o -
 yr - des fi - llad' y le - zer. En ta - ma - nna coi -
 ta non po - de se - er om' a que a Vir - gen

1) E₂ 2ª estrofa . .

132

Esta é como Santa Maria fez ao crerigo que lle pormetera castidade e sse casara, que leixasse ssa moller et a fosse servir.

$A^7 \quad A^7 \quad | \quad b^7 \quad c^7 : b^7 \quad c^7 \quad | \quad b^7 \quad c^7 \quad a^7 \quad |$
 $\alpha \quad \beta \quad | \quad \alpha \quad \beta : \alpha \quad \beta \quad | \quad \alpha' \quad \gamma \quad \beta' \quad |$

To, 77, f. 99 a-b
 E₂, 132, f. 186^r
 E₁, 132, f. 134 b-c

Quen lei - xar' San - ta Ma - ri - a
 por ou - tra, fa - ra fo - li - a. Quen le - xal - a
 Gro - ri - o - sa por mo - ller que se - ja na - da,
 ma - car se - ja mui fre - mo - sa et ri - ca et
 a - von - da - da, nen man - ssa nen a - mo - ro - sa,
 fa - ra lou - cu - ra pro - va - da, que ma - yor non

1) Propiamente $\alpha' = \rho$; pero, en esta cantiga, E₁ escribe $\alpha' = \alpha$, y E₂ $\alpha' = \alpha$ de E₁ y ρ de To.

po - de - ri - a. Quen lei - xar' San - ta Ma -
ri - a por ou - tra, fa - ra fo - li - a.

1) E₁ copia de nuevo la música de la 1ª α de la 2ª estr., pero sin el texto.

133

[E]sta é de como Sancta Maria ressucitou hũa minynna ¹⁾
que levaron morta ant' o seu altar.

A¹⁰ A¹⁰ b¹⁰ b¹⁰ b¹⁰ a¹⁰
α β α' α' α β

E₂, 133, f. 187 c-d
E₁, 133, f. 135 c

Re - sur - gir po - de et fa - zel - os seus vi - vel - a
Vir - gen de que na - ceu Deus. D'est'un mi - ra - gre muy grande mos - trou en
Elch' a Ma - dre do que nos com - proupol - o seu san - gue et que se lei -
xou ma - tar na cruz per mã - os de ju - deus. Re - sur - gir po - de

1) E₁ minya. 2) E₂ a la 5ª inferior.

[E]sta é como Santa Maria guareceu na sa eigreja en Paris un ome
que se tallara a perna por gran door que avia do fogo
de San Marçal, et outros muitos que eran con ele.

A^{11} A^{11} || b^6 c^5 : b^6 c^5 | a^{11} a^{11} :
 α β || γ δ : γ δ' | α' β :

E₂, 134, f. 188 c
E₁, 134, f. 135d-136 a

A Vir-gen, en que é to-da san-ti-da - de,
po-der á de to-ller tod' en-fer-mi-da - de. E d'a-quest',
en Pa-ris, a Vir-gen Ma-ri-a mi-ra-gre fa-zer
quis, et fez, u a-vi-a mui gran gent' as-sũ-a-da, que
sã-y-da-de vē-e-ran de-man-dar da
ssa pi-a-da-de. A Vir-gen, en que é [to-da]

1) La versión de E₂ es mejor.

[C]omo Santa Maria livrou de desonrra dous que sse avian jurados por ela
quando eran menynnos¹⁾ que casassen ambos en uno, et fez-lo ela conprir.

A⁷ B⁷ A⁷ B⁷ || e⁷ e⁷ e⁷ b⁷ | e⁷ e⁷ b⁷ |
α β α β' || α' γ α'' β | α' γ' β' |

E₂, 135, f. 189^v

E₁, 135, f. 136 d-137 a

A-quel po-de-des ju-rar que é ben de
mal guar-da-do, o que a Vir-gen fi-llar vai por seu a -
co - men - da-do. D'es-to vos que-ro di-zer, per com' o - y
re - tra - er, un mi - ra-gre, ond' a - ver po-de - des gran
ga - sa - lla-do des que for-des en-ten-der o que a Vir -
gen fa^{E₂} - zer et mos - trar foi, no con - da-do. A-quel
po-de - des ju - rar [que é ben de mal guar - da-do]

1) E₁ menyos.

[E]sta é como en terra de Pulla, en hũa vila que á nome Foia, jogava hũa molter os dados
 con outras compannas anti¹⁾ hũa eigreja, et porque perdeu, lançou hũa pedra
 que dess' ao Menynno da omage de Santa Maria
 et ela alçou o braço et recebeu o colbe.

$A^{13} \quad A^{13} \parallel b^{13} : b^{13} \mid b^{13} \quad a^{13} :$
 $\alpha \quad \alpha' \parallel \beta : \beta \mid \alpha \quad \alpha' :$

$E_2, 136, f. 191 c-d$
 $E_1, 136, f. 138 a-b$

Poil - as fi - gu - ras fa - zen dos san - tos re - nen -
 bran - ça, quen as cui - da des - on - rrar mui fol' é sen dul - tan - ça.
 D'es - to di - rei un mi - ra - gre que a Gro - ri - o - sa fez grand'
 en ter - ra de Pu - lla, co - me po - de - ro - sa, sobr' un mal fei -
 to que fez hũ - a mo - ller as - tro - sa, por - que pren - deu por - en
 mor - te a muy gran vil - tan - ça. Poil - as fi - gu - ras fa - zen dos
 san - tos re - nen - bran - ça, quen as cui - da [des - on - rrar]

1) E_1 añ. 2) E_2 2ª estrofa. 3) E_2 2ª estrofa ♪

Como Santa Maria fez seer casto a un cavaleiro que soya seer muy luxurioso.

A^{13} A^{13} \flat^{13} \flat^{13} \flat^{13} a^{13}
 α α' β β' α α'

E₂, 137, f. 192 c

E₁, 137, f. 138 d-139 a

Sempr' a - cha San - ta Ma - ri - a ra - zon
 ver - da - dei - ra per que ti - ra os que a - ma de ma -
 a car - rei - ra. E d'est' un mui gran mi - ra - gre di - rei
 que a - vê - o a un ca - va - lei - ro que e - ra seu,
 non a - llê - o, d'es ta Se - nnor gro - ri - o - sa; mas tant'
 e - ra chẽ - o de lu - xu - ria, que pas - sa - va
 ra - zon et ma - nei - ra. Sempr' a - cha San - ta [Ma-]

138

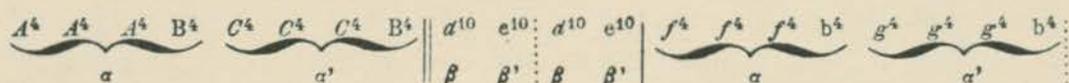
*Como San Joan Boca-d'ouero, porque loava a Santa Maria, tiraron llos
[ollos] et foi esterrado et deitado do patriarcado; et depois fez-lle
Santa Maria aver ollos, et cobrou por ela sa dinidade.*

A¹¹ A¹¹ || b¹¹ b¹¹ : b¹¹ a¹¹ :
α α' || α' α' : α α' :

E₂, 138, f. 193 c
E₁, 138, f. 139 b-c

Quen a San-ta Ma-ri-a de co-ra-çon
ro-gar', o-tr ll'a e-la ssa o-ra-çon. Ca
o que a de vo-on-ta-de ro-gar' et mui de co-ra-
çon en e-la fi-ar', se ll'al-go pe-dir as-si ou
de-man-dar', dar-ll'o á, que sol non lle di-ra de non.
Quen a San-ta Ma-ri-a de co-ra-çon ro-gar',

Como Santa Maria fez que falasse o Fillo que tiinna nos braços
ao da bõa moller que lle disse «papa».



E₂, 139, f. 194 c-d
E₁, 139, f. 140 a-b

Ma - ra - vi - llo - sos et pi - a - do - sos et mui fre -
 mo - sos mi - ra - gres faz San - ta Ma - ri - a, a que nos gui - a bennoit' e
 di - a et nos dá paz. Ed'est'un mi - ra gre vos con - tar que - ro, que en Fran -
 des aques - ta Vir - gen fez, Ma - dre de Deus, mara - vi - llos'et fe - ro, por hũ - a
 do - na quẽ foi hũ - a vez a sa ei - gre - ja d'es - ta que se - ja por nõs et
 ve - ja - mol - a sa faz no pa - ra - y - so, u Deus dar qui - so go - yo et ri - so a quen lle
 praz. Ma - ra - vi - llo - sos et pi - a - do - sos et mui fre - mo - sos mi - ra - gras

De loor de Santa Maria.

$A^7 \quad A^7 \parallel b^7 \quad b^7 \mid b^7 \quad a^7 :$
 $\alpha \quad \beta \parallel \gamma \quad \delta \mid \alpha \quad \beta :$

$E_2, 140, f. 195 \text{ c-d}$
 $E_1, 140, f. 140 \text{ c-d}$

The musical score consists of four staves. The top staff shows a guitar accompaniment with chords and a melody line. The second staff is the vocal line, starting with the lyrics "A San - ta Ma - ri - a da - das se - jan". The third and fourth staves continue the vocal line with lyrics "lo - o - res on - rra - das. Lo - e - mos a sa me su - ra, seu prez, et ssa a - pos - tu - ra, et seu sen, et ssa cor - du - ra, mui mais ca cen mil ve - ga - das." The score includes various musical notations such as dynamics (p, f), articulation (accents), and performance instructions like "1)" above the first staff.

1) E_2 copia cinco estrofas con música y siempre igual.

Como Santa Maria acorreu a un monge seu que a servia et que ficava os genollos cada [vez] que ementavan o seu nome na eigreja, et beijava a terra.

$A^{12} \quad A^{12} \parallel b^{12} \quad b^{12} \mid b^{12} \quad a^{12} :$
 $\alpha \quad \beta \parallel \beta \quad \beta \mid \alpha \quad \beta' :$

$E_2, 141, f. 196 \text{ c-d}$
 $E_1, 141, f. 141 \text{ a}$

The musical score consists of two staves. The top staff shows a guitar accompaniment with chords and a melody line. The bottom staff is the vocal line, starting with the lyrics "Quen muit' on - rrar' o no - me da Se - nhor con -". The score includes various musical notations such as dynamics (p, f), articulation (accents), and performance instructions like "1)" above the first staff.

pri - da, dar - ll'á en es - te mun - do
 et no ou - tro vi - da. Dar - ll'á en es - te
 mun - do vi - da et sa - u - de, et de -
 pois pa - ra - y - so, as - si Deus m'a - ju - de,
 u ve - ra el ct e - la, et ssa gran ver -
 tu - de, et ssa onrra, que nun - ca
 mais se - ra fa - li - da. Quen muit' on -

1) E₂ 2) E₂ 2^a estr. ■

142

Como Santa Maria quis guardar¹⁾ de morte un ome d'un rei
que entrara por hũa garça en un rio.

A¹⁰ A¹⁰ b¹⁰ : b¹⁰ | b¹⁰ a¹⁰ :
α β | β β | α β :

E₂, 142, f. 197 c
E₁, 142, f. 141 c

The musical score is written for a single melodic line in treble clef, 3/4 time. It features a variety of dynamics including *α*, *β*, *f*, and *mf*. The piece includes several triplet markings and a first ending bracket. The lyrics are written below the notes.

En a gran coi - ta sempr' a - cor - rer
ven a Vir-gen a quen fi - a en seu ben.
Com' hũ - a vez a - cor - reu ant' el rey
Don Af-fon - sso, com' o - ra vos di - rei,
a un o - me que mor - re - ra, ben sei,
se non fos - se pol-a que nos man - ten. En a gran

1) E₁ guardar.

Como Santa Maria fez em Xerez chover, por rogo dos pecadores
que lle foron pedir por merçee que lles desse chovia.

A¹⁰ B⁷ A¹⁰ B⁷ || a¹⁰ A¹⁰ : a¹⁰ A¹⁰ a¹⁰ b⁷ |
α β α β' || α α : α α | α β' |

E₂, 143, f. 198 cE₁, 143, f. 142 a

Quen al - gũ - a cou - sa qui - ser pe - dir a Deus
por San - ta Ma - ri a, se de seus pe - ca - dos se
re - pen - tir', a - vel - o - á to - da vi - a. Por - en
vos que - ro con - tar sen men - tir Quen al - gũ - a cou - sa qui -
ser pe - dir co - mo San - ta Ma - ri - a quis o - yr Quen al -
gũ - a cou - sa qui - ser pe - dir un po - blo que se lle foi
of - fe - rir por chu - via que lle pe - di - a. Quen

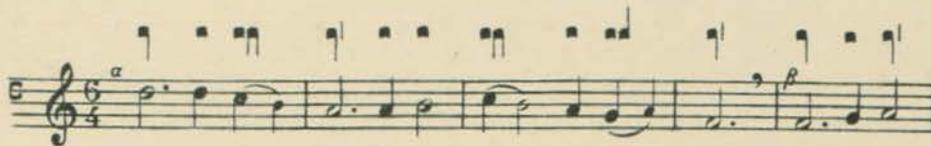
1) E₂ a la 5ª inferior. 2) E₁ escribe solamente la primera nota del estribillo; E₂ lo escribe tal como lo reproducimos.

144

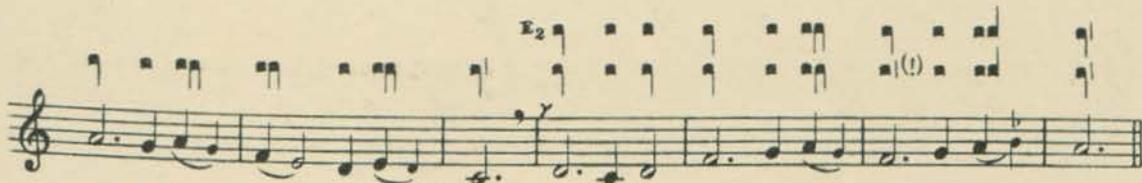
Como Santa Maria guardou de morte un ome bõo en Prazença
d' un touro que vëera pol-o matar.

A¹⁰ A¹⁰ B¹⁰ || c¹⁰ : c¹⁰ | c¹⁰ b¹⁰ |
α β γ || α' : α'' | β γ |

E₂, 144, f. 199 c
E₁, 144, f. 142 c



Con ra-zon é d'a-ver - en gran pa - vor, as bes-tias,



da Ma-dre d'a - quel Se - nhor que so-bre to - das cou - sas á po - der.



E d'est' un gran mi - ra - gre foi mos - trar San - ta Ma -



ri - a, a Vir - gen sen par, en Pra-zen - ça, per com'



o - y con - tar a o-me - es bõ-os et de cre - er.

Como San Johan, patriarca de Alexandria, deu quant'
avia a pobres en un ano caro.

A^{11} A^{11} || δ^{11} : δ^{11} | δ^{11} a^{11} :
 α β || γ : γ | α β :

E₂, 145, f. 200c-d 201a
E₁, 145, f. 143 a-b

O que pol-a Vir-gen de gra-do seus dõ-es
der', dar-vo-ll'a e-la gran-des ga-lar-dõ-es.
E d'est' un mi-ra-gre que-ro que sa-bia-des
per mi, por-que sem-pre vo-on-tad' a-ja-des de fa-zer por
e-la ben, et que te-nna-des fir-me-ment' en
e-la vos-sos co-ra-çõ-es. O que pol-a

Como Santa Maria guareceu a un donzel, fillo d'ũa bõa dona de Brieyçon, que ya en romaria
a Santa Maria d'Albeça et topou con seus eenmigos na carreira et
sacaron-lle os ollos et cortaron-lle as mãos.

A^s B^s B^s A^s || e^s d^s e^s d^s | e^s d^s e^s a^s :
α β α β' | γ γ' γ δ | α β α β' :

E₂, 146, f. 202^r 1)
E₁, 146, f. 143 d-144 a

Quen co-men-dar¹ de co-ra-çon a San-ta
Ma-ri-a o seu, ma-car mal pren-da, cre-o eu que l'lo po-
de dar sen ti-jon. Por-en-de vos que-ro fa-lar d'un gran mi-
ra-gre que o-y a o-me-es bõ-os con-tar, que
ju-ra-van que foi as-si, que San-ta Ma-ri-a mos-trar foi
por hũ-a, com' a-pren-di, do-na que so-y-a mo-rar en
a ter-ra de Bri-an-çon. Quen co-men-dar¹ de co-ra-çon

1) E₂ sin música y sin pentagramas trazados. 2) E₁ por  como señala la 1^a y.

Como hũa molter pobre deu sa ovella a guardar a un ovelheiro, et quando ao trasquiar das ovelhas, vëo a vella demandar a sua et o ovelheiro disse que a comera o lobo; et ela chamou

Santa Maria de Rocamador, et a ovella braadou u la tiinna o ovelheiro asconduda, et disse: «Ei-me aca, ei-m'aca!».

N^7 A^7 N^7 A^7 || b^7 c^7 : b^7 c^7 | b^7 c^7 n^7 a^7 :
 α β α β' || γ δ : γ δ | α β α β' :

E_2 , 147, f. 203 a-b
 E_1 , 147, f. 144 d-145 a

A Ma - dre do que a bes - tia de Ba - la - am fa - lar
 fez, ar fez pois hũ - a o - ve - lla e - la fa - lar hũ - a vez.
 Es - to fez San - ta Ma - ri - a por hũ - a po - bre mo - ller que a
 de gra - do ser - vi - a co - me quen benservir quer; et por - end' e - la un
 di - a va - leu - ll' u lle foi mes - ter et mos - trou y seu mi -
 ra - gre que vos non foi mui ra - fez. A Ma - dre do que a
 bes - tia de Ba - la - am fa - lar fez, ar fez pois hũ - a o - ve - lla

1) E_1 \surd en lugar de \surd como escribe en las repeticiones, siguiendo a E_2 .

148

*Como un cavaleiro guareceu de mãos de seus enemigos por hũa camisa
que chaman de Santa Maria, que tragia vestida.*

N^6 A^6 N^6 A^6 || n^6 b^6 : n^6 b^6 | n^6 b^6 n^6 a^6 :
 α β α γ || δ ϵ : δ ϵ | α β α γ :

E_2 , 148, f. 204 a
 E_1 , 148, f. 145 b-d

De mui gran-des pe - ri - glos et de mui gran-
des ma - es guar - da San - ta Ma - ri - a os que
lle son le - a - es. E d'a - quest' un mi - ra - gre
mos - tra - rei en tal gui - sa, que dos ou - tros da Vir - gen
se - ra mui grand' en - qui - sa, que faz mui - tos en
Char - tes por hũ - a sa ca - mi - sa; et ja vos
en dix' ou - tros, ben o - is - tes de qua - es.

Como un preste aleinan dultava do Sagramento de Deus et rogou a Santa Maria
que lle mostrasse ende a verdade, et Santa Maria
assi o fez porque era de bõa vida.

A^6 B^6 B^6 A^6 || n^6 c^6 : n^6 c^6 | n^6 c^6 n^6 a^6 :
 α β α γ || δ ϵ : δ ϵ | α β α γ :

E₂, 149, f. 205 a
E₁, 149, f. 146 a-c

Fol é a des-me - su - ra quen dul - ta que tor -
na - da a Os - ti - a sa - gra - da non é en car - ne
pu - ra. Mas co - mo cui - dar de - ve null' o - me que non
pos - sa a Os - ti - a ser car - ne, pois que Deus, quis' a
nos - sa pren - der et se - er o - me et re - sur - gir da
fos - sa, por seu po - der tod' es - to que
é so - bre na - tu - ra? Fol é a des-me - su - ra

150

[Esta é de loor de Santa Maria.]

A^9 A^9 A^9 B^{10} c^{10} c^{10} c^{10} δ^{10}
 α β α γ δ δ' α' γ

E₁, 150, f. 147 b-c 1)

The musical score consists of seven staves of music in a single system. The first staff begins with a treble clef, a 4/4 time signature, and a 3/6 time signature. The melody is written in a simple, folk-like style with square notes and rests. The lyrics are written below the notes. The score includes various musical notations such as accents (alpha, beta, gamma, delta, delta prime, alpha prime) and dynamic markings (p, f). The lyrics are in Portuguese and describe the Virgin Mary.

A que Deus a - ma, a - mar de - ve - mos;
a que Deus pre - ça, et nós pre - ce - mos; a que Deus on - rra, nós
muit' on - rre - mos: es - ta é sa Ma - dre San - ta Ma - ri - a.
Non ouv' a ou - tra tal a - mormos - tra - do com' a es - ta, pois el
quis en - sser - ra - do se - er en e - la et o - me for -
ma - do, et fez ma - dre da fi - lla que a - vi - a. A que

1) En E₂ faltan los dos follos que contenían esta cantiga y la siguiente.

*Esta é d'un crerigo que onrrava as eigrejas de Santa Maria
et guardava os sabados, pero que era luxurioso.*

$N^7 \ A^7 \ N^7 \ A^7 \parallel n^7 \ n^7 \ b^7 \dots n^7 \ n^7 \ b^7 \mid n^7 \ a^7 \ n^7 \ a^7 \dots$
 $\alpha \ \beta \ \alpha \ \beta' \parallel \gamma \ \delta \ \epsilon \dots \gamma \ \delta' \ \epsilon \mid \alpha \ \beta' \ \alpha \ \beta' \dots$

E₁, 151, f. 147 c-d-148 a

Sempr' a Vir-gen, de Deus Ma - dre, bus - ca
vi - as et car - rei - ras per - que os seus ti - rar
pos - sa de mal per mui - tas ma - ney - ras. D'est un
fre - mo - so mi - ra - gre vos di - rey, que fez a Vir - gen,
Ma - dre de Deus gro - ri - o - sa, por un
cre - ri - go que mui - to a on - rra - va, mais fa - zi - a
ssa vi - da lus - su - ri - o - sa sem - pre

1) Habiendo escrito el copista un *fa* ♯, lo borró, sin escribir después el *sol* ♯

con ma - as mo - lle - res, et ca - sa - das, et sol - tey -
 ras, nen vir - gẽ - es non que - ri - a lei - xar, nen mon -
 jas, nen frei - ras. *Sempr' a Vir - gen, de Deus Ma - dre,*

152

*Como uun bon cavaleiro d'armas, pero que era luxurioso, dizia sempre «Ave Maria»,
 et Santa Maria o fez en partir per sa demonstrança.*

$N^7 A^7 N^7 A^7 \parallel n^7 b^7 : n^7 b^7 \mid n^7 b^7 n^7 a^7 :$
 $\alpha \beta \alpha' \beta' \parallel \gamma \beta : \gamma \beta' \mid \alpha \beta \alpha \beta' :$

E₂, 152, f. 206 cE₁, 152, f. 148 c-d-149 a

Tan - tas nos mos - tra a Vir - gen, de mer -
 ce - es et d'a - mo - res, que per ren nun -
 ca de - ve - mos se - er ma - os pe - ca - do -

res. E d'est' un mui gran mi - ra - gre mos - trou,

por un ca - va - lei - ro que a - post' e

fre - mos' e - ra, et ar - did' e bon guer - rei - ro,

mas e - ra lu - xu - ri - o - so et so - ber' e tor - ti -

cei - ro, et chẽ - o d'ou - tros pe - ca - dos mui - tos,

gran - des et me - no - res.²⁾ Tan - tas nos mos -

tra a Vir - gen de mer - ce - es et d'a - mo - res,

1) E₁  en lugar de . 2) E₁ meores.

153

Como hũa mollder de Gasconna que desdennava a romaria de Santa Maria de Rocamadour,
que disse que sse a ala non levass' hũa sela en que siia, que nunca yria ala.

A⁷ B⁵ A⁷ || c⁷ d⁵ : c⁷ d⁵ | a⁷ b⁵ a⁷ :
α β γ || δ ε : δ ε' | α β γ :

E₂, 153, f. 207 c-d
E₁, 153, f. 149 b-c

Quen quer que ten en des-den a San-ta Ma -
ri - a, gran mal lle ver-ra por - en. D'a-quest' a - vē - o as -
si, temp'á, en Gas-co - nna, que hũ - a do - na ouv'
y de pou - ca ver-go - nna, que sol non ty - nna en ren
d'ir en ro - ma - ri - a; a - tant' e - ra de mal sen.
Quen quer que ten en des-den a San - ta Ma - ri - a,

Como un tafur tirou con hũa baesta hũa seeta contra o ceo, con sanna
 porque perdera, porque cuidava que firiria¹⁾ a Deus o Santa Maria.

$N^7 \ A^7 \ N^7 \ A^7 \parallel n^7 \ b^7 \dots n^7 \ b^7 \mid n^7 \ b^7 \ n^7 \ a^7 \dots$
 $\alpha \ \beta \ \gamma \ \delta \parallel \gamma' \ \delta \dots \gamma' \ \delta \mid \alpha \ \beta \ \gamma \ \delta \dots$

$E_2, 154, f. 209 \ c-d$
 $E_1, 154, f. 150 \ a-b$

Tan grand' a - mor á a Vir - gen con Deus,
 seu Fill', e jun - tan - ça, que por - que y
 non dul - te - mos, a ve - zes faz de - mos - tran - ça.
 D'es-to mos - trou un mi - ra - gre grand'e for - te
 et fre - mo - so a Vir-gen San - ta Ma - ri - a,
 con-tra un ta - fur as - tro - so, que por que per -

1) Así en E_2 ; E_1 escribe *ferria* (?), *firia* (?).

di - a mui - to e - ra con - tra Deus sa - nno - so,
 et con a - ju - da do de - mo ca - eu en des -
 as - pe - ran - ça. Tan grand' a - mor á a Vir - gen

155

Como un cavaleiro d'Aleixandria foi malfeitor et, quando vëo a vellece, repentiu-sse et foi a un santo hermitan confessar-sse; et el disse-lle que jajũasse et o cavaleiro disse que non podia.

$N^7 \ A^7 \ N^7 \ A^7 \parallel n^7 \ b^7 : n^7 \ b^7 \mid n^7 \ b^7 \ n^7 \ a^7 : :$
 $\alpha \ \beta \ \alpha \ \beta' \parallel \gamma \ \delta : \gamma \ \delta \mid \alpha \ \beta \ \alpha \ \beta' : :$

E_2 , 155, f. 209 c-d-210 a
 E_1 , 155, f. 150 d-151 a

A - li^{t)} u a pẽ - e - den - ça do pe -
 ca - dor vai min - guar, a - cor - re San - ta Ma -

t) E_1 *Aai*.

ri - a a quen a sa - be ro - gar. Du o pe - ca -
 dor pro - me - te de seer a - mi - go de Deus,
 et se par - tir de pe - ca - do, et en - men - dar
 tor - tos seus, et o non compr', é per - du - do,¹⁾
 se - gund' con - ta San Ma - teus; mas San - ta Ma -
 ri - a po - de tod' a - quest'en - de - ren - çar. A - li
 u a pẽ - e - den - ça do pe - ca - dor vay min - guar,

1) Esta parece ser la primitiva versión de este verso, cuyo ritmo está más de acuerdo con el de las demás estrofas, que la corrección posterior: *et o non compré perdue*.

156

*Este miragre fez Santa Maria en Cunnegro por un crevigo, que cantava mui ben
as sas prosas a ssa loor, et prenderon-o ereges et tallaron-ll'a lingua.*

N^7 A^7 N^7 A^7 || b^7 c^7 : b^7 c^7 | n^7 a^7 n^7 a^7 :
 α β α β' || γ δ : γ δ | α β α β' :

E₂, 156, f. 211 cE₁, 156, f. 151 d-152 a-b

A Ma - dre do que de ter - ra
 pri-meir' o-me foi fa - zer, ben pod' a lin - gua ta - lla - da
 fa - zer que pos - sa cre - cer. D'est'un mui ma - ra - vi - llo - so
 mi-ra - gre vos con-ta - rey, que fez, et mui pi - a - do - so,
 a Ma - dre do al-to Rei, por un cre-ri - go que fo - ran
 a furt' e - re - ges pren-der, por-que de San - ta Ma - ri - a
 semprý - a lo - or di - zer. A Ma - dre do que de ter - ra

1) E₂ si^b.

Como uuns romeus que yan a Rocamador et pousaron en uun burgo,
et a ospeda furtou-lles da farynna que tragian.

$N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 : n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 : ^1)$
 $\alpha \beta \alpha \beta' | \gamma \delta : \gamma \delta | \alpha \beta'' \alpha \beta' :$

E₂, 157, f. 212 c
E₁, 157, f. 152 c-d

Deus por sa Ma - dre cas - ti - ga,
a ve - ga - das, ben de chã - o o que faz mal, et mi
tos - te por e - la o er faz sã - o.
E d'a - quest'un gran mi - ra - gre mos - trou a u - uns ro -
meus que a Ro - ca - ma - dor y - an, que de ssa Madr'

1) En la 1ª estr. la última rima n^8 presenta la forma n^8 .

e - ran seus, et pou - sa - ron en un bur - go,
 com' a - prix, a - mi - gos meus; mais a ssa os - pe - da
 lles foi mui ma - a de ca - bo sã - o. Deus

1) Así en E₁ y E₂.

158

Esta é como Santa Maria sacou de prizon un cavaleiro et mandou-lle que se fosse pera Rocamador.

$N^7 \ A^7 \ N^7 \ A^7 \parallel n^7 \ n^7 \ b^7 : n^7 \ n^7 \ b^7 \mid n^7 \ a^7 \ n^7 \ a^7 : :$
 $\alpha \ \beta \ \alpha \ \beta' \parallel \alpha' \ \gamma \ \delta : \alpha' \ \gamma \ \delta \mid \alpha \ \beta \ \alpha \ \beta' : :$

E₂, 158, f. 213 c
 E₁, 158, f. 153 b-d

De mui - tas gui - sas los pre - sos sol -
 ta a mui gro - ri - o - sa, San - ta et Vir - gen Ma -

ri - a: tant' é con Deus po - de - ro - sa. E de tal ra -
 zon vos que - ro con - tar un mui gran mi - ra - gre que
 fez por un ca - va - lei - ro bõ - o d'ar - mas et de
 ma - nnas, et en ser - vir un ric' o - me cug' e - ra, mui ver - da -
 dei - ro; et foi pres' en seu ser - vi - ço, et en car - cer te - ne -
 vro - sa o me - te - ron, et en fer - ros, co - mo gen - te co - bii -
 ço - sa. De mui - tas gui - sas los pre - sos sol - ta [a mui]

Como Santa Maria fez descobrir hũa posta de carne que furtaran
a uns romeus na vila de Rocamador.

N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 : n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :
 α α' α α'' | β β : β β | α α' α α'' :

E_2 , 159, f. 214 c
 E_1 , 159, f. 154 a

Non so - fre San - ta Ma - ri - a de se -
e - ren per - di - do - sos os que as sas ro - ma - ri - as
son de fa - zer de - se - jo - sos. E d'est' o - yd' un mi - ra - gre
de que vos que - ro fa - lar, que mos - trou San - ta Ma - ri - a,
per com' eu o - y con - tar, a u - uns ro - meus que fo - ron
a Ro - ca - ma - dor o - rar co - mo mui bõ - os cris -
chã - os sim - ple - ment' e o - mil - do - sos. Non sof - fre [San - ta]

[Esta é de loor de Santa Maria]

a⁷ a⁸ B⁴
 α β γ

E₂, 160, f. 215vE₁, 160, f. 154 d-155 a-b

Quen bõ - a do-na quer - ra

lo - ar, lo' a que par non á, San - ta

Ma - ri-a. E par nun-ca ll'a-cha - ra,

pois que Ma - dre de Deus foi ja, Quen bõ - a do-na.¹⁾
 San - ta Ma - ri-a.

Pois Ma - dre de Deus foi ja et Vir -

gen foi et se - e - ra, Quen bõ - a do-na
 San - ta Ma - ri-a.

1) E₁ da aquí (escrito sobre raspado) y en las estrofas siguientes, a excepción de la última, que va sin estribillo, *Quen bõa dona*; E₂, en cambio, pone siempre *Santa Maria*, que parece ser la versión auténtica. En el texto anotamos las dos versiones.

E Vir - gen foi et see - ra; por - en -
 de ca-bo d'el es - ta, *Quen bõ - a do-na* Por-en ca-bo
San - ta Ma - ri - a.
 d'el es - ta u sem-pre pornos ro - ga - ra,
Quen bõ - a do-na U por nos lle ro - ga - ra
San - ta Ma - ri - a.
 et d'el per-donnos ga - nna - ra, *Quen bõ - a do-na*
San - ta Ma - ri - a.
 E per - don nos ga-nna - ra et a - o de-mo
 ven - ce - ra, *Quen bõ - a [do-na]* E o de-mo ven-ce -
San - ta Ma - ri - a.
 ra et nos con - si-go le - va - ra,
San - ta Ma - ri - a.

Como uun ome de Moriella que ameude ya a Santa Maria de Salas et tragia sa Magestade, viu viir nuveado, et pos' a Magestade na sa vinna et non firiu-y a pedra et total-as outras foron apedreadas en derredor.

$N^7 \ A^7 \ N^7 \ A^7 \ || \ n^7 \ b^7 \ : \ n^7 \ b^7 \ | \ n^7 \ b^7 \ n^7 \ a^7 \ : \ :$
 $\alpha \ \beta \ \alpha \ \beta' \ || \ \gamma \ \delta \ : \ \gamma \ \delta' \ | \ \alpha \ \beta \ \alpha \ \beta' \ : \ :$

E₂, 161, f. 216 c
 E₁, 161, f. 155 b-d

Pò-der à San-ta Ma - ri - a, a Se - ñor de
 pi - a - da - de, de de-fen - der to-da ter - ra de mal
 et de tem - pes - ta - de. En A-ra-gon, en Mo - ri - e-lla, un om'
 as - saz pobr'a - vi - a, que a-a Virgen de Sa - las muit'a -
 me - ud' a-la y - a, et por ser de mal guar - da - do seu si -
 nal si - go tra - gi - a en que e - ra fi-gu - ra - da
 mui ben a ssa Ma - jes - ta - de. Poder à Santa Ma - ri - a,

162

*Como Santa Maria fez a sa omagen, que mudaran d'un altar a outro,
que se tornass' a seu logar onde a tolleran.*

A⁸ A⁸ || b⁸ c¹⁰ b⁸ c¹⁰ a⁸ a⁸ :
α β || γ δ γ ε | α β :

To, 6 a., f. 152 a-b
E₂, 162, f. 217 c
E₁, 162, f. 156 b-c

A sas fi - gu - ras muit' on - rrar de -
ve - mos, da Vir - gen sen par. Ca en on -
rral - as de - reit' é et en lles a - ver - mos gran de - vo - çon;
non ja por e - las, a la fe, mas pol - a fi - gu - ra da en que son;
et sol non de - ve - mos pro - var de as tra - ger mal nen vil - tar.
A sas fi - gu - ras muit' on - rrar de - ve - mos da Vir - gen sen par.

*Come uun ome d'Osca que jogava os dados et descreu en Santa Maria
et perdeu logo a fala, et foi a Santa Maria de Salas
en romaria et cobro-a.*

$N^7 \ A^7 \ N^7 \ A^7 \parallel n^7 \ b^7 \dots n^7 \ b^7 \mid n^7 \ b^7 \ n^7 \ a^7 \dots$
 $\alpha \ \beta \ \alpha \ \gamma \parallel \delta \ \beta' \dots \delta \ \beta' \mid \alpha \ \beta \ \alpha \ \gamma \dots$

E₂, 163, f. 218 c-d

E₁, 183, f. 156d-157a-b

Po - de por San - ta Ma - ri - a

o ma - o per - del - a fa - la, et ar,

se sse ben re - pen - te, per e - la po -

de co - bral - a. E d'es - to fez un mi -

ra - gre a Vir - gen San - ta Ma - ri - a,

mui grand', en Os - ca, d'un o - me

que en a ta - fu - ra - ri - a jo - ga - ra mui -

to os da - dos, et per - de - ra quant' a -

vi - a; por - en des - cre - eu na Vir - gen, que sol

non quis re - ce - al - a. Po - de por San - ta Ma -

ri - a o ma - o per - der a fa - la,

Como a omage de Santa Maria de Salas deu uun braado, et tremeu
a terra, por un prior da eigreja que fez tirar a forcia
do sagrado Don Fernando, abade de Mont-Aragon.

N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 : n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :
 α β α' β' || γ β'' : γ β' | α' β α' β' :

E₂, 164, f. 219^vE₁, 164, f. 157 c-d

Co-mo de-ve dos cris - chã-os se-er a Vir-gen on -
rra-da, ou-tros - si ar de-ve d'e-les se-er en to-do guar - da - da.
E d'es - to mos - trou en Sa-las, a Vir-gen, por un pri - or que y
e-ra, gran mi - ragre, por que sempre ser-vi - dor d'e-la fo-ra; et por -
en-de lle fe - zo tan grand'a - mor, que do mal que lle fe -
ze-ron mos-trou - ss'en por des-pa - ga - da. Co - mo de - ve

1) E₁ E₂ sic, al principio *fa* y después *mi*.

Como Santa Maria de Tortosa d'Ultramar defendeu a vila do soldan.

N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 : n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :
 α β α γ || δ ϵ : δ ϵ' | α β α γ :

E_2 165, f. 220 *c-d*
 E_1 , 165, f. 158 *b-c*

Ni un po - der d'es - te mun - do de gen -
 te na - da non val con - tra o po - der da Vir - gen, ca x'e'
 tod' es - pi - ri - tal. En Ul - tra - mar d'est' a - vê - o mi - ragre grand'
 e mui bel que mostrou San - ta Ma - ri - a, Ma - dre de Deus Ma - nu -
 el, a un sol - dan po - de - ro - so, por - que e - ra mui cru - el,
 et por end' a - os cris - chã - os des - a - ma - va mais que al.
 Ni un po - der d'es - te mun - do de gen - te [na - da non val]²⁾

1) Igual E_1 , n.º 395, a la 4ª alta. 2) E_1 Ni un poder deste mundo deste mundo (sic) de gente.

Esta [é] como Santa Maria guareceu un ome que era tolleito do corpo et dos nembros, na sa eigreja en Salas.¹⁾

$N^7 \quad A^7 \quad N^7 \quad A^7 \parallel n^7 \quad b^7 : n^7 \quad b^7 \mid n^7 \quad b^7 \quad n^7 \quad a^7 :$
 $\alpha \quad \beta \quad \alpha' \quad \gamma \parallel \delta \quad \delta' : \delta \quad \delta' \mid \alpha' \quad \beta \quad \alpha' \quad \gamma :$

$E_2, 166, f. 222 \text{ c-d}$
 $E_1, 166, f. 159 \text{ c-d}$

Co-mo po - den per sas cul-pas os o - mes se - er con -
 trei - tos, as - si po - den pel - a Vir - gen de - pois se - er sã - os
 fei - tos. Ond' a - vē - o a un o - me, por pe - ca - dos que fe -
 ze - ra, que foi to - llei-to dos nem-bros d'ũ - a do - or que ou -
 ve - ra, et du - rou as - si cinc' a - nos que mo - ver - se non po -
 de - ra: as - si a - vi - a os nembros to-dos do cor-po mal-trei - tos.

1) Antes de este epígrafe, al final de la pág. anterior, se encuentra otro: *Esta é como un home foi tolleito do corpo et dos nembros.*

*Esta é como hũa moura levou seu fillo morto a Santa Maria de Salas,
et ressucitou-ll'o.*

N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 : n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :
 α β γ δ || ϵ δ' : ϵ δ' | α β γ δ :

E_2 , 167, f. 223 *c*
 E_1 , 167, f. 160 *a-b*

Quenquer que na Vir-gen fi - a et a ro-ga
de fe - men - ça, va-ler - ll'a, pe - ro que se-ja d'ou-tra le - e
en cre - en - ça. D'esta ra-zon fez mi - ra-gre, Santa Ma-ri -
a, fre - mo - so, de Sa - las, por hũ - a mou-ra de Bor - ja, et
pi - a - do - so; ca un fi - llo que a - vi - a, que cri - a - va
mui vi - ço - so, lle mor - re - ra mui coi - ta - do d'ũ - a muy for -
te do - en - ça. Quenquer que na Vir-gen fi - a et a ro-ga de

*Esta é d'un miragre que fez Santa Maria de Salas por hũa moller de Lerida
que lle morreron seus fillos, et o postremeiro ressucitou-ll'o
Santa Maria, que avia tres dias que era morto.*

A⁸ A⁸ || b⁸ : b⁸ | b⁸ a⁸ :
α β || α' : α' | α β :

E₂, 168, f. 224 c
E₁, 168, f. 160 c-d

En to - do lo - gar á po - der a
Vir - gen a quen quer va - ler. Seu fi - llo,
Deus et om' e rey, po - der lle deu, qual vos di -
rey, de fa - zer sem - pre ben, et sei que non lle
fal end' o que - rer. En to - do lo - gar
á po - der a Vir - gen a quen quer va - ler.

Esta é d'un miragre que fezo Santa Maria por hũa sa eigreja que é en a arreixaca de Murça, de como foron mouros acordados de a destruir et nunca o acabaron.

A⁶ B⁶ A⁶ B⁶ || n⁶ c⁶ : n⁶ c⁶ | n⁶ c⁶ n⁶ b⁶ :
 α β γ δ || ε ζ : ε ζ | α β' γ δ :

E₂, 169, f. 225 c-d
 E₁, 169, f. 161 b-c

A que por nos sal - var fe - zo Deus madr'e
 fi - lla, se sse de nós on - rrar quer, non é ma - ra -
 vi - lla. E d'a-quest' un mi - ra - gre di - rei, gran - de,
 que vi des que mi Deus deu Mur - ça, et o - y ou - tros -
 si di - zer a mui - tos mou - ros que mo - ra - van ant'
 y et ti - i - nnan a ter - ra¹⁾ pornos - sa pe - ca - di - lla.

1) La notación musical de E₁, E₂ se presenta para cantar un verso *agudo* de 6 sílabas como en el estribillo, pero dado que todas las estrofas dan un verso *llano* de 6 sílabas, nos hemos visto obligados a separar las notas de la última ligadura binaria de este verso.

[Esta é de loor.]

A¹⁰ A¹⁰ || b¹⁰ : b¹⁰ | b¹⁰ a¹⁰ :
 α α' || β β | α α' :

E₂, 170, f. 227 a-b
 E₁, 170, f. 162 a-b

Lo - ar de - ve - mos a que sem - pre
 faz ben, et en que to - da me - su - ra jaz.
 Es - ta é Ma - dre de nos - tro Se - nhor, San - ta Ma - ri - a,
 que sempr' é me - llor; por - en lle de - ve - mos a dar
 lo - or et non a po - de - mos lo - ar as -
 saz. Lo - ar de - ve - mos a que se[m] - pre
 faz ben, et en que to - da me - su - ra

Como hũa molter de Pedra-Salze ya con seu marido a Salas,
 et perderon un fillo pequeno en un rio, et foron
 a Salas et acharon-o vivo ant' o altar.

A^s B⁷ A^s B⁷ || e^s d^s : e^s d^s | e^s b⁷ e^s b⁷ 1)

α β α β' | γ β : γ β' | α β α β' :

E₂, 171, f. 228 a
 E₁, 171, f. 162 c-d

San - ta Ma - ri - a gran - des
 faz, mi - ra - gres, et sa - bo - ro - sos, et guar - da a -
 os que lle praz de se - er - en per - di - do - sos.
 E d'es - to vos que - ro con - tar un gran mi - ra - gre
 que o - y que fez a Re - y - nna sen par en Sa - las,
 et faz mui - tos y pe - ra as gen - tes a - du -

1) La rima d es la misma en cada estr.; la rima e de las estr. impares es igual a la e de las pares y viceversa.

zer que se - jan muit' a - gu - ço - sos de ben en seu
 Fi - llo cre - er, et man - ssos et o - mil -
 do - sos. San - ta Ma - ri - a gran - des faz,

172

Como Santa Maria de Salas livrou un mercador de perigoo do mar.

$N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 : n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :$
 $\alpha \beta \gamma \gamma' || \gamma'' \gamma' : \gamma'' \gamma' | \alpha \beta \gamma \gamma' :$

$E_2, 172, f. 229 a$
 $E_1, 172, f. 163 b-o$

A Ma - dre de Je - su - cris - to
 que ce - os, ter - ras et ma - res fez, po -

der á das tor - men - tas to - ller en to -

dos lo - ga - res. De tal ra - zon un mi - ra - gre

a Vir - gen San - ta Ma - ri - a fez, por un mer -

ca - dor, gran - de, que a A - cre yr que - ri - a

con ssa na - ve car - re - ga - da de mui

bõ - a mer - chan - di - a; mas an - te que y

che - gas - se re - ce - beu mui - tos pe -

sa - res. A Ma - dre de Je - su - cris - to

Como Santa Maria de Selas ¹⁾ guareceu uun ome que avia a door que chaman da pedra.

$N^7 \quad A^7 \quad N^7 \quad A^7 \parallel n^7 \quad b^7 : n^7 \quad b^7 \mid n^7 \quad b^7 \quad n^7 \quad a^7 : \dots$
 $\alpha \quad \beta \quad \alpha \quad \beta' \parallel \gamma \quad \delta : \gamma \quad \delta \mid \alpha \quad \beta \quad \alpha \quad \beta' : \dots$

E₂, 173, f. 230 a
 E₁, 173, f. 164 a-b

Tan-tas en San-ta Ma-ri-a son mer-ce-es
 et bon-da-des, que sã-ar pod' os coi-ta-dos de to-das en-
 fer-mi-da-des. D'est'a-vẽ-o un mi-ra-gre, per com' eu o-
 y di-zer a mui-tos o-mẽ-es bõ-os et que
 e-ran de cre-er, que mos-trou San-ta Ma-ri-a
 por un seu serv' a-cor-rer; on-de gran tor-to fa-re-des
 se me ben non as-cui-tar-des. ²⁾ Tan-tas en San-ta Ma-ri-a

1) Sic por Salas. 2) E₁ y E₂ dan *ascuitardes*; por la rima debe decir *ascuitades*. Las dos formas tienen sentido correcto.

174

*Como un cavaleiro servia Santa [Maria] et avêo-lle que jugou os dados,
et porque perdeu dêostou Santa Maria, et arrepeniu-sse depois,
e do pesar que ende ouve tallou a lingua, et são-ll' a
Santa Maria e falou depois muy ben.*

$N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 : n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :$
 $\alpha \beta \alpha' \beta' || \gamma \delta : \gamma \delta | \alpha \beta \alpha' \beta' :$

E₂, 174, f. 231 a
E₁, 174, f. 164 c-d

Co-mo a - a Vir-gen pe - sa de quen
er - ra a ci - en - te, ou - tros - si ar praz - lle
mut - to de quen ss'en-de ben re - pen - te.
On-de a un ca - va - lei - ro a - vê - o, que muit' a -
ma - va San-ta Ma - ri - a et sem-pre a e -
la s'a - co - men - da - va; mais foi as - si que un

di - a con ou - tro da - dos jo - ga - va,
 et por - que per - deu a e - les, des-cre - eu mui
 fe - ra - men - te. Co - mo a - a Vir - gen pe - sa

175

Como Santa Maria livrou de morte uun mancebo que enforcaron a mui gran torto, et queimaron un herege que ll'o fezera fazer.

$N^7 A^7 N^7 A^7 \parallel n^7 b^7 : n^7 b^7 \mid n^7 b^7 n^7 a^7 : :$
 $\alpha \beta \cdot \alpha \gamma \parallel \delta \epsilon : \delta \epsilon \mid \alpha \beta \alpha \gamma :$

E₂, 175, f. 232 a-c
 E₁, 175, f. 165 b-c

Por de - ret - to ten a Vir - gen,
 a Se - nnor de le - al - da - de, que sobr¹

el se torn' o da - no de quen ju - ra
fal - ssi - da - de. D'es - to di - rei un mi -
ra - gre, de gran ma - ra - vill' es - tra - nna, que mos -
trou San - ta Ma - ri - a por un ro - meu d'A - le -
ma - nna, que a San - ti - a - go y - a,
que es - te Pa - dron d'Es - pa - nna, et per Ro - ca -
ma - dor vñ - o a To - lo - sa a ci - da - de.

1) [] E₁ a la 3^a inferior por faltar el cambio de clave.

Esta é do cativo de Mayorgas que sacou Santa Maria quand'era de mouros.

N⁷ A⁷ N⁷ A⁷ || n⁷ b⁷ : n⁷ b⁷ | n⁷ b⁷ n⁷ a⁷ :
α β α β' | γ δ : γ δ | α β α β' :

E₂, 176, f. 234 c
E₁, 176, f. 166 c-d

Sol - tar po - de muit' a -
 gy - nna os pre - sos et
 os li - a - dos a que faz a - o seu
 Fi - llo que nos sol - te
 dos pe - ca - dos. E d'est' un mui gran mi -

ra - gre di - rei, que o - y di -
zer, que a - vē - o en Ma - yor - gas,
quan - do mou - ros en po - der a
ti - nnan, ¹⁾ por un cris - chã - o
que foi (ben) ontr' e - les ca - er ²⁾ en
ca - ti - vo, et a - vi
a os pe - es en fer - ro -
lla - dos. Sor - tar po - de muit'

1) *E₁ tñan.* 2) *Sic E₂; E₁ añadió posteriormente ben entre foi y ontr' eles con lo que sobraría una sílaba en el verso.*

[E]sta é do que tiraron os ollos, que sãou Santa Maria de Salas et viu ben.

N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 : n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :
 α β γ δ || γ δ : γ δ | α β γ δ :

E_2

E_2 , 177, f. 235 *c*
 E_1 , 177, f. 167 *b-c*

Non vos é gran ma - ra - vi - lla de lum'
a - o ce-go dar a que con Deus, que é lu - me, sé no
ce - o par a par. Ca pois e - la en os ce - os
sé con Deus et sa madr' é, da gra - ça que d'el re - ce - be
mui gui - sad' é que nos dé; por - en dar lum' a - o
ce - go ra - fe - ce ll'é, a la fe. Et d'es - to un
gran mi - ra - gre vos quer' eu o - ra con - tar. Non vos é

Esta é d' un menynno de Alcaraz a que seu padre dera hũa muleta, et morreu-lle et encomendou-a a Santa Maria de Salas et levantou-sse sãa.

$N^7 A^7 N^7 A^7 \parallel n^7 b^7 : n^7 b^7 \mid n^7 b^7 n^7 a^7 \mid$
 $\alpha \beta \alpha' \gamma \parallel \alpha' \gamma' : \alpha' \gamma' \mid \delta \epsilon \alpha' \gamma \mid$

E₂, 178, f. 236 c
 E₁, 178, f. 169 a-b

A que faz o o-me mor-to re-sur - gir sen

nulla fa-lla, ben po - de fa - zer que vi-va ou-tra mor-ta

a-ni - ma - lla. D'esto mos-trou un mi - ra-gre a Ma - dre do

Sal-va - dor, mui gran - de, por un me - ny-nno que fi - llo d'un

la-vra - dor e-ra; et poil - o o - yr-des, a-ve - re-des

en sa - bor et lo - a - re - des a Vir-gen que sem - pre por

nós tra - ba - lla. A que faz o o-me mor-to re-sor - gir

Como hũa moller que era contreyta de todo o corpo se fez levar
a Santa Maria de Salas et foi logo guarida.

A ⁷	A ⁷	b ⁷	b ⁷	b ⁷	a ⁷
α	β	γ	β'	γ	β

E₂, 179, f. 237 c
E₁, 179, f. 168 d-169 a

Ben sab' a que pod' e val
fi - si - ca ce - les - ti - al. Ca da seu Fill'
á sa - bu - da fi - si - ca muit' as - con -
du - da con que nos sem - pre a - ju - da
et nos to - lle to - do mal. Ben sab' a

1) E₂

180

Esta é de loor de Santa Maria.

$$\begin{array}{cccccccc}
 A^5 & B^4 & A^5 & B^4 & c^{10} & d^{10} & c^{10} & d^{10} & d^{10} & b^{10} \\
 \alpha & \beta & \beta' & \beta & \beta' & \beta & \beta' & \beta & \alpha & \beta
 \end{array}$$

E₂, 180, f. 238 c
E₁, 180, f. 169 b-c

Ve - lla et mi - ny - nna, madr'e don - ze - la,

po - bre et re - y - nna, don' e an - ce - la D'es - tagui - sa de - ve

San - ta Ma - ri - a se - er lo - a - da, ca Deuslle quis

dar to - das es - tas cou - sas por me - llo - ri - a, por - que lle nun -

ca ja a - chas - sen par; et por a - ques - to as -

si a lo - ar de - vi - a - mos sen - pre, ca por nós ve - la.

1) Repite las rimas en todas las estrofas.

Esta é como Aboyuçaf foy desbaratado en Marrocos pel-a sina de Santa Maria.

$N^7 \quad A^7 \quad N^7 \quad A^7 \parallel n^7 \quad b^7 \quad n^7 \quad b^7 \mid n^7 \quad b^7 \quad n^7 \quad a^7 \dots$
 $\alpha \quad \beta \quad \gamma \quad \delta \parallel \delta' \quad \delta \quad \delta' \quad \delta \mid \alpha \quad \beta \quad \gamma \quad \delta \dots$

E_2 α β γ δ δ' δ δ' δ α β γ δ

E_2 , 181, f. 239 c
 E_1 , 181, f. 170 a-b

Pe-ro que se - ja a gen - te d'ou -
tra te - i des - cre - u - da, os
que a Vir - gen mais a - man a
es - ses e - la a - ju - da. Fre - mo - so

1) E_1 y E_2 escriben α , pero dado que este verso en todas las estrofas tiene siete síl., nos hemos visto precisados a descomponer esta ligadura. 2) La versión de E_2 , confirmada por E_1 en la repetición, es sin duda la auténtica.

mi - ra - gre d'es - to fez a Vir -
 gen gro - ri - o - sa na ci - da -
 de de Mar - ro - cos que é mui
 grand' e fre - mo - sa, a un rei que e - ra
 en - de se - nnor, que pe - ri - i -
 go - sa guer - ra con ou - tro a -
 vi - a, per que gran mes - ter a - ju - da.

1) Es copia la versión auténtica. 2) Véase la nota de la página anterior sobre esta ligadura binaria.

Como Santa Maria livrou um ladron da mão dos diaboos que o levavan.

A^6 A^6 || b^6 : b^6 | b^6 a^6 :
 α β || γ : γ' | α β :

E_2 , 182, f. 240 *c*
 E_1 , 182, f. 170 *d*

Deus, que mui ben ba - ra -
ta quen pol - a Vir - gen ca - ta! D'est'
un ma - ra - vi - llo - so mi - ragr' e
mui fre - mo - so vos di - rei, sa - bo -
ro - so et d'o - yr sen ra - va - ta.
Deus, que mui ben ba - ra - ta]

Esta é d'un miragre que mostrou Santa Maria en Faaron quando era de mouros.

N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :
 α β α β' || γ δ γ ϵ | α β α β' :

E_2

E_2 , 183, f. 241 *c*
 E_1 , 183, f. 171 *b-c*

Pe - sar á San - ta Ma - ri - a de quen por des -
on - rra faz d'e - la mal a ssa o - ma - gen, et ca - o - mia -
u'o as - saz. D'es - to di - rei un mi - ra - gre que fe - zo en
Fa - a - ron a Vir - gen San - ta Ma - ri - a, en ten - po d'A -
ben Ma - fon, que o rei - no do Al - gar - ve ti - inn'
a - que - la sa - zon, a gui - sa d'om' es - for - ça - do,
quer en gue - rra, quer en paz. Pe - sar á San - ta

Esta é como Santa Maria livrou de morte uun menynno que jazia no ventre da madre a que deran hũa cuitelada pel-o costado.

A⁵ B⁷ A⁵ B⁷ || n⁷ c⁷ : n⁷ c⁷ | n⁷ c⁷ n⁷ b⁷ |
 α β γ δ || ε δ : ε δ | ε' ζ γ' δ |

E₂, 184, f. 242 c
 E₁, 184, f. 172 a-b

A Ma-dre de Deus tant' á en ssi gran ver -
 tu - de, per que a - os seus a - cor - re et dá sa -
 u - de. E de tal ra - zon com' es - ta un mi -
 ra-gre mui fre - mo - so vos di - rei, que fez a Vir-gen Ma-dre
 do Rei po-de - ro - so en ter - ra de San-ti - a-go, en un
 lo-gar mon-ta - nno - so, hu hũ - a mo-ller mo - ra - va que e -
 raprenn' a-me - u - de. A Ma - dre de Deus tant' á en si gran

185

Como Santa Maria amparou o castelo que chaman Chincoya
aos mouros que o querian fillar.

N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 : n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :
 α β α β' || γ δ : γ δ' | α β α β' :

E_2 , 187, f. 245 c
 E_1 , 185, f. 172d-173 a

Po-der á San - ta Ma - ri - a gran-de dos seus
a - cor - rer en qual lo-gar quer que se - jan, et os de mal
de - fen - der. E d'a - quest'un gram mi - ra-gre ¹⁾ que a - vẽ - o
pouc'á y en Chin-co-ya, un cas - te - lo, perquant' end' eu
a-pren - di, que fe - zo San-ta Ma - ri - a; et a - os que o o -
y, a-ta - es o - me - es e-ran a que de-ve - mos cre - er.
Po-der á San - ta Ma - ri - a gran-de dos seus a - cor - rer

1) Este verso escrito sobre raspado y corregido en E_1 , dice en E_2 *E dest oy un miragre*, con lo que la estrofa resulta más inteligible.

[E]sta é como Santa Maria guardou hũa molher do fogo,
que a quirian queimar.

A¹¹ A¹¹ || b¹¹ : b¹¹ | b¹¹ a¹¹ :
α β || β : β | α β :

E₂, 185, f. 243 *c*
E₁, 186, f. 174a-b

Quen na Vir-gen San-ta mut-to fi-a -
ra, se o vir en coi-ta, a-cor - rel - o á.
E d'est' un mi - ra - gre que - ro re-tra - er,
que San - ta Ma - ri - a fez por a-cor - rer a hũ -
a do - na que ou-ve - ra d'ar - der se lle non va -
les-se la que po-der á. Quen na Vir-gen...
A-ques - ta do - na ca - sa - da e - ra ben'

*Esta cantiga é do mōesteiro²⁾ de Jerusalem, como lles deu Santa Maria
muito trigo en un anno caro, et depois muito ouro.*

A^4 A^8 || b^{11} b^{11} b^{14} a^{13}
 α || β β | α α |

E₂, 186, f. 244 c
E₁, 187, f. 175 a

Gran fe de - vi - a om' a - ver
en San - ta Ma - ri - a. E d'est', a - mi - gos, un mi -
ra - gre di - rei que fez a Vir - gen, Ma - dre do al - to
Rei, en un mō - es - tei - ro²⁾ de Je - ru - sa -
lem, com' a - chei, que fa - zer man - dou a - ques -
ta Se - nnor que nos gui - a. Gran fe de vi -
a om' a - ver en San - ta Ma - ri - a.

1) Igual a E₁, nº 394. 2) E₁ moesteiro. 3) [] E₁ a una 3^a baja: la clave de do en 4^a debe ser de do en 3^a.

*Esta é d'ũa donzela que amava a Santa Maria de todo seu coração, et quando morreu,
feze-a seu padre abrir porque pôya a mão no coração,
et acharon-lle fegurada a omage de Santa Maria.*

N⁸ A⁷ N⁸ A⁷ || n⁷ b⁷ n⁷ b⁷ | n⁷ b⁷ n⁷ a⁷: 1)
α β α β' | γ δ γ ε | α' β α' β':

E₂, 188, f. 247 c
E₁, 188, f. 175 c

Co - ra - çon d'om' ou de mo - ller que â
Vir-gen muit' a - mar', ma - cal - o en - co - brir quei - ran, e - la
o faz pois mos - trar. D'es-to e - la un mi - ra - gre mos - trou,
que vos eu di - rei, a que fix' bon son et co - bras por - que
med'e - le pa - guei; et des - que o ben ou - ver - des o - i -
do, de cer - to sei que a - ve - re - des na Vir - gen por - en
mui mais a fi - ar. Co - ra - çon... Es - to por hũ - a don - ze - la

1) La segunda N debería anotarse mejor N⁷, pues *queiran* es palabra llana, pero como musicalmente lleva el acento en la 8ª sílaba, como la primera N, la dejamos así.

*Esta é como un ome que ya a Santa Maria de Salas et achou un dragon
na carreira et mato-o, et el ficou gafo do poçon
et pois sãou-o¹⁾ Santa Maria.*

*N⁷ A⁷ N⁷ A⁷ || n⁷ n⁷ b⁷ : n⁷ n⁷ b⁷ | n⁷ a⁷ n⁷ a⁷ :
α β α β' | α' γ δ : α' γ δ | α β α β' :*

E₂, 189, f. 248 c

E₁, 189, f. 176 a-b

*Ben po - de San - ta Ma - ri - a gua - rir de to -
da po - çon, pois madr¹ é do que tri - llou o ba - si - lisqu¹e
o dra - gon. D'est'a - vë - o un mi - ra - gre a un o - me
de Va - len - ça que y - a en ro - ma - ri - a a Sa -
las so - o sen - llei - ro, ca muit¹ e - le con - fi - a - va na Vir -
gen San - ta Ma - ri - a; mais foi er - rar o ca - my - nno,*

1) E₁ sãou. 2) E₂ mi sin b.

et, a - noi - te - ceu - ll'en - ton per u y - a en un mon - te,
 et viu d'estra - nna fai - çon. Ben po - de San - ta Ma - ri - a

190

[Esta é de loor.]

a⁷ a⁷ a⁷ ó⁴ || G⁷ ¹⁾
 α α α' β || α

E₂, 190, f. 249 c-d
 E₁, 190, f. 176 d

Pou - co de - ve - mos pre - çar o de -
 mo, se Deus m'an - parç pois nos a Vir -
 gen guar - dar que nos cau - de -
 la. Pou - co de - ve - mos pre - çar.

1) E₁ da como estribillo en cada estr. (menos en la 2ª que va sin él) el primer verso de la 1ª estr.; en cambio, E₂ da como estribillo el 3er verso de la estr. respectiva, menos en la última que aparece sin estribillo. En las estr. siguientes a cambia de rima; el verso ó se repite exactamente en cada estr.

2) El estribillo en E₂ canta así: ; pero según el texto de toda la composición, parece que el estribillo ha de ser β.

Como a alcaydessa caeu de cima da pena de Roenas d'Alvarrazin,
et chamou Santa Maria et non se feriu.

N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 : n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :
 α β γ δ || ϵ ζ : ϵ ζ' | α β γ δ :

E_2 , 191, f. 250 c-d
 E_1 , 191, f. 177 a-b

O que de San-ta Ma-ri-a sa mer-
ce e ben ga-anna, de tod' o-ca-jon o guar-da ja non se-ra tan es-
tra-nna. D'est'a-ve-o gran mi-ra-gre, per com' a mi foi mos-
tra-do, a hu-a mo-ller que e-ra d'un cas-te-lo que cha-
ma-do e Ro-e-nas, que en ter-mio d'Al-var-ra-zin e po-
bla-do, en-ci-ma d'u-a gran pe-na, ben en-ca-bo da mon-
ta-nna. O que de San-ta Ma-ri-a ssa mer-ce e

1) E_2 *la fa* como E_1 .

192¹⁾

Como Santa Maria livrou uun mouro a que queria fillar o demo,
et feze-o tornar crischão.

A¹⁰ B¹⁰ A¹⁰ B¹⁰ || c⁵ d⁵ : c⁵ d⁵ | c⁵ c⁵ c⁵ b⁵ c⁵ c⁵ c⁵ b⁵ :

α β α β || γ δ : γ δ' | α' β' α' β' :

E₂, 192, f. 251 c
E₁, 192, f. 177 c-d-178a

Mui - tas ve - ga - das o dem' en - ga - na - dos

ten os o - mes per - que lles⁴⁾ faz cre - er mui - tas san -

de - ces et ta - es pe - ca - dos des - faz a Vir - gen por

seu gran sa - ber. E d'es - to con - ta - do vos se - ra per

mi mi - ragr', e mos - tra - do, quant' end' a - pren - di

1) Igual a E₁, n.º 397. 2) E₁ originariamente *re* y corregido en *do*. 3) E₂ borrada la cauda. 4) E₁ *lle*.

fre-mos' a - fi - ca - do; et ben as - cui - ta - do se -
 ra, per meu gra - do, et dev' a se - er,
 que o muit' on - rra - do Deus et a - ca - ba - do pol -
 a de que na - do foi qui - so fa - zer.

193

Como Santa Maria guardou de morte uun mercadeiro que deitaron no mar.

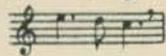
$N^7 \ A^7 \ N^7 \ A^7 \parallel n^7 \ b^7 \dots n^7 \ b^7 \mid n^7 \ b^7 \ n^7 \ a^7 \dots$
 $\alpha \ \beta \ \gamma \ \delta \parallel \alpha \ \delta' \dots \alpha \ \delta' \mid \alpha \ \beta \ \gamma \ \delta \dots$

E₂, 193, f. 253 a-b
 E₁, 193, f. 179 a-b

So - bel - os fon - dos do mar et nas
 al - tu - ras da ter - ra á po - der San - ta Ma -

1) E₂ a la 5^a superior. 2) E₂

ri - a, Ma - dre do que tod' en - sser - ra. E d'a -
 quest' un gran mi - ra - gre vos di - rei, et ver - da -
 dei - ro, que fe - zo San - ta Ma - ri - a, Ma - dre
 do Rei jos - ti - cei - ro, quan - do rei Lo - is de
 Fran - ça a Tu - nez pas - sou pri - mei - ro, con gran
 gen - te per na - vi - o, por fa - zer a mou - ros
 guer - ra. So - bel - os fon - dos do mar et nas al - tu - ras

1) E_2 
 2) E_2 

Como Santa Maria livrou uun jograr d'uuns que o querian matar
et lle querian fillar o que tragia.

$N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 : n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :$
 $\alpha \beta \alpha' \gamma || \alpha \gamma : \alpha \gamma | \alpha \beta \alpha' \gamma :$

E₂, 194, f. 254^v
E₁, 194, f. 180 a-b

Co-mo o no-me da Vir-gen é a-os bõ-os fre -
mo - so, as-si é con - tra os ma - os mui fort' e mui te - me -
ro - so. Dest' a - vê-o un mi - ra - gre, en ter-ra de Ca-ta -
llo - nna, d'un jo - grar que ben can - ta - va et
a-post' e sen ver - go - nna; et an-dan-do pel - as cor - tes fa -
zen-do ben ssa be - so - nna, a ca - sa d'un ca - va - lei - ro foi
pou-sar, co-bi - i - ço - so. [C]o-mo o no-me da Vir-gen

Como Santa Maria fez que onrrassen o cavaleiro que morreu
no torneamento, porque guardou a sa festa.

A⁷ B⁵ A⁷ B⁵ || c⁵ c⁵ c⁵ | a⁵ b⁵ c⁷ b⁵ |
α β α γ || δ ε ζ η β α γ |

E₂, 195, f. 256 a-b
E₁, 195, f. 180 d-181a

Quen a fes-ta et o di-a da mui Gro-ri -
o - sa qui-ser guardar, to-da vi-a ser¹⁾ ll'a pi - a - do - sa.
E d'es-to con - ta - do per mi mui de gra - do
se - ra, et mos - tra - do, que a que nos gui - a,
a mui pre - ci - o - sa, fez mi - ra - gre si - na -
do, co-me po-de - ro - sa. Quen a fes - ta et o
di - a da mui Gro - ri - o - sa qui - ser

1) E₁ seer. 2) E₂ da la versión correcta. 3) La forma  acaso igual  ?

[C]omo Santa Maria converteu un gentil que lle queria gran mal et fezera hũa forma
pera deytar hũa ymagen do ydolo que adorasse et sayu-lle hũa
ymagen de Santa Maria con seu Fillo en braços.

N⁷ A⁷ N⁷ A⁷ | n⁷ b⁷ : n⁷ b⁷ | n⁷ b⁷ n⁷ a⁷ :
α β γ δ | α ε : α ε | α β γ δ :

E₁, 196, f. 182 b-c

Sen-pre pu-nnou mult' a Vir-gen per u fos -
se co-nno-çu - da dos que a non co-nno-ci - an, et sa bon -
da - de sa - bu - da. E d'es - to vos con - tar que - ro
un mi-ra - gre mui fre - mo - so que mos-trou San - ta Ma -
ri - a por un gen - til per-fi - o - so que i - do - los
a - o - ra - va et o no - me gro-ri - o - so d'e-la o -
yr non que - ri - a; tan - to ll'er' a - vor-re - çu - da. Sem-pre

Como Santa [Maria] de Terena ressocitou uun menynno
a que matara o demo.

A⁷ B⁷ A⁷ B⁷ || n⁷ c⁷ : n⁷ c⁷ | n⁷ c⁷ n⁷ b⁷ :¹⁾
 α β β' γ || β' γ : β' γ | α β β' γ :

E₁, 197, f. 183b-c

Co - mo quer que gran po - der á o dem' en fa - zer
 mal, ma - yor l'á en ben fa - zer a Re - y - nna spi - ri - tal.
 Ca sse el al - gun po - der á nos o - me - es ma - tar pel - os
 pe - ca - dos que fa - zen, et o quer Deus en - du - rar, mui ma -
 yor po - der sa Ma - dre á en os res - su - ci - tar: et por -
 end' un gran mi - ra - gre vos di - rei de ra - zon tal.

1) La primera α de la 1^a estr. es aguda (=n⁷).

198

Esta é como Santa Maria fez fazer paz et que sse perdõassen uuns omes que sse querian matar uuns con outros ant'a sa eigreja en Terena.

N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 : n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :
 α β α β' || γ δ : γ δ | α β' α β' :

E₁, 198, f. 184a-c

Mui - tas ve - zes volu' o de - mo as gen - tes por
 seus pe - ca - dos, que non quer San - ta Ma - ri - a pois lle son a -
 co - men - da - dos. D'est' a - vè - o en Te - re - na un mi - ra - gre
 mui fre - mo - so que mos - trou San - ta Ma - ri - a, et d'o - yr mui
 sa - bo - ro - so; et poil - o o - y - ren, cre - o que por mui ma -
 ra - vi - llo - so o ter - ran, et que me - tu - do dev' a
 ser¹⁾ ontr' os pre - ça - dos. Mui - tas ve - zes volu' o de - mo

1) Ma. seer.

Como un peliteiro que non guardava as festas de Santa Maria et começou a lavar no seu dia de Março, et travessou-sse-lle a agulla na garganta, que a non podia deitar; et foi a Santa Maria de Terena et foi logo guarido.

$N^7 \ A^7 \ N^7 \ A^7 \parallel \ n^7 \ b^7 \dots \ n^7 \ b^7 \mid \ n^7 \ b^7 \ n^7 \ a^7 \dots$
 $\alpha \ \beta \ \alpha \ \beta' \parallel \ \gamma \ \beta' \dots \ \gamma \ \beta' \mid \ \alpha \ \beta \ \alpha \ \beta' \dots$

E₁, 199, f. 184 d-185 a-b

Com' é o mund' a-von - da-do de ma-es et d'o-ca -
 jô - es, as - si é San-ta Ma - ri - a de gra-ças et de per - dõ - es.
 Ca sse Deus soffr' a - o de - mo que pol - os nos - sos pe -
 ca-dos nos dé coi - tas et do - o - res et tra - ba - llos et coi -
 da-dos, lo-go quer que por sa Ma - dre se - jan to - dos per-dõ -
 a - dos por cre - en - ças, por ja - ju - uns, por ro - gos, por o - ra -
 cõ - es. Com' é o mund' a - von - da - do de ma - es

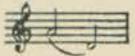
200

Esta é de loor de Santa Maria.

A⁷ A⁷ || b⁷ : b⁷ | b⁷ a⁷ :
 α β || γ : γ | α β :

E₁, 200, f. 185 d-186 a

San - ta Ma - ri - a lo - ei,¹⁾
 et lo - o, et lo - a - rei. Ca ontr'
 os que o - ge na - dos son d'o - me - es
 muit' on - rra - dos, a mi á e - la mos -
 tra - dos mais bê - es que con - ta - rei. San - ta
 Ma - ri - a lo - ei,¹⁾ et lo - o, et lo -

1) Propiamente debería transcribirse , pero la versión  de la coda se adapta más al carácter de esta melodía.

[C]omo Santa Maria livrou de morte hũa donselã que prometera
de guardar sa virgĩdade ¹⁾.

$A^{13} \quad A^{13} \quad \delta^{13} \quad \delta^{13} \quad \delta^{13} \quad a^{13} \quad 2)$
 $\alpha \quad \beta \quad \gamma \quad \gamma' \quad \alpha \quad \beta \quad \dots$

E₁, 201, f. 186 b-c

Muit' é mais a pi - a -
da - de de San - ta Ma - ri - a que quan -
tos pe - ca - dos o - me fa - zer po - de -
ri - a. E por - en, meus a - mi -

1) Ms. *uirgijdade*.

2) La música de los dos últimos versos de la estrofa es igual a la del estribillo. Como los versos en el texto de las estrofas tienen siempre cesura después de la 7ª sílaba, a diferencia de los del estribillo, que la tienen después de la 8ª, se presenta una anomalía de acentuación que parece que el copista empezó a rectificar en el verso 3 de la 1ª estrofa, pero el verso 4 y todos los de las demás estrofas no fueron corregidos, y así tenemos una sílaba en el texto que quedó sin notación musical. El verso 3, según la corrección, diría: *que fezo Santa Maria de gran piedade*.

3) E₁ en lugar de α como escribe después.

gos, a - go - ra m'as - cui - ta - de
 un fre - mo - so mi - ra - gre, com' a - prix'
 en ver - da - de, que fez San - ta
 Ma - ri - a, de mui gran pi - a - da - de,
 que sem - pre por nós ro - ga a Deus a
 noit' e di - a. *Muit' é mais a*
 pi - a - da - de de San - ta Ma - ri - a
 que quan - tos pe - ca - dos o - me fa - zer *p[ó] -*

1) Sobre esta anomalía entre la métrica y el ritmo musical señalado por la notación, hablaremos en la crítica de nuestra edición.

Esta é como un clérigo en Paris fazia hũa prosa a Santa Maria et non podia [achar] hũa rima, et foi rogar a Santa Maria que o ajudasse y, e acho-a logo et a Magestade lle disse: «Muitas graças».

N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 : n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :
 α β α' γ || δ ϵ : δ ϵ | α β α' γ :

E1, 202, f. 187 b-d

Mui - to á San - ta Ma - ri - a, Mã - dre
 de Deus, gran sa - bor d'a - ju - dar quen lle can - ta - res ou pro -
 sas faz de to - or. D'a - quest' o - ra un mi - ra - gre o - y
 pouc'á re - tra - er que a un ar - ci - di - a - go a - vê -
 o, que gran pra - zer a - vi - a en fa - zer pro - sas de ssa
 lo - or, et di - zer sa bon - dad' e ssa me - su - ra et seu
 prez et ssa va - lor. Muit - to á San - ta Ma - ri - a,

*Como Santa Maria acrescentou a farynna a hũa bõa moller,
porque a dava de grado por seu amor.*

N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 : n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :
 α β α' β' || γ δ : γ δ | α' β α' β' :

E₁, 203, f. 188 a-o

Quen pol - o a - mor de Santa Ma - ri - a do seu
fe - zer al - gun ben, dar - vo - ll' á e - la que dé, se o non
te - ver'. Por es - to dev' o - me sem - pre a ser - vir et
a guar - dar, a Vir - gen San - ta Ma - ri - a, et no seu ben
con - fi - ar; ca vos di - rei un mi - ra - gre que quis pouqu' i á
mos - trar a hũa su - a a - mi - ga que e - ra san - ta
mo - ller. Quen pol - o a - mor de San - ta Ma - ri - a

1) E₁ fa.

Como Santa Maria guarriu un frade por rogo de San Domingo.

N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 : n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :
 α β α β' || γ δ : γ δ' | α β α β' :

E₁, 204, f. 188 a-189 a

A-quel que â Vir - gen San - ta Ma - ri - a qui -
 ser ser - vir, quand'ou - ver coi - ta de mor - te ben o pod' e -
 ta gua - rir. D'aques - to a San Do - min - go un mi - ra - gre
 con - te - ceu: el un bon ar - ce - di - a - go en ssa or - dem re - ce -
 beu, que e - ra mui le - te - ra - do, et por a - quest'en - ten - deu ¹⁾
 que po - di - a en co - me - ço pe re - le mui mais com - prir. A-quel
 que â Vir - gen San - ta Ma - ri - a qui - ser ser - vir, quand'ou - ver

1) Ms. enlondo.

205

Como Santa Maria quis guardar hũa moura que tiinna seu fillo en braços
 u siia en hũa torre ontre duas amêas, et caeu a torre et non ¹⁾
 morreu nen seu fillo, nen lles enpeceu ren:
 et esto foi per oraçon dos creschãos.²⁾

$N^7 \ A^7 \ N^7 \ A^7 \parallel n^7 \ b^7 : n^7 \ b^7 \mid n^7 \ b^7 \ n^7 \ a^7 : :$
 $\alpha \ \beta \ \alpha \ \beta' \parallel \gamma \ \delta : \gamma \ \delta \mid \alpha \ \beta \ \alpha \ \beta' :$

E₁, 205, f. 189c-d-190 a

O - ra - çon con pi - a - da - de o - e a Vir - gen de
 gra - do, et guar - da de mal por e - la o que ll'ê en - co - men -
 da - do. Ca a - ques - tas du - as cou - sas fa - zen mui con - pri - da -
 men - te ga - a - nnar a - mor et gra - ça d'e - la, se de - vo - ta -
 men - te se fa - zen, et co - mo de - ven: et as - si a - ber - ta -
 men - te pa - re - ce a ssa ver - tu - de so - bre tod' o - me coi -
 ta - do. O - ra - çon con pi - a - da - de [o - e]

1) Ms. non non. 2) Ms. creschãos.

Como o papa Leon cortou-s'a mão, porque era tentado d'amor d'ũa molher
que ll'a beijara, et pois são-o Santa Maria.

N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 : n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 |
 α β α γ || γ' γ'' : γ' γ'' | α δ γ''' ϵ |

E₁, 206, f. 190 c-d-191a

Quen souber' San-ta Ma - ri - a ben de co-ra -
çon a - mar, pe - ro o tent' o di - a - bo, nun - ca o
fa - ra er - rar. E d'a-ques - to un mi - ra - gre conteo, non
á gran sa - zon, d'un pa - pa que ouv' en Ro - ma, que nom' a -
vi - a Le - on, a que pu - nno o di - a - bo de me - ter en ten - ta -
çon, porque en San - ta Ma - ri - a e - ra to - do seu cui - dar.
Quen sou - ber' San - ta Ma - ri - a ben de co - ra - çon a - mar,

[E]sta é como un cavaleiro poderoso levava a mal outro por un fillo que lle matara, et solto-o en hũa eigreja de Santa Maria, et disse-lle a Magestade: «Gracias poren».

N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 : n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :
 α β α β' || γ δ : γ δ' | α β α β' :

E1, 207, f. 191 c-d

Se o-me fe-zer de gra-do pol-a Vir-gen al-gun

ben, de-mos-trar ll'a-ve-ra e-la si-na-es que lle praz en.

D'es-to vos di-rei mi-ra-gre ond' a-ve-re-des sa-bor, que mos-

trou San-ta Ma-ri-a con mer-ce e con a-mor a un

mui bon ca-va-lei-ro et seu qui-to ser-vi-dor, que en

a ser-vir me-ti-a seu co-ra-çon et seu sen.

Como uun erege de Tolosa meteu o Corpo de Deus na colmãa
et deu-o aas abellas que o comessen.

N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 |
 α β α' γ || δ ϵ δ ζ | α' γ' α' γ |

E1, 208, f. 192 a-b

A - que - le que en a Vir - gen car - ne por se - er ve -
u - do fi - llou, ja per ren non po - de se - er nen - llur as - con -
du - do. Ca as - si co - mo dos ce - os de - ceu et que foi fi -
llar car - ne da Vir - gen mui san - ta, por sse nos ben a - mos - trar de com'
e - ra Deus et o - me, es - to non é de ne - gar, ca¹⁾ ma - car sej²⁾ o seu
Cor - po en qual - quer lo - gar me - tu - do. A - que -
le que en a Vir - gen car - ne por se - er ve - u - do

1) E1 ca sin su nota correspondiente. 2) E1 scia o.

209

[C]omo el rey don Affonso de Castella adoeceu en Bitoria e ouv' hũa door tan grande, que coidaron que morresse ende; e posseron-lle de suso o livro das Cantigas de Santa Maria et foi guarido.



E1, 209, f. 193a-b



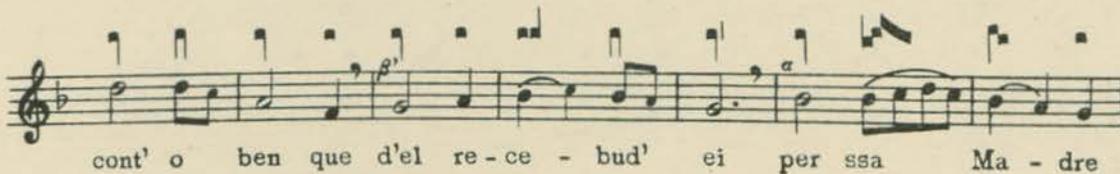
Mui - to faz grand'er - ro, et en tor - to



jaz, a Deus, quen lle ne - ga o ben que lle faz.



Mas en es - te tor - to per ren non ja - rei, que non



cont' o ben que d'el re - ce - bud' ei per ssa Ma - dre



Vir - gen, a que sempr' a - mei, et de a lo - ar mais



d'ou-tra ren me praz. Mui - to faz grand'er - ro, et en

De loor de Santa Maria.

A^6 N^6 A^6 || n^6 b^6 : n^6 b^6 | n^6 b^6 a^6 :
 α β γ || α γ' : α γ' | α β γ :

E₁, 210, f. 193 c-d

Mui-to foi noss' a - mi - go Ga -
 bri - el, quan - do dis - se: «Ma - ri - a, Deus é
 ti - go». Mui-to foi noss' a - mi -
 go u diss' «A - ve Ma - ri - a» a - a Vir -
 gen bẽ - ei - ta, et que Deus pren-de - ri -
 a en e - la nos - sa car - ne con que pois
 bri - ta - ri - a o in - fer - no an - ti - go.

1) Es la misma del n.º VI de Fiestas de la Virgen, aquí con la melodía a la 5ª inferior. 2) E₁ a, en lugar de β

211

Como Santa Maria fez aas abellas que comprissen de cera un ciro pasqual, que sse quemaira da ùa parte.

$A^{10} \quad A^{10} \parallel \beta^{10} \quad \gamma^{10} \mid \alpha^{10} \quad \alpha'^{10} \dots$
 $\alpha \quad \alpha' \parallel \beta \quad \gamma \mid \alpha \quad \alpha' \dots$

To, 7a., f. 152^v-153^r
 E₁, 211, f. 194 a

To

A - pos - tos mi - ra - gres faz to - da

vi - a por nós, et fre - mo - sos, San - ta Ma -

ri - a. Faz-los muit' a - pos - tos, por - que a - ja - mos

sa - bor de sa - bel - os et os cre - a - mos;

et faz - los fre - mo - sos, por - que que - ra - mos

co - bil - çar d'a - ver a ssa com - pa - ny - a.

Como hũa bõa dona de Toledo enprestou un sartal a hũa moller pobre por amor
de Santa Maria, et furtaron-ll'o, et fez-ll'o ela cobrar.

N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 : n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 ¹⁾ :
 α β γ δ || ϵ ζ : ϵ ζ | α' β' γ δ :

E1, 212, f.194 c-d

Tod' a-quel que pol-a Vir-gen qui - ser do seu ben fa -
zer, cou - sa que lle fa - ça min - gua gran - de non á de per -
der. Com' a - vẽ - o en To - le - do a hũ - a bõ - a mo -
ller que pol - o a - mor de San - ta Ma - ri - a da - va que
quer que vẽ - ess' a su - a mã - o a - os po - bres que mes - ter a - vi -
an de lle pe - di - ren por seu a - mor seu a - ver. Tod' a -
quel que pol - a Vir - gen qui - ser do seu ben

1) En la 1ª estr. b:a.

Como Santa Maria livrou uun ome bõo en Terena de mão de seus enemigos que o querian matar a torto, porque ll'apõyan que matara a ssa molher.

*N*⁷ *A*⁷ *N*⁷ *A*⁷ || *n*⁷ *b*⁷ *n*⁷ *b*⁷ | *n*⁷ *b*⁷ *n*⁷ *a*⁷ :
 α β γ δ || γ' ε γ δ | α' β γ δ' :

E₁, 213, f. 195 b-d

Quen ser-ve San-ta Ma-ri-a, a Se-nnor mui ver-da-
 det-ra, de to-du cou-sa o guar-da que lle po-nnan men-ti-
 rei-ra. E de tal ra-son a Vir-gen fez mi-ra-gre co-nno-
 çu-do na ei-gre-ja de Te-re-na, que é de mui-tos sa-
 bu-do; ca sem-pre dos que a cha-man é am-pa-ranç²⁾ e³⁾ es-
 cu-do; et de co-mo foi o fei-to con-tar-
 vos-ei a ma-nei-ra. Quen ser-ve San-ta Ma-ri-a.

1) Igual a E₁ nº 377. 2) En E₁ sobra este *do*. 3) El texto primitivamente decía: *e amparance*; al escribir la música el copista anotó el *do* mencionado, y entonces se corrigió el texto en: *e amparança e*, versión que destruye la medida del verso. 4) Para las variantes musicales entre los números 213 y 377, véase la versión del número 377.

[C]omo Santa Maria fez a un cavaleiro que gannasse¹⁾
hũa ygreja que lle prometera.

N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 : n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :
 α β α γ || δ γ : δ γ | α β α γ :

E₁, 214, f. 196 d-197 a-b

Co-mo a de mais da gen-te quer ga-mnar per
fal-si-da-de,²⁾ as-si quer San-ta Ma-ri-a gannar per sa
san-ti-da-de. Ca se Deusdeu a-as gen-tes go-yos pe-ra
a-le-gri-a a-ve-ren, to-do o tor-nan e-las en ta-
fu-ra-ri-a, et d'a-ques-ta gui-sa que-ren gannar; mais San-
ta Ma-ri-a non lle praz de tal ga-an-ça, mais da
que é con ver-da-de. Co-mo a de mais da gen-te

1) E₁ goasse. 2) E₁ fassidade. 3) Primeramente fa sol fa α , fué corregido en α .

215

*Como Santa Maria guardou a sa Majestade que non recebesse dano de
muitos tormentos que lle fazian os mouros.*

$N^7 \ A^7 \ N^7 \ A^7 \parallel n^7 \ b^7 \dots n^7 \ b^7 \mid n^7 \ b^7 \ n^7 \ a^7 \dots$
 $\alpha \ \beta \ \gamma \ \delta \parallel \epsilon \ \zeta \dots \epsilon \ \zeta' \mid \alpha \ \beta \ \gamma \ \delta \dots$

E₁, 215, f. 197^v (= 197 d-e)

Con gran ra-zon é que se-ja de Je-so-crist' am-pa-
 ra-da a o-ma-ge da ssa Ma-dre, Vir-gen san-ta co-rõ-
 a-da. E d'a-quest' un gran mi-ra-gre vos di-rei, que na fron-
 tei-ra mos-trou y San-ta Ma-ri-á, a Se-nnor mui ver-da-
 dei-ra, quan-do pas-sou A-bo-yu-çaf, non da pas-sa-da pri-
 mei-ra, mas da ou-tra, et fez da-no gran-de d'a que-la pas-
 sa-da. Con gran ra-zon é que se-ja

Como Santa Maria se mostrou en semellança¹⁾ da molher do cavaleiro ao
demo, et o demo fugiu que a viu.

N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 : n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :
 α β α' γ || α' γ' : α' γ' | α β α' γ :

E₁, 216, f. 198 c-d

O que en San-ta Ma - ri - a de co - ra-çon con-fi -
ar', non se te-ma que o pos - sa per ren o dem' en-ga -
nar. D'aquest' o - ra un mi - ra-gre fre-mo - so que - ro di -
zer, que eu o - y, d'ũ-a do-na que fi - lla-va gran pra - zer en ser -
vir San-ta Ma - ri - a, et en o seu ben fa - zer pō - y -
a su - a fa - zen-da et to - do seu as-pe - rar.

1) E₁ semellaça. 2) E₁ sic.

217

*Esta é de como un conde de França que vêo a Santa Maria de Vila-Sirga non
pude entrar na igreja, a menos de sse confessar.*

N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 : n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :
 α β γ α' || α δ : α δ | α β γ α' :

E₁, 217, f. 199 b-c

Non dev' a en - trar null' o - me na et - gre - ja da Se -
 mor, se an - te de seus pec - ca - dos mor - ta - es quit - to non
 for. Ca, par Deus, muit' é ou - sa - do o que es - ta en mor -
 tal pe - cad' e se non re - pen - te d'ir ant' a es - pe - ri -
 tal Re - y - nna San - ta Ma - ri - a que tant' a - vor - rez' o
 mal; et quen sse d'es - to non guar - da, ca - e de mal en pe - or.

*Esta é como Santa Maria guareceu en Vila-Sirga un ome bõo
d'Alemana que era contreito.*

N^6 A^6 N^6 A^6 || n^6 b^6 : n^6 b^6 | n^6 b^6 n^6 a^6 :

α β || β : β | α β :

E₁, 218, f. 199 d-200 a

Ra - zon an de se - e - ren seus mi - ra - gres con -
ta - dos da Se - nhor que am - pa - ra a - os de - sas - pe -
ra - dos. E d'est'en Vi - la - Sir - ga mi - ra - gre mui fre -
mo - so mos trou a Vir - gen, Ma - dre de Deus, Rey
gro - ri - o - so, et ontr' os seus mi - ra - gres é
d'o-yr pi - a - do - so, de que e - la faz mui - tos no -
bres et mui pre - ça - dos. Ra - zon an de se - e - ren

[E]sta é como Santa Maria fez tornar negra hũa figura do demo que era entallada en marmor blanco, porque sia cabo da sa ymagen que era entallada en aquel marmor meesmo.

N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 : n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :
 α β α β' || γ δ : γ δ' | α β α β' :

E₁, 219, f. 200 d-201 a

Non con - ven a - a o - ma - gen da Ma - dre do
gro - ri - o - so Rey que ca - bo d'e - la se - ja fi - gu - ra do
dem' as - tro - so. Que as - si co - mo tẽ - e - vras et luz de - par -
ti - dos son, as - si son a - questas du - as por de - reit' e
por ra - zon; ca a hũ - a nos da vi - da et a ou - tra
per - di - çon. Et de tal ra - zon, mi - ra - gre vos di -
rei mui sa - bo - ro - so. Non con - ven a - a o - ma - gen

[E]sta é de loor de Santa Maria.

A⁷ N⁶ A⁶ || n⁷ b⁷ : n⁶ b⁷ | n⁶ b⁶ a⁷ 1)

α β γ || β γ' : β γ' | δ ε γ |

E₁, 220, f. 201 d-202 a

¿E quen a non lo - a - ra, a que to -
do mal to - lle et to - do ben nos dá? Ca mui - to é
gran de - rei - to quen d'an - ge - os é ser - vi -
da et nos to - do mal to - lle no mun - do, et nos dá
vi - da, que sen-pre a lo - e - mos; ca de lo - or con -
pri - da est' é 2) et sen-pre se - ra. [E] quen a non
lo - a - ra, a que to - do mal to - lle

1) Estructura irregular, que no coincide con la de las estr. 2ª y 3ª, que son así: 2ª = n⁶ b⁶ n⁶ b⁶ n⁶ b⁶ a⁶; 3ª = n⁶ b⁶ n⁶ b⁶ n⁶ b⁶ a⁷.

2) Esta e está inutilizada en el ms. con dos rayitas, pero es necesaria para la música, tal como se copia en E₁.

Como Santa Maria guareceu en Onna al rei don Fernando, quand'era
menynno, d'ũa grand' enfermidade que avia.

N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 ¹⁾
 α β α β' || γ δ γ ϵ | α β α β' :

E₁, 221, f. 202 a-b

Ben per es - ta a - os re - is²⁾ d'a - ma - ren San - ta Ma -

ri - a; ca en as mui gran - des coi - tas e - la os a - corr' a -

gi - nna. Ca mui - to a a - mar de - ven, porque Deus nos - sa fi -

gu - ra fi - llou d'e - la et pres' car - ne; ar por - que de sa na -

tu - ra vẽ - o et porque jus - ti - ça tẽ - en d'el et de - rei - tu - ra, et Rei

no - me de Deus es - te, ca el rei - na to - da vi - a.

1) Con A' señaamos una rima asonante de A ; $A' = aginna$, $A = Maria$.

2) Por exigencias musicales consideramos esta palabra como bisílaba.

*Esta é do capelan que cantava missa no mōesteiro das donas
d' Achelas que é en Portugal, consomyu hũa aranna
et depois sayu-lle pel-o braço.*

*N⁷ A⁷ N⁷ A⁷ || n⁷ b⁷ : n⁷ b⁷ | n⁷ b⁷ n⁷ a⁷ :
α β γ δ || γ δ : γ δ | α β γ δ :*

E₁, 222, f. 203 a-b

Quen ou-ver na Gro-ri - o - sa fi-an - ça con
fe con-pli - da, non lle no - zi-ra po - ço - nya, et dar - ll'a por
sem - pre vi - da. Ca e - la troux' en seu ven - tre vi-da et luz
ver - da-dei - ra porque os que son er - ra - dos sa-ca de ma -
a car-rei-ra: de mais, con - tra o di - a - bo ten e - la por
nos fron - tei - ra co - mo nos no - zir non pos - sa en es -
ta vid' es - car-ni - da. Quen ou - ver na Gro-ri - o - sa

1) E₁ uida escarnida.

*Esta é como Santa Maria sãou uun ome bõo que
coidava morrer de ravia.*

$A^{11} \quad A^{11} \parallel b^{11} : b^{11} \mid b^{11} \quad a^{11} :$
 $\alpha \quad \beta \parallel \gamma : \gamma \mid \alpha \quad \beta' :$

E₁, 223, f. 204 a-b



To - dol - os coi - ta - dos que que - ren sa -



u - de de-man - den a Vir-gen et a ssa ver - tu - de.



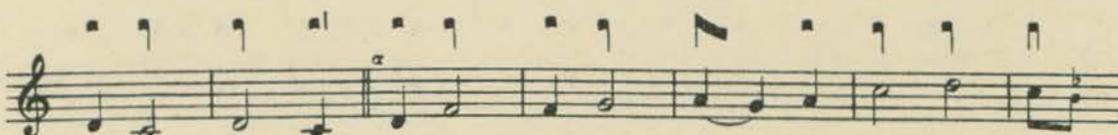
Ca e - la po - der á de sa - u - de dar, et vi - da, por



sempr',a quen ll'a de-man - dar' de co - ra - çon. Et d'es -



to quer eu con - tar un mui bon mi - ra - gre, as - si



Deus m'a - ju - de. [T]o-dol - os coi - ta - dos que que - ren

Como Santa Maria de Terena, que é no reino de Portugal,
ressucitou hũa menynna morta.

N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 : n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :¹⁾
 α β α β' || β β' : β β' | α β α β' :

E₁, 224, f. 204 b-d

A Re - y - nna en que é com - pri - da to - da me - su -
ra, non é sen ra - zon se faz mi - ra - gre so - bre na - tu -
ra. Ant' é con mui gran ra - zon, a quen pa - rar' y fe -
men - ça, en a - ver tal don de Deus a de que el quis na
cen - ça fi - llar por dar a nós paz, et tal é nos - sa cre - en -
ça; et quen a - ques - to non cre - e, faz tor - pi - dad' e lou -
cu - ra. A Re - y - nna en que é com - pri - da

1) En la 1ª estr. la 4ª n se presenta como n^7 , así como en las estr. 11 y 12; en las estr. 4 y 8, a este verso, también llano, le falta una sílaba. 2) Sobre esta anomalía entre la métrica y el ritmo musical señalado por la notación, hablaremos en la crítica.

[C]omo huun clerigo en a missa consomiu hũa aranna que lle caeu no calez, et
andava-lle ontr' o coiro et a carne viva, et fez
Santa [Maria] que lle saysse pel-a unna.

N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 : n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :
 α β γ δ || ϵ δ' : ϵ δ' | α β γ δ :

E₁, 225, f. 205 b-d

Mui - to bon mi-ragr' a Vir-gen faz es -
tra - nno et fre - mo - so, por - que a ver - dat en -
ten-da o net - ci - o per - fi - o - so. E d'a - quest' un gran mi -
ra-gre vos se - ra per mi con - ta - do, et d'o - ir ma - ra - vi -
llo - so, pois o - y - de - o de gra - do, que mos - trou a San - ta
Vir-gen de que Deus por nós foi na - do, den-tro en Ci - dad Ro -
dri-go; et é mui ma - ra - vi - llo - so. Mui - to bon m[i - ragr']

*Esta é como o mōesteiro d' Ingraterra que ss' affondou, et a cabo
d' un ano sayu a cima, assi como x' ant' estava, et non
se perdeu null' ome nen enfermou.*

A¹¹ A¹¹ || b¹¹ : b¹¹ | b¹¹ a¹¹ :
α α' || β : β' | α α' :

E₁, 226, f. 206 b-c

As - si pod' a Vir - gen so ter - ra guar -
dar o seu, com' en - ci - ma d'e - la ou no mar.
E d'est' un mi - ra - gre, per quant' a - pren - di, vos con -
ta - rei o - ra, gran - de, que o - y que San -
ta Ma - ri - a fez; et creed' a mi que ma -
yor d'es - te non vos pos - so con - tar. As - si
pod' a Vir - gen so ter - ra guar - dar

*Como Santa Maria sacou un escudeiro de cativo, de guisa que o non
viron os que guardavan o carcer en que jazia.*

$N^7 \ A^7 \ N^7 \ A^7 \parallel n^7 \ b^7 \ a^7 \ b^7 \mid n^7 \ b^7 \ n^7 \ a^7 \dots$
 $\alpha \ \beta \ \gamma \ \delta \parallel \epsilon \ \zeta \ \eta \ \theta \mid \alpha \ \beta \ \gamma \ \delta \dots$

E₁, 227, f. 207a-b

Quen os pec - ca - do - res gui - a et a -
duz a sal - va - çon, ben po - de gui - ar os pre - sos,
pois o[s] sa - ca de pri - jon. Es - ta é San - ta Ma - ri - a,
Ma - dre do Rei de ver - tu - de, que fez un mui gran mi - ra - gre
que cre - o, se Deus m'a - ju - de, et que sa - cou un ca - ti - vo
de pri - jon, et deu sa - u - de, a que mui - to mal fe - ze - ran
os mou - ros por sa - ra - zon. Quen os¹⁾ pe - ca - do - res gui - a

1) E₁ aos.

Como un ome bõ que avia un muu tolleito de todol-os pees, et o ome bõ mandava-o esfolar a un seu mancebo, et mentre que o mancebo se guisava, levantou-s' o muu são et foi pera a eigreja.

$N^7 \ A^7 \ N^7 \ A^7 \parallel n^7 \ b^7 \ \vdots \ n^7 \ b^7 \ | \ n^7 \ b^7 \ n^7 \ a^7 \ \vdots$
 $\alpha \ \beta \ \gamma \ \delta \ \parallel \ \gamma \ \delta \ \vdots \ \gamma \ \delta \ | \ \alpha \ \beta \ \gamma \ \delta \ \vdots$

E₁, 228, f. 207d-208a-b

Tant' é grand'a sa mer - ce - e da Vir -
 gen, et sa bon - da - de, que, sse quer, nas bes-chas mu-das
 de-mos - tra sa pi - a - da - de. E d'es - to fez en Te -
 re-na a Vir - gen San - ta Ma - ri - a gran mi - ra-gre
 por un o-me que un seu mu - u a - vi - a to-llei -
 to d'am-bol-os pe-es que a - tras tor - tos tra-gi - a, que sã -
 ou por sa ver - tu-de. Et por - en ben m'as-coi - ta - de.

229

*Como Santa Maria guardou a ssa eigreja en Vila-Sirga dos mouros
que a querian derribar, et fez que fossen ende
todos cegos et contreitos.*

N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 : n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :
 α β γ γ' || γ γ' : γ γ' | α β γ γ' :

E₁, 229, f. 208d-209a

Ra - zon e' grand' e de - ret - to
 que de - fen - da ben as - si a que
 def - fend' ou - tros mui - tos, per com' eu sei
 et o - y. E d'est' un mui gran mi -
 ra - gre a - vẽ - o, tem - po á ja,

1) Propiamente debería transcribírase:



quan - do el rey don Al - ffon - so de Le -
 on a - duss' a - ca mou - ros
 por rou - bar Cas - te - la, et che - ga - ron
 ben a - la u o - ra é Vi - la -
 Sir - ga, se - gun - do que a - pren - di.
 Ra - zon é grand' e de - rei - to

1) Propiamente debería transcribirse:

230

Esta é de loor de Santa Maria.

$A^{\sharp} \quad A^{\sharp} \quad || \quad b^{\flat} \quad c^{\sharp} : c^{\sharp} \quad b^{\flat} :$
 $\alpha \quad \beta \quad || \quad \alpha \quad \beta' : \alpha \quad \beta :$

E₁₁, 230, f. 209 b-c

Tod' o - me de - ve dar lo -

or a - a Ma - dre do
 Sal - va - dor. De - reit' é de lo -
 o - res dar a a - que - la que
 sem - pre dá seu ben, que nun - ca
 fa - li - ra; et por - end',
 a se Deus m'an - par. Tod' o - me
 de - ve dar lo - or a - a
 Ma - dre do Sal - va - dor.

Como Santa Maria fez que tres minygnos alçassen os marmores que
non podian alçar toda a gente que sse y ajuntava.

A⁷ A⁷ || b⁷ : b⁷ | b⁷ a⁷ :
α β | β β | α β :

To, 4 a., f. 150 c-d
E₁, 231, f. 209 d-210 a

Ver - tud' e sa - be - do - ri - a

de ben - ã San - ta Ma - ri - a. Mui gran ver - tu -

de pro - va - da Deus, seu Fi - llo, ll'ou - ve da - da,

u pres' esa car - ne sa - gra - da por nós que sal -

var que - ri - a. Ver - tud' e sa - be - du -

ri - a de ben - ã San - ta Ma - ri - a.

Como un cavaleiro que andava a caça perdeu o açon, et quando viu
que o non podia achar, levou uun açon de
cera a Vila-Sirga, et acho-o.

N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 : n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :
 α β α' γ || α'' γ : α'' γ | α β α' γ :

E₁, 232, f. 210c-d

En to - dal - as gran - des coi - tas á for -
cia grand'e po - der a Ma - dre de Jhe - so - cris - to de quen
a cha - ma va - ler. Ca en as en - fer - mi - da - des á e -
la po - der a - tal, que as to - lle, et gua - re - ce a quen
quer de to - do mal, et ou - tros - si en as per - das a - o que a cha - ma
val. Et d'a - quest' un gran mi - ra - gre vos quer' eu o - ra di -
zer. En to - dal - as grandes coi - tas á for - ça grand'e po - der

*Como Santa Maria defendeu un cavaleiro que se colleu a hũa eigreja sua
d'unns cavaleiros que o querian matar.*

N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 : n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :
 α β α β' || β'' γ : β'' γ | α β α β' :

E₁, 233, f. 211 b-c

Os que bõ - a mor - te mor - ren et son qui - tos
de pec - ca - dos, son con Deus et con ssa Ma - dr'e sen - pre
fa - zen seus man - da - dos. D'es - to di - rei un mi - ra - gre
que mos - trou San - ta Ma - ri - a por un mui bon ca - va - lei -
ro que en e - la ben cre - y - a, et a que seus e - ne -
mi - gos qui - se - ran ma - tar un di - a, se ll'e - la nton non va -
les - se, que val sempre a - os coi - ta - dos. Os que bõ - a mor - te

1) El ritmo natural de la melodía parece exigir aquí



234

Esta é como Santa Maria de Vila-Sirga fez oyr et falar un moço que era sordo et mudo, porque teve vigia hũa noit'ant'o seu altar.

$N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 : n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 : :$
 $\alpha \beta \alpha \beta' || \gamma \delta : \gamma \delta | \alpha \beta \alpha \beta' :$

E₁, 234, f.212 a-c

A que faz os pec - ca - do - res dos pec - ca - dos
 re - pen - tir, ben pod' os mu - dos et sor - dos fa - zer fa - lar
 et o - yr. Ca ma - car é mui gran cou - sa de fa -
 zer mu - do fa - lar et o - yr o que for sor - do, mui ma -
 yor, se Deus m'an - par, é de per - dõ - ar pec - ca - dos;
 ca se de Deus non ga - nnar ver - tu - de pe - ra fa - zel - o,
 non pod' a - ques - to com - prir. [A] que faz os pec - ca - do - res

[E]sta é como Santa Maria deu saude al rey don Affonso quando foi
en Valadolide enfermo, que foi juygado por morto.

N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 : n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :
 α β γ δ || γ δ : γ δ | α β γ δ :

E₁, 235, f. 212 d-213 a

Co-mo gra-de-cer ben fei-to é cou-sa que
mui-to val, as-si quen non o gra-de-ce faz fal-ssi-dad'
e gran mat. E d'a-quest' un gran mi-ra-gre vos di-rei d'es-
ta ra-zon, que a-vẽ-oa don Af-fon-so, de Cas-tel' e
de Le-on rei, et da An-da-lu-zi-a dos mais rei-nos
que y son. Et, por Deus, pa-rad' y men-tes et non
cui-de-des en al. Co-mo gra-de-cer ben fei-to

*Como hũa moller que perigoou no mar et tragia un fillo pequeno nos
braços, et feze-a Santa Maria per cima das aguas
andar de pe, assi como yria per un mui bon chão.*

$N^7 \ A^7 \ N^7 \ A^7 \parallel n^7 \ b^7 \ n^7 \ b^7 \ : n^7 \ b^7 \ n^7 \ a^7 \ :$
 $\alpha \ \beta \ \alpha \ \beta' \parallel \alpha \ \beta'' \ \alpha \ \beta'' \ : \alpha \ \beta \ \alpha \ \beta' \ :$

E₁, 236, f. 214 b-c

A San - ta Ma - dre d'a - que - te que a
 pe so - bel - o mar an - dou, gua - a - n - nar d'el po - de por fa -
 zer y outr' an - dar. E d'est' un mui gran mi - ra - gre San - ta
 Ma - ri - a mos - trou por hũa mo - ller mes - quy - nna que no
 mar mor - rer cui - dou con seu fi - llo que tra - gi - a; mas a
 Vir - gen a li - vrou, com' a - go - ra o - y - re - des se qui -
 ser - des as - coi - tar. A San - ta Ma - dre d'a - que - te

*Como Santa Maria fez en Portugal, na vila de Santaren, a hũa molter peccador
que non morresse ta que fosse ben confessada, porque avia
gran fiança en ela et jajũava¹⁾ os sabados et
as sas festas a pan et agua.*

A⁸ B⁶ A⁸ B⁶ || n⁸ c⁶ : n⁸ c⁶ | n⁸ c⁶ n⁸ b⁶ :
α β γ δ || ε ζ : ε ζ | α' β γ δ :

E₁, 237, f. 215 a-b

Se ben en a Vir - gen fi - a[r] o
pec - ca - dor sa - bu - do, quer - ra - o na mor -
te guar - dar que non se - ja per - du - do.
E d'es - ta con - fi - an - ça tal vos di - rei,
se qui - ser - des, que ou - ve grand' hũ - a mo -

1) E₁ iuvãua.

ller; et pois que o sou-ber - des, lo - a - re -
 des a Madr' en - ton de Deus, se me cre-ver -
 des, et a - ve - re - des des a - li o
 dem' a - vor - re - çu - do. Se ben en a Vir -
 gen fi - ar' o pec - ca - dor sa - bu - do,

238

*Como Deus se vingou d'un jogar tafur que jogava os dados et porque
 perdera descreeu en Deus et en Santa Maria.*

N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 : n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :
 α β γ δ || γ δ : γ δ | α β γ δ :

E₁, 238, f. 216d-217a

O que vil-tar quer a Vir - gen de que

Deus car - ne fi - llou, se pois d'el fi - lla vin -
 gan - ça, ma - ra - vi - lla non o dou. A Se -
 nhor que nos a - dus - se sal - va - çon e lum' e
 luz, et que viu por nós seu Fi - llo mor - te pren - der
 en a cruz, des i ten - nos am - pa - ra - dos
 do de - mo que nos non nuz, en bo - o di - a foi
 na - do quen a ser - viu et on - rrou. O que vil - tar
 quer a Vir - gen de que Deus car - ne fi - llou,

239

*Esta é d'un miragre de Santa Maria que fez en Murçia por un ome que
deu seu aver a guardar a outro et negou-ll'o, et
jurou-lle por el ant' a Magestade.*

*N⁷ A⁷ N⁷ A⁷ | b⁸ : b⁸ | b⁸ a⁷ b⁸ a⁷ :
α β γ δ || ε : ε | α β γ δ :*

E₁, 239, f. 217d-218a

Guardar-se de-ve tod' o-me de ju-rar
gran fal-sst-da-de ant' a o-ma-gen da Vir-
gen que é Se-nnor da ver-da-de. E d'es-to
vos que-ro fa-lar d'un gran mi-ra-gre, et con-
tar, que San-ta Ma-ri-a mos-trar foi en Mur-ça na ci-
da-de, por un' que a-ver a guar-dar deu a outr'
en fi-al-da-de. [G]uardar-se de-ve tod' o-me

1) Cesura irregular que aparece normal en la coda. 2) Falta en el original.

Esta é de loor de Santa Maria.

A¹⁰ A¹⁰ || b¹⁰ : b¹⁰ | b¹⁰ - a¹⁰ :
 α α' || β β | α α' :

E₁, 240, f. 218c-d

Os pec - ca - do - res to - dos to - a -
 ran San - ta Ma - ri - a; ca - de - reit' y an.
 En a lo - ar et di - zer o seu ben
 et non cui - dar nun - ca en ou - tra ren;
 ca, pois que pec - can per seu ma - o sen,
 ro - ga por e - les a do bon ta - lan.
 Os pec - ca - do - res to - dos to - a - ran

241

*Esta é como un menynno que era esposado con hũa menynna caeu de
cima d'ũa muit' alta pena en fondo et quebrou per todo
o corpo et morreu; et sa madre começo-o de pedir
a Santa Maria, et deu-ll'o viv' e são; et
ontr'o moço et sa esposa
meteron-ss'en orden.*

A^6 B^6 A^6 B^6 || n^6 c^6 : n^6 c^6 | n^6 c^6 n^6 δ^6 :
 α β γ δ || ϵ ζ : ϵ ζ | α β γ δ :

E₁, 241, f. 219 a-c

Pa - ra - de men - tes o - ra co -

mo San - ta Ma - ri - a d'a - cor - rer

non de - mo - ra a quen por e - la fi - a.

E se m'o - yr qui - ser - des et pa - rar -

1) Σ_1 en lugar de

des fe - men - ça, di - rei - vos un mi - ra -

gre en que ei gran cre - en - ça, que

fez a Gro - ri - o - sa en

ter - ra de Pro - en - ça por hū - a

do - na viu - va que un seu fill' a -

vi - a. Pa - ra - de men - tes o -

ra co - mo San - ta Ma - ri -

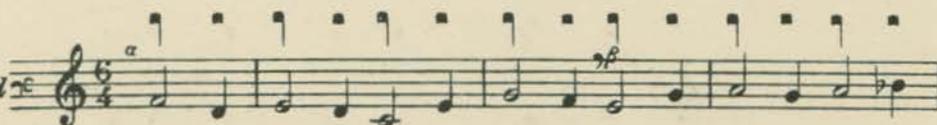
a d'a - cor - rer non de - mo - ra

i) E₁  en lugar de 

242

*Esta é como Santa Maria de Castroxeriz guariu de morte un pedreiro que
ouvera de caer de cima da obra, et esteve pendorado et
teve-sse nas pontas dos dedos da mão.*

N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 : n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :
 α β γ δ || γ ϵ : γ ϵ | α β γ δ :

E₁, 242, f. 220 c-d 

O que no co-ra-çon d'o-me é mui cru-u de cre-



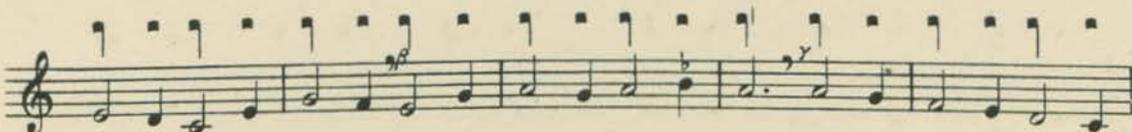
er, po-de-o San-ta Ma-ri-a mui de li-gei-ro fa-zer.



E d'e-la fa-zer a-ques-to á gran po-der, a la fe; ca Deus



lle deu tal ver-tu-de, que so-bre na-tu-ra é: et por-



en, ma-car nos ce-os e-la con seu Fi-llo sé, mui tost' a-ca nos a-



cor-re sa ver-tud' e seu po-der. O que no co-ra-çon d'o-me

Como uuns falcõeiros que andavan a caça estavam en coita de morte en un regueiro, et chamaron Santa Maria de Vila-Sirga, et ela por sa mercee acoreu-lles.

A⁷ B⁷ B⁷ A⁷ || n⁷ c⁷ : n⁷ c⁷ | n⁷ c⁷ n⁷ a⁷
 α β α' γ || δ ε : δ ε | α β α' γ

E₁, 243, f. 221a-c

Car - rei - ras et se - me - det - ros

bus - ca a Vir - gen Ma - ri - a pe - ra fa - zer

to - da vi - a seus mi - ra - gres ver - da - det - ros.

E de tal ra - zon com' es - ta a - vẽ - o hũ -

a ve - ga - da un mi - ra - gre mui fre - mo - so

que a Vir - gen co - rõ - a - da mos - trou ca - bo

Vi - la - Sir - ga per hũ - a mui gran ge -
 a - da, co - mo gua - re - ceu de mor - te
 es - tra - nya dous fal - çõ - ei - ros. Car - rei -
 ras et se - me - dei - ros bus - ca a Vir - gen

244

[C]omo Santa Maria guareceu un ome que ynchou, que cuidou morrer,
 porque escarneçia dos que yan a sa ygreja.

N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 : n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :
 α β α γ || δ ϵ : δ ϵ' | α β α γ' :

E₁, 244, f. 221 d 222 a 7^o

Gran de - reit' é que mal ve - nna a - o

que ten en des - den os fei - tos da Gro - ri -

o - sa con que nos faz tan - to ben. E d'a -

quest'un gran mi - ra - gre en La - re - do con - te -

ceu que fe - zo San - ta Ma - ri - a, a - que -

la de que na - ceu Jhe - so - cris - to Deus et

o - me que por nos sal - var mor - reu: et por

Deus es - te mi - ra - gre as - cui - ta - de - o mui

ben. Gran de - reit' é que mal ve - nna

245

[C]omo Santa Maria tirou un ome de prijon, e o fez passar un rrio
que era mui fondo e non se mollou.

N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 : n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :
 α β γ δ || γ δ : γ δ | α β γ δ :

E1, 245, f. 222 o-d

The musical score is written in a single system with six staves. The first staff begins with a treble clef, a 3/4 time signature, and a key signature of one flat (B-flat). The melody is accompanied by a bass line. The lyrics are written below the notes. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). The lyrics are in Portuguese and describe the legend of Santa Maria rescuing a man from a deep well.

O que en col-ta de mor - te
mui grand' ou en pri - jon for, cham' a Vir-gen
gro - ri - o - sa, Ma - dre de nos - tro
Se - nhor. Ca pol - a nos - sa sa - u - de pren -
deu d'e - la car - ne Deus, et por nós se -
er - mos sal - vos fe - ze - a so - bre los

seus co - ros dos an - jos¹⁾ Re - y - nna;
 et por end', a - mi - gos meus, de - reit'
 é que na gran coi - ta va - lla a - o pec -
 ca - dor. O que en coi - ta de

1) E_1 angeos.

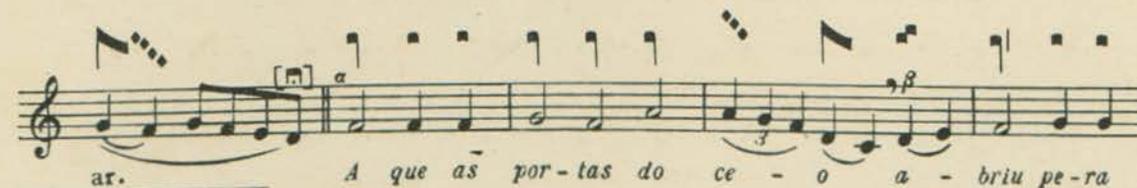
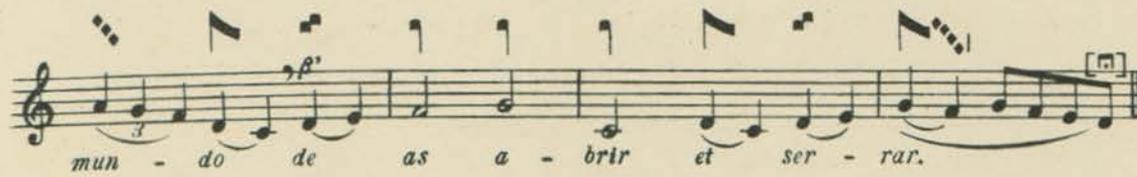
246

Esta é d'ũa bõa mollex que ya cada sabado a hũa eigreja que chaman Santa Maria das Martires, et obrido-xe-lle, et depois foi ala de noite et abriron-xe-lle as portas da eigreja.

N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 : n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :
 α β α β' || γ δ : γ δ | α β α β' :

E_1 , 246, f. 224 b-c

A que as por - tas do ce - o a -



1) Acaso también



Como hũa menynna que naceu cega, et a cabo de .x. anos levaron-a a¹⁾ Santa Maria
de Salas et deu-lle logo seu lume Santa Maria.

N⁷ A⁷ N⁷ A⁷ || n⁷ b⁷ : n⁷ b⁷ | n⁷ b⁷ n⁷ a⁷ :
α α α β || γ γ' : γ γ' | α α α β :

E₁, 247, f. 225 a-c

As-si co - mo Jhe - so - cris - to fez ve - er o
ce - go na - do, as - si ve - er por sa Ma - dre hũ - a mo - ça
mul pri - va - do. D'a-quest' un mi - ra - gre fe - zo en Sa - las San -
ta Ma - ri - a d'ũ - a mo - ça que na - ce - ra ce - ga et que
non vi - i - a nen vi - ra pois fo - ra na - da; mas en o - ra
d'u - un di - a gua - riu - a San - ta Ma - ri - a co - mo vos se -
ra con - ta - do. As - si co - mo Jhe - so - cris - to fez ve - er

1) Ms. *levaron a.*

248

Como dous maryneiros que sse¹⁾ querian matar en Laredo ant'o altar de Santa Maria
et pol-a ssa gran mercee guardo-os que sse non matassen nen se ferissen.

N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 : n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :
 α β α β' | γ δ : γ δ | α β α β' :

E₁, 248, f. 225 d-226 a-b

Sen mui - to ben que nos fa - ze a Se -
n - nor es - pe - ri - tal, guar - da - nos que non fa - ça - mos quan - to
po - de - mos de mal. Ca u a nos - sa na -
tu - ra quer o - brar mais mal ca ben, guarda - nos e - la d'a -
ques - to que non possa - mos per ren. Et de tan gran pi - a -
da - de un mi - ra - gre di - rei en que mos - trou grand' en La -
re - do a Se - nnor que pod' e val. Sen mui - to ben

1) E₁ que sse que sse.

*Como un maestro que lavrava na eigreja que chaman Santa Maria d'Almaçan,
en Castroxeriz, caeu de cima en fondo, et guardo-o
Santa Maria que sse non feriu.*

$N^7 \ A^7 \ N^7 \ A^7 \parallel n^7 \ b^7 \dots n^7 \ b^7 \mid n^7 \ b^7 \ n^7 \ a^7 \dots$
 $\alpha \ \beta \ \alpha \ \beta' \parallel \gamma \ \gamma' \dots \gamma \ \gamma' \mid \alpha \ \beta \ \alpha \ \beta' \dots$

E₁, 249, f. 226 c-d

A-quel que de vo - on - ta - de San - ta Ma - ri - a ser -
 vir', d'o - ca - jon se - ra guar - da - do et d'ou - tro mal, sen men - tir.
 E de tal ra - zon com' es - ta un mi - ra - gre vos di - rei que en
 Cas - tro - xe - riz fe - zo a Ma - dre do al - to Rey, a Vir -
 gen San - ta Ma - ri - a, per com' eu a - prix' et sei; et, por
 Deus, me - ted' y men - tes et que - re - de - o o - yr.
 A - quel que de vo - on - ta - de San - ta Ma - ri - a s[er - vir']

250

Esta e de loor.

a^5 a^5 B^5 a^5 [B^5]¹⁾
 α β γ β [γ]

E₁, 250, f. 227 b-c

Por nós Vir - gen Ma - dre, rog' a
 Deus, teu Pa - dre et Fill' e a -
 mi - go. Rog' a Deus, teu Pa - dre et Fill'
 e a - mi - go. [A] Deus que nos
 pres - te ro - ga - lle, pois es - te teu Fill'
 e a - mi - go. Ro - ga - lle

1) Es difícil precisar el esquema métrico de esta cantiga. En el que damos, sugerido por el Dr. Hans Spanke, se deben entender las últimas a [B] como un eco de los dos versos anteriores, e interpretar la composición como una cantiga a' amigo. Si no fuese por la dificultad del estribillo, hubiéramos quizá aceptado el esquema a^5 a^5 b^5 A^5 [B]⁵ indicando de todos modos que b era igual en cada estrofa y que A [B], diferente de los estribillos de las demás estrofas, repetía los dos versos últimos de cada estrofa.

pois es - te teu Fill' e a - mi - go.

Ro - ga que nos va - lla, pois el' é sen

fa - lla teu Fill' e a - mi - go. [P]ois el é

sen fa - lla teu Fill' e a - mi - go.

1) E₁ etc.

251

[C]omo Santa Maria levou consigo a menynna de Proença que pedia
o ffillo aa ssa Majestade.

N⁶ A⁶ N⁶ A⁶ || n⁶ b⁶ : n⁶ b⁶ | n⁶ b⁶ n⁶ a⁶ :
 α β β' γ || δ ε : δ ε | α' β β'' γ :

E₁, 251, f. 227c-d-228 a

Mui gran de - rei - to faz do mund' a -



*Como Santa Maria guardou uuns omêes que non morressen dejusto
d'un gran monte de arêa que lles caeu dessuso.*

N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 : n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :
 α β γ δ || δ' δ : δ' δ | α β γ δ :

E₁, 252, f. 229 a-c

Tan gran po-der a ssa Ma-dre deu, ben en fon-do da
 ter - ra, Deus, d'a - cor-rer os coi - ta - dos, ben co - me en al - ta
 ser - ra. E sobr' a-quest' un mi - ra-grê pe-quenn' e bõ - o - d' o -
 yr di-rei, que San - ta Ma - ri - a fez fre - mo - so sen men -
 tir: et per y sa - ber po - de-des co - mo guar-da quen ser -
 vir a vai de mal et de mor - te, et d'a - ques-to nun-ca er - ra.

253

[C]omo un romeu de França que ya a Santiago foi per Santa Maria
de Vila-Sirga, et non pod'en sacar un bordon de
ferro grande que tragia en peedença.

N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 : n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :
 α α' β γ || β γ : β γ | α α' β γ :

E₁, 253, f. 229 d-230 a

De grad' à San - ta Ma - ri - a mer - ce -
e et pi - a - da - de a - os que de seus pec -
ca - dos ll'a pe - den con o - mil - da - de.
Ca pol - a sa o - mil - da - de é e - la lum'
e es - pe - llo de to - dol - os pec - ca - do -
res, et a - bri - go et con - sse - llo; et a

ssa vir - gi - in - da - de le - gou for - te no ven -
 ce - llo o de - mo que nos qui - se - ra
 to - dos me - ter so sa gra - de. De grad' a San -
 ta Ma - ri - a mer - ce - e et pi - e - da - de

254

[C]omo dous monges que sairon da orden foron livres dos diabos pol-o nome de Santa Maria que ementaron.

$N^7 A^7 N^7 A^7 || n^8 b^7 : n^8 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 \text{ } ^1) :$
 $\alpha \alpha' \alpha \beta || \gamma \delta : \gamma \delta | \alpha \alpha' \alpha \beta :$

E₁, 254, f. 231 a-b

O no - me da Vir - gen San - ta a - tan

1) En esta cantiga se presenta una irregularidad métrica en la 1ª estr.; el 1º verso debería decir: *E d'est avēo...* y el 3º: *que mostrou*. A fin de subsanar esta irregularidad en las demás estr. podrían estos versos cantarse:

2ª estr.

muit' é te - me - ro - so, que quand' o o -
 e o de - mo per - de seu po - der as - tro - so.
 E d'aquest' a - vè - o en Fran-ça un gran mi - ra - gre pro -
 va - do que a - mos - trou San - ta Ma - ri - a, ond' a - ja e -
 la bon gra - do; et por - end' ontr' es - tes ou - tros mi - ra -
 gres se - ra con - ta - do, por - que sei que o ter -
 re - des por bõ - o et por fre - mo - so. O no -
 me da Vir - gen [San - ta a] - tan *muit'* é te - me - ro - so,

1) Se enmendó la clave equivocada, dejando sin corregir el valor de las notas.

Como Santa Maria guareceu a molher que fezera matar seu genrro pol-o mal
prez que l'apõyan con el, que non ardeu no
fogo en que a meteron.

A^4 A^4 A^4 B^5 || c^9 d^{10} : c^9 d^{10} | e^4 e^4 e^4 b^5 :

To, 74, f. 95 a-b

E₁, 255, f. 231 d-232 a

Na ma-lan-dan-ça noss' ampa - ran - ça et es-pe -

ran - ça é San-ta Ma - ri - a. D'est' un mi - ra - gre vos di-rei

o - ra que a Vir-gen quis mui grand'a-mos - trar, San-ta Ma - ri - a,

a que sempr'o - ra pol-os pec-ca-do-res de mal guar-dar, d'ũ - a bur -

ge-sa nobr' e cor - te - sa que fo-ra pre - sa por sa gran fo -

li - a. Na ma - lan - dan - ça noss' am - pa - ran - ça

*Como Santa Maria guareceu a reynna dona Beatriz de grand' enfermidade,
porque aorou a sa omage con grand'esperança.*

*N⁷ A⁷ N⁷ A⁷ n⁷ b⁷ : n⁷ b⁷ | n⁷ b⁷ n⁷ a⁷ :
α β α β' || γ δ : γ δ' | α β α β' :*

E₁, 256, f. 232 c-d

Quen na Vir-gen gro-ri-o-sa es-pe-ran-ça mui grand'
d, ma-car se-ja mui' en-fer-mo, e-la mui ben o guar-ra.
E d'est' un mui gran mi-ra-gre vos que-ro di-zer, que vi; et pe-
ro e-ra me-ny-nno, menbra-me que foi as-si; ca m'es-
ta-va eu de-an-te et to-do vi et o-y, que fe-
zo San-ta Ma-ri-a que mui-tos fez et fa-ra. Quen na Vir-gen

Como Santa Maria guardou sas relicas que se non
danassen entr'outras muitas que se danaron.

A^{13} A^{13} b^{13} b^{13} b^{13} a^{13}
 α β β β τ β

E₁, 257, f. 233 b-c

Ben guar - da San - ta Ma - ri - a pol - a sa ver -
tu - de sas re - li - cas per que mui - tos re - ce - ben sa -
u - de. D'es-to di - rei un mi - ra - gre grand'a ma - ra - vi - lla
(sic)
que al rey don Af - fon - sso a - vë - o en Se - vi - lla: foiguar -
dar re - li - cas da Ma - dre de Deus et Fi - lla,
et de santos; et di - rei co - me Deus y m'a - ju - de.
Benguar - da San - ta Ma - ri - a pol - a ssa ver - tu - de

[C]omo Santa Maria acrecentou a ùa bõa dona a massa
que tiinna pera pan fazer.

*N*⁷ *A*⁷ *N*⁷ *A*⁷ || *n*⁷ *b*⁷ : *n*⁷ *b*⁷ | *n*⁷ *b*⁷ *n*⁷ *a*⁷ :
α *α* *α* *α*' || *β* *β*' : *β* *β*' | *α* *α* *α* *α*' :

E₁, 258, f. 233 d-234 a-b

A-que-la que a seu Fi-llo viu cin-que mil a-von-

dar o-me-es de cin-que pã-es, que-quer pod' a-cre-cen-tar.

[E] de tal ra-zon com' es-ta un mi-ra-gre vos di-rei que mos-

trou San-ta Ma-ri-a en Pro-en-ça, com a-chei es-cri-

to ontr'ou-tros mui-tos, et as-si o con-ta-rei, que se o ben as-cui-

tar-des, fa-ra-vos muit' a-le-grar. A-que-la que a seu Fi-llo

*Como Santa Maria fez avir na ssa eigreja d'Arraz dous jograres que
sse querian mal, et deu-lles hua candeia que non pode
oultre trazer senon eles.*

A¹⁰ A¹⁰ || b¹⁰ : b¹⁰ | b¹⁰ a¹⁰ :
α β || β' : β' | α β :

E₁, 259, f. 234 d-235 a

San-ta Ma - ri - a pu-nna d'a-vi - ir os seus, por
se d'e - les me - llor ser - vir. D'est'un mi - ra - gre gran -
de foi fa - zer a Vir-gen, que vos que - ro re - tra -
er, de dous jo - gra - res que fez ben que - rer; mas o de -
mo pro-vou de os par - tir. San-ta Ma - ri - a pu-nna¹⁾ d'a-vi -
ir os seus, por sse d'e - les me - llor ser - vir.

1) Ms. puna.

260

Esta é de loor de Santa Maria.

a^6 a^6 B^6
 α β α'

E₁, 260, f. 235 c-d

Di - zed' ;ai, tro - ba - do - res! a Se - nnor

das se - nno - res ¿por qué a non lo - a - des?

Se vós tro - bar sa - be - des, a por que Deus a -

ve - des ¿por qué a non lo - a - des? A Se - nnor

que dá vi - da et é de ben com - pri - da,

e por que a non lo - a - des? A que nun - ca nos men -
 te et nos - sa coi - ta sen - te, e por que a non lo -
 a - des? A que e mais que bo - a et por que
 Deus per - do - a, e por que a non lo - a - des?
 A que nos da co - nor - te na vi - da et na
 mor - te, e por que a non lo - a - des?
 A que faz o que mor - re viv', e que nos a -
 cor - re, e por que a non lo - a - des?

261

*Esta é da bõa dona que desejava¹⁾ veer mais d'al ome²⁾ bõo et de bõa
vida, et bõa dona outrossi.*

A¹⁰ B¹⁰ A¹⁰ B¹⁰ || a¹⁰ b¹⁰ : a¹⁰ b¹⁰ | b¹⁰ a¹⁰ |
α β α' γ || δ ε : δ ε | α γ |

E₁, 261, f. 235 d-236 a-b

Quen Je - su - crist¹ e ssa Ma - dre ve -
er qui - ser, en ssa vi - da á de guar -
dar co - mo pu - nne de lles
fa - zer pra - zer et sse guar - de de lles
fa - zer pe - sar. D'est' un mi - ra - gre que -
ro re - tra - er que fez a Vir - gen que

1) E₁ deseia; en el sumario deseiaua. 2) E₁ õme.

non ou - ve par por hũ - a bõ - a do -
na que ve - er bõ - os o - mes que - ri -
a et on - rrar et bõ - as do - nas, et
foi - ll'os mos - trar San - ta Ma - ri - a et
fez co - nno - cer. Quen Je - su - crist' e

262

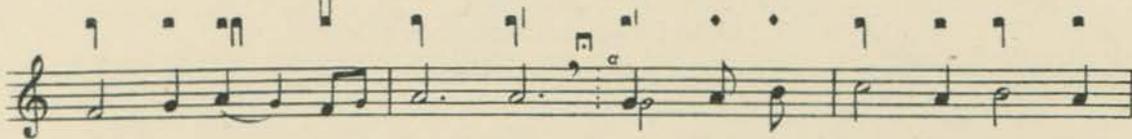
[C]omo Santa Maria guareceu no Poy hũa moller
que era sorda et muda.

$N^8 \quad A^7 \quad N^8 \quad A^7 \quad || \quad n^7 \quad b^7 \quad : \quad n^7 \quad b^7 \quad | \quad n^7 \quad b^7 \quad n^7 \quad a^7 \quad :$
 $\alpha \quad \beta \quad \alpha \quad \beta' \quad || \quad \gamma \quad \delta \quad : \quad \gamma \quad \delta' \quad | \quad \alpha \quad \beta \quad \alpha \quad \beta' \quad :$

E₁, 262, f. 236 d-237 a

Se non lo - as - se - mos por al a Se -

1) El *sol p* de E₁ es muy gracioso; pero transcribiendo *sol p*, se dá mayor regularidad al ritmo.



nnor mui ver - da - dei - ra, de - ve - mos - la lo - ar por -



que nos de - mos - tra en car - rei - ra. E d'a -



quest' un gran mi - ra - gre fe - zo a Vir - gen que



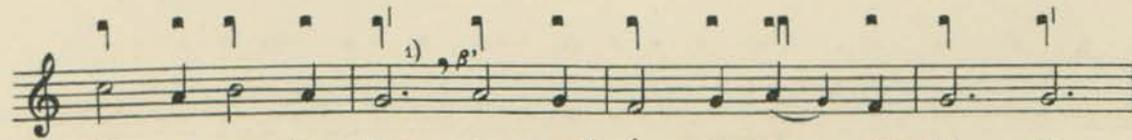
sol fa - zer ou - tros gran - des mui - tos por a -



che - gar nos - sa prol; mas en o Poy fez a - ques -

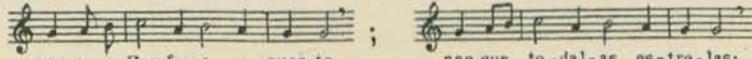


to a mais fre - mo - sa que sol nen que to -



dal - as es - tre - las; a - quest' é cou - sa cer - tei - ra.

1) Para salvar las cesuras acaso:



mas en o Poy fez a - ques - to nen que to - dal - as es - tre - las;

[C]omo Santa Maria apareceu a un ome que era tolleito de todol-os
nembros, e disse-lle que sse fizesse levar a ssa
ygreja e seria logo são.

A⁷ B⁷ A⁷ B⁷ || n⁷ c⁷ : n⁷ c⁷ | n⁷ c⁷ n⁷ b⁷ ¹⁾
α β α β' | γ δ : γ δ' | α β α β'

E₁, 263, f. 237 c-d

Muit' é ben - a - ven - tu - ra - do et en
bon pon - to na - ceu o que da Vir - gen man - da - do
fez et a o - be - de - ceu. [C]a e - la sem - pre nos dá
que fa - ça - mos o me - llor, per que nos guar - de - mos
d'er - ro et a - ja - mol - o a - mor de Deus, et que
ar se - ja - mos sen coi - ta et sen do - or. Por - en
quen a non cre - ves - se se - ri - a mui - to san - deu.

1) La primera α de la primera estrofa es aguda (=n⁷).

264

Como Santa Maria fez perecer as naves dos mouros que tiinnam¹⁾ cercada
 Costantinopla, tanto que os crischãos poseron a
 ssa ymagen na rriba do mar.

A^{13} A^{13} || b^{13} : b^{13} | b^{13} a^{13} :
 α β || γ : γ | α β :

E₁, 264, f. 238 b-d

Pois a - os seus que a - ma de - fen - de to - da
 vi - a, de - reit' é que de - fen - da a ssi San - ta Ma - ri - a.
 E d'a - quest'unmi - ra - gre vosque - ro contar o - ra que fez Santa Ma -
 ri - a, a que nun - ca de - mo - ra de ro - gar a seu Fi - llo, ca
 sem - pre por nós o - ra, que nos va - lla nas coi - tas mui gran - des to - da
 vi - a. Pois a - os seus que a - ma de - fen - de to - da
 vi - a, de - reit' é que de - fen - da a ssi San - ta Ma - ri - a.

1) E₁ tiinnam. 2) Falta el cambio de clave de do en 4^a en el ms.

*Como Santa Maria guareceu a Jhoan Damaceno
da mão que avia corta.*

A¹¹ A¹¹ || b¹¹ : b¹¹ | b¹¹ a¹¹ :
 α β || γ : γ | α β :

E₁, 265, f. 239 b-c

Sempr' a Vir-gen san-ta dá bon gua-lar -
 don a - os seus que tor - to pren-den sen ra - zon.
 Un mi - ra - gre d'es - to, que es - crit' a - chei
 en un livr' an - ti - go, vos o - ra di - rei,
 que a Vir-gen Ma - dre fez do al - to Rei,
 ond' a - ja - des pi - a - dad' e de - vo - çon.

[C]omo Santa Maria de Castroxerez guardou a gente que siia na ygreja
oyndo¹⁾ o sermon, d'ũa trave que caeu de
çima da ygreja sobr' eles.

N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 : n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :
 α β α β' || γ δ : γ δ | α β α β' :

E₁, 266, f. 240 c-d

De mui - tas gui - sas mi - ra - ges a Vir - gen
es - pe - ri - tal faz, por - que en Deus cre - a - mos et por nos guardar de
mal. E por es - to con - tar que - ro d'un es - cri - to, en que diz
un mui fre - mo - so mi - ra - gre que fez en Cas - tro - xe - riz.
a Vir - gen San - ta Ma - ri - a, ond' a - ques - te can - tar fiz;
et por Deus pa - rad' y men - tes et non fa - le - des en al.

1) E₁ oydo

2) aquí acaso por a fin de conservar el ritmo inicial.

*Como Santa Maria livrou un mercador do perigo das ondas do mar,
en que cuidava [morrer], u caera d'ũa nave.*

$A^{11} \quad A^{11} \parallel \beta^{11} \dots \beta^{11} \mid \beta^{11} \quad a^{11} \mid$
 $\alpha \quad \alpha' \parallel \beta \quad \beta \mid \gamma \quad \alpha' \mid$

E₁, 267, f. 241 a-b

Na de que Deus pres carn' e foi d'e-la
na - do, ben po - de va - ler a to - do pe - ri -
goa - do. Ca per e - la foi a mor - te destro - y -
da et nos - sa sa - u - de co - bra - da, et vi -
da; tod' est' a - ve - mos pol - a Se - nnor com - pri -
da. Pois un seu mi - ra - gre vos di - rei de gra - do.

1) Igual a la del nº 373. (2) También 

268

Como Santa Maria guareceu en Vila-Sirga hũa dona, filladalgo de França,
que avia todol-os nembros do corpo tolleitos.

N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 : κ^7 b^7 | n^7 δ^7 n^7 a^7 :
 α β α β' || γ δ : γ δ' | α β α β' :

E₁, 268, f. 241 d-242 a-b

Gran con - fi - an - ça na Ma - dre de Deus

sempr' a - ver de - ve - mos por mui - tos bõ - os mi - ra - gres

que faz, de que nos to - e - mos. Ca o que gran con - fi - an -

ça en e - la ou - ver, sen fa - lla en to - da coi - ta que

a - ja ben cre - e - de que lle va - lla. Et por - end'un

seu mi - ra - gre o - y - de, se Deus vos va - lla, que fe -

zo en Vi - la - Sir - ga, ond'ou - tros mui - tos sa - be - mos.

[C]omo un menino que era sordo e mudo resuscito-o Santa Maria
per rogo de sa madre do menino, et fez-lle
cobrar o falar e o oyr.

N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 : n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :
 α β α γ || δ ϵ : δ ϵ' | α β α γ :

E₁, 269, f. 242 d-243 a

A que po - der á dos mor - tos de os fa -
zer re - sor - gir, pod' os mu - dos et os sor - dos fa - zer fa -
tar et o - yr. D'est'un gran mi - ra - gre fe - zo, por hũ - a
bõ - a mo - ller, a Vir - gen San - ta Ma - ri - a
que faz mui - tos quan - do quer, gran - des et ma - ra - vi -
llo - sos, et a - corr' u á mes - ter a a - que -
les que a cha - man' ou que a sa - ben ser - vir.

1) Es mejor la versión del estribillo.

270

Esta é de loor de Santa Maria.

N^6 A^6 N^6 A^6 || n^6 b^6 : n^6 b^6 | n^6 b^6 n^6 a^6 :
 α β γ δ || γ' δ : γ' δ | α β γ δ :

E₁, 270, f. 243 c-d-244 a

To - dos con a - le - gri - a can -
 tand' e en bon son, de - ve - mos muit' a Vir -
 gen lo - ar de co - ra - çon. Pe - ro que noit' e di -
 a pu - nna - mos de pec - car, sir - va - mol - a un
 pou - co o - ra'n no - sso can - tar, pois que a
 Deus no mun - do por a - vo - ga - da dar quis a - os
 pec - ca - do - res que pec - can sen ra - zon.

1) E₁ ♪ en lugar de ♪ como exige aquí el ritmo.

*Esta é d'ũa nave que estedera tres meses en un río¹⁾ et non podia sair porque
a combatian mouros et Santa Maria sacou-a en salvo.*

N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 : n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :
 α β α γ || δ ϵ : δ ϵ | α β α γ :

E₁, 271, f. 244 b-d

Ben po - de se - gu - ra - men - te de - man -
dal - o que qui - ser a - a Vir - gen tod' a - que - le que en
e - la ben cre - ver. D'es - to di - rei un mi - ra - gre que fez
a - ques - ta Se - ñor grand'e mui ma - ra - vi - llo - so en o
ri - o d'A - za - mor, que Mo - ra - be é cha - ma - do, por lo
al - cai - de ma - yor d'ũa - na - ve que y e - ra del rei
se - ñor d'A - lan - quer. Ben po - de se - gu - ra - men - te

1) Después de *río* pone el ms. *que*, palabra que sobra evidentemente; en la edición de la Academia se sugiere que el copista podía haber olvidado las palabras *chaman Morabe* después del *que*.

272

[C]omo Santa Maria fez en San Johan de Leteran en Roma que se mudasse
hũa sa omagen da ùa parede da ygreja na outra.

N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 : n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :
 α β α γ || δ ϵ : δ ϵ' | α β α γ :

E₁, 272, f. 245 b-c

Ma - ra - vi - llo - sos mi - ra - gres San - ta
Ma - ri - a mos - trar vai por nós que nol - o de - mo non fa -
ça de - sas - pe - rar. Que quand' en de - sas - pe - ran - ça
nosquer o de - mo ma - yor me - ter, ben a - li nos mos - tra
e - la mer - ce' et¹⁾ a - mor, por - que non de - sas - pe - re - mos;
et por - end' a tal Se - nnor de - ve - mos mais d'outra
cou - sa sen - pre ser - vir et lo - ar. Ma - ra - vi - llo - sos

1) Et mercee con la última e expuntuada, seguida de et también expuntuado; este et, sin embargo, es necesario para el sentido.

[Esta .cc. LXXIII. é como Santa Maria en Ayamonte, riba d'Aguadiana,
 fez aparecer dous fios con que cossessen os
 panos do seu altar.]

$N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 : n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :$
 $\tau \beta \alpha' \gamma || \delta \epsilon : \delta \epsilon | \alpha \beta \alpha' \gamma :$

E₁, 273, f. 246 b-c

A Mãe de Deus que es-te do mun-do lum' e es-pe-llo, sem-pre nas cou-sas min-gua-das a-cor-re et dá con-sse-llo. D'es-ta ra-zon un mi-ra-gre di-rey, a-post'e fre-mo-so, que fe-zo San-ta Ma-ri-a, et d'o-yr mui sa-bo-ro-so. Es-to foi en A-ya-mon-te, lo-gar ja quan-to fra-go-so, pe-ro ter-ra a-von-da-da de per-diz et de cõ-e-llo. A Mãe de Deus

274

Esta é do frade que fazia a garnacha d'orações a Santa Maria.

N⁷ A⁷ N⁷ A⁷ || n⁷ b⁷ : n⁷ b⁷ | n⁷ b⁷ n⁷ a⁷ :
 α β α γ || α' δ : α' δ | α β α γ :

E₁, 274, f. 247 a-b

Poíl-o pe - ca - dor pu - nnar' en ser -
 vir San - ta Ma - ri - a, non te - ma - des que per - der se pos -
 sa per sa fo - li - a. Por vos pro - var o - ra es - to, mi - ra -
 gre que - ro di - zer que pouc' á con - teu en Bur - gos, d'un fra -
 de que quis fa - zer a - a Virgen ssa gar - na - cha d'o - ra -
 çõ - es, et po - der seu me - teu en a - ca - bal - a, as - si
 noi - te co - me di - a. Poíl - o pe - ca - dor

[C]omo Santa Maria de Terena guarriu dos freyres do Espital que raviavam.

A^{tt} A^{tt} || b^{tt} : b^{tt} | b^{tt} a^{tt} : 1)
 α β || β : β | α β :

E₁, 275, f. 248 a-b

A que nos guar - da do gran fog'
 in - fer - nal sã - ar nos po - de de gran ra - via mor - tal.
 D'est'en Te - re - na fez, per com' a - pren - di,
 mi-ragr'a Vir - gen, se - gun - do que o - y
 di-zer a mui - tos que ss'a - cer - ta - ron y, de dous ra -
 vio - sos frei - res do Es - pi - tal. A que nos guar -
 da do gran fog' in - fer - nal sã - ar nos po - de

1) En la mayor parte de los versos se presenta el esquema 4'+8, que no adoptamos por no ser constante la cesura en todos ellos.

[Esta. cc. LXXVI. é como Santa Maria do Prado, cabo Segobia,
guariu un monteiro del rey d'un badalo da
canpana que lle dera na cabeza.]

N⁷ A⁸ || b⁷ e⁶ b⁷ c⁶ a² 1)
α β || α γ δ β

E₁, 276, f. 248 d

Quen a Vir - gen por Se - ñnor te -
ver, de to - do mal guar - ra. Ond' un mi - ra -
gre que fez vos di - rei, sa - bo - ro - so,
en Prad' a Se - ñnor de prez en un lo -
gar vi - ço - so, u á Quen a Vir - gen

1) El verso a en las estr. 5, 6, 9 y 10 tiene una sílaba, y en la estr. 12 tres. 2) El texto exige esta separación en las estr. 1-4, 7, 8 y 11.

Como Santa Maria guardou oito almogrades en hũa faze[n]da que oueron
con mouros, porque non comeron carn'en sabado.

N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 : n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :
 α α' α α'' || β β' : β β'' | α α' α α'' :

E₁, 277, f. 249 b-c

Ma - ra - vi - llo - m'eu com' ou - sa â Vir -
gen ro - gar per ren a - que - le que as sas fes - tas
non guar - da et en pou - co ten. E d'est' un mui gran mi - ra - gre
de - mos - trou San - ta Ma - ri - a en de - ze - seis al - mo - gra - ves
que fo - ron en a - za - ri - a a - a ter - ra que cha - ma - da
est' Al - gar - ve,¹⁾ u so - y - a²⁾ a - ver gran gen - te de
mou - ros que ss'en fo - ron, et foi ben. Ma - ra - vi -

1) E₁ Algaru; la medida del verso exige la corrección. 2) Deshacemos la ligadura por exigencias métricas..

Como hũa bõa dona de Fra[n]ça, que era cega, vëo a Vila-Sirga et teve y vigia,
 et foi logo guarida et cobrou seu lume; et ela yndo-se pera sa terra,
 achou un cego que ya en ramaria a Santiago, et ela consellou-
 lle que fosse per Vila-Sirga et guareztrie.

N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 : n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :
 α β α β' | γ δ : γ δ' | α β α β' :

E₁, 278, f. 250 a-b

Co - mo so - fre mui gran coi - ta o om',
 en ce - go se - er, as - si faz gran pt - a - da - de a Vir -
 gen en ll'a - cor - rer. E d'es - to con - tar vos que - ro mi - ra -
 gre fre - mos' e bel que mos - trou en Vi - la - Sir - ga a Ma -
 dre de Ma - nu - el, u faz a - me - u - de
 mui - tos que son mais do - ces ca mel pe - ra quen en e - la
 fi - a de gran sa - bor y a - ver. Co - mo so - fre ¹⁾

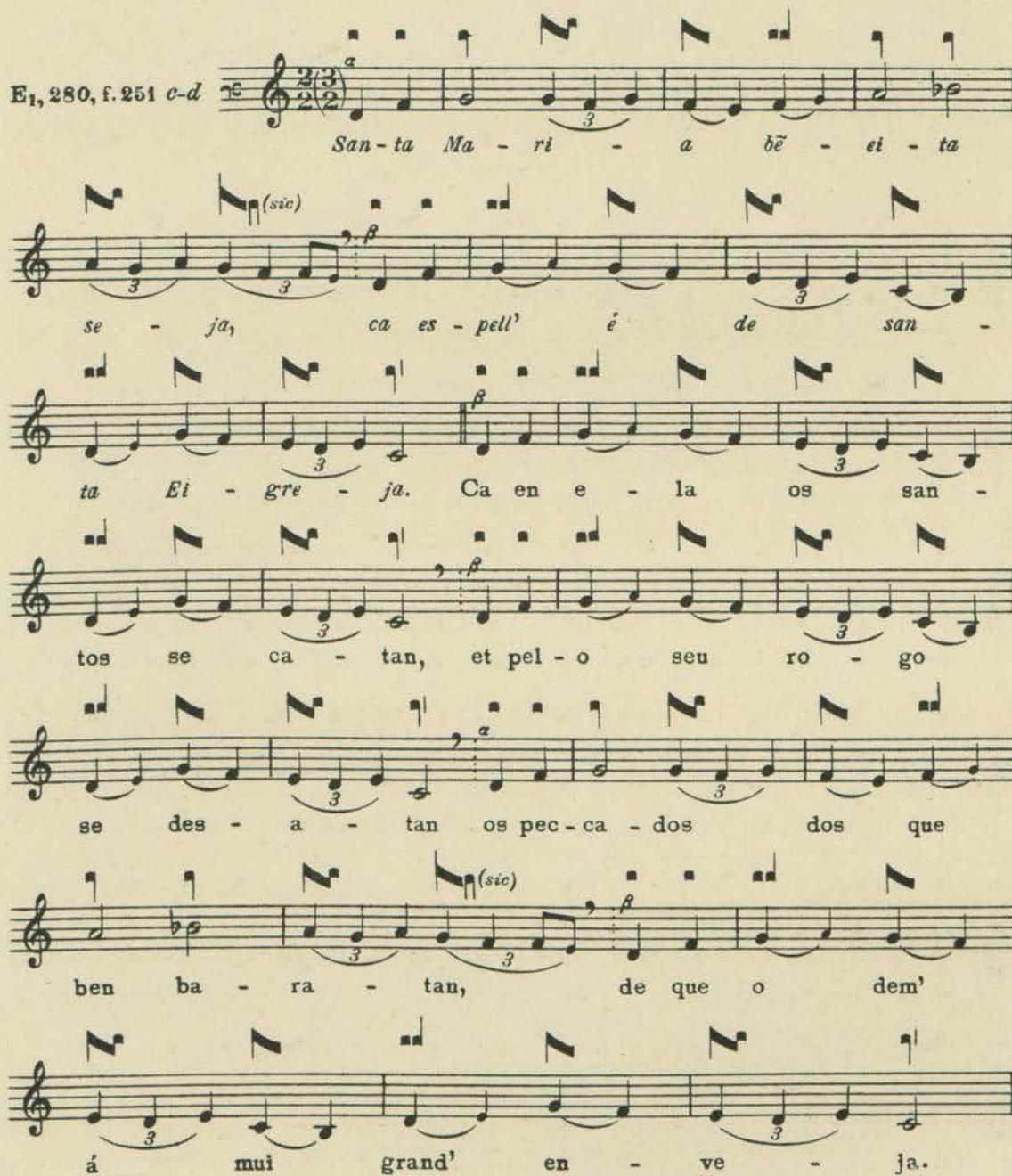
1) E₁ *soffo*.

280

Esta é de loor de Santa Maria.

$A^9 \quad A^9 \parallel b^9 : b^9 \mid b^9 \quad a^9 :$
 $\alpha \quad \beta \parallel \beta : \beta \mid \alpha \quad \beta :$

E₁, 280, f. 251 c-d



San-ta Ma-ri-a bẽ-ei-ta
 se-ja, ca-es-pell' é de san-
 ta Ei-gre-ja. Ca-en-e-la os san-
 tos se-ca-tan, et pel-o seu ro-go
 se-des-a-tan os pec-ca-dos dos que
 ben-ba-ra-tan, de que o-dem'
 á mui grand' en-ve-ja.

[C]omo un cavaleiro, vasalo do demo, non quis negar Santa Maria,
et ela o livrou do seu poder.

N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 : n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :
 α β α β || γ δ : γ δ | ϵ ζ α β :

E₁, 281, f. 251 d-252 a

U at-guen a Jhe-su-cris - to por seus
pe-ca - dos ne-gar', se ben fi - ar' en ssa Ma - dre, fa - ra -
ll'e - la per-dõ - ar. D'est'a - vë - o un mi - ra - gre
en Fran-ça a un fran - ces que non a - vi - a no rei - no
duc' nen con - de nen mar - ques que fos - se de ma - yor gui - sa;
et tal as - tra - gue - za pres, que quan - to por ben fa -
zi - a en mal xe ll'y - a tor - nar.

282

[C]omo Santa Maria acorreu a un moço de Segobia que caeu d'un sobrado mui
alto, e non se feriu porque disse: «¡Santa Maria, val-me!».

$N^7 \ A^7 \ N^7 \ A^7 \parallel \ n^7 \ b^7 \ \vdots \ n^7 \ b^7 \ | \ n^7 \ b^7 \ n^7 \ a^7 \ ^1) \ \vdots$
 $\alpha \ \beta \ \alpha \ \beta' \ \parallel \ \gamma \ \delta \ \vdots \ \gamma \ \delta \ | \ a \ \beta \ \alpha \ \beta' \ \vdots$

E₁, 282, f. 253 a-b

Par Deus, muit' á gran ver - tu - de na pa -
rau - la co - mū - al u di - zen to - dos nas coi - tas: «Ai, San -
ta Ma - ri - a, val!» Ca mui - to é gran ver - tu - de et pi -
a - dad' e mer - ce - e d'a - cor - rer sol por un ver - vo a quen
en e - la ben cre - e; ca es - tan - do con seu Fi - llo, to - do
sab' e to - do vee, pe - ro quen a a - qui cha - ma sa mer -
ce - e non lle fal. Par Deus, muit' á gran ver - tu - de

1) En la 1^a estr. la rima b es femenina; en las demás es masculina. Musicalmente se presenta para rima femenina en la 1^a y 2^a b y para rima masculina en la 3^a b. En las demás estrofas se pueden ligar las dos notas que corresponden a la sílaba final del verso.

[C]omo Santa Maria de Terena sãou un clerigo da boca que se
lle [torcera] mui feramente.

$A^8 B^8 \parallel c^8 c^8 : c^8 c^8 \mid c^8 a^8 b^8 \mid$
 $\alpha \alpha' \parallel \beta \gamma : \beta \gamma \mid \alpha' \alpha \alpha' \mid$

E₁, 283, f. 253 d-254 a

Quen val con - tra San - ta Ma - ri - a
con so - ber - via, faz mal a ssi. Ca so - ber - via non
dev' a - ver o - me con - tra a que ven - cer foi a - o
de - mo per sa - ber ser o - mil - do - sa et fa - zer
per que Deus quis d'e - la na - cer; ca d'ou - tra gui - sa
non quer - ri - a ser Deus o - me nen si nen si.

284

*Esta é como Santa Maria livrou un monge do poder do demo
que o tentava.*

N^o A^o N^o A^o || n^o b^o : n^o b^o | n^o b^o n^o a^o :
 α β γ δ || γ δ : γ δ | α β γ δ :

E₁, 284, f. 254 c-d

Quen ben fi - ar' na Vir - gen de
 to - do co - ra - çon, guar - dal - o á do de - mo et
 de sa ten - ta - çon. E d'a-quest' un mi - ra - gre mui
 fre - mo - so di - rei, que fez San - ta Ma - ri - a, per
 com' es - crit' a - chei en un livr' e d'ontr'ou - tros tra - la - dar
 o man - dei, et un can - tar en fi - ge se - gund' es - ta ra -
 zon. Quen ben fi - ar' na Vir - gen de to - do co - ra - çon,

Como Santa Maria fez aa monja que non quis por ela leixar de ss'ir con
o cavaleiro, que sse tornass' a sua ordin, et ao cavaleiro
fez outrossi que fillasse religion.

A^5 N^6 A^6 || b^{15} c^{14} | b^{15} c^{14} | a^5 n^6 a^6 | a^5 n^6 a^6 :
 α β γ || δ ϵ : δ ϵ' | α ζ η | α β γ :

To, 9 a., f. 154 b-d
E₁, 285, f. 255 b-c

Do dem'a per-fi - a non a toll' ou - tra cou - sa co -
me San - ta Ma - ri - a. D'est' un fre - mo - so mi - ra - gre vos quer eu o - ra con -
tar, que por hũ - a mon - ja fa - zer quis a san ta Re - y - nna, que, per com' eu a - pren -
di, e - ra de muibon seme - llar, et de fre - mo - so pa - re - cer et a - pos - ta mi -
ny - nna; et gran cre - ri - zi - a et grand' ordi - na - men - to es - ta do - na a - vi - a,
et demais sa - bi - a a - mar mais d'outra cou - sa a Vir - gen que nos gui - a.

286

*Esta é como caeu o portal sobre dous judeus que escarnecian
a un ome bõo.*

*N⁷ A⁷ N⁷ A⁷ || n⁷ b⁷ n⁷ b⁷ | n⁷ b⁷ n⁷ a⁷ :
α β α γ || δ ε δ ζ | α β α γ :*

E₁, 286, f. 256 d-257 a

Tan-to quer San-ta Ma - ri - a os que a - ma

def - fen - der, que non soffr' en nu-lla gui-sa lei-xal - os es - car - ne -

cer. Ca, senque llesdá sa gra-ça con que pos-san fa - zer ben,

guar-da-os nas gran - des coi - tas que sse non per - çan per ren,

et non sof - fre que mal - trei - tos ar se - jan nen en des - den

tẽ - u - dos nen ou-tras gen - tes non lles pos - san mal di - zer.

[C]omo Santa Maria de Scala, que he a par de Jenua, livrou hũa molher
de morte¹⁾ que ya ala per mar en romaria.

N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 : n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :
 α β γ δ || α β' : α β' | α β γ δ :

E₁, 287, f. 257 c-d

O que en San - ta Ma - ri - a to-do seu co -
ra - çon ten, que quer que lle por mal fa - çan to-do ll'o tor -
na en ben. E d'a-quest'un - gran mi - ra - gre vos di-rei, se
vos prou - guer, que mos-trou San - ta Ma - ri - a
por hũa - a bõ - a mo - ller que en Ge - nu - a mo -
ra - va; etquen o lo-gar qui - ser sa-ber, foi en
a her - mi - da de Sca-la, que pret' é en. O que en

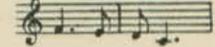
1) Et demor, dejando olvidada la sílaba te; corregimos según el sumario del ms. 2) Ms. *ta* ♯

[C]omo un ome bõo de religion¹⁾ foy veer a ygreja u jazia o corpo
de Sant Agostin, et viu y de noite Santa Maria e grandes
coros d'angeos que cantavan anti' ela.

*N*⁷ *A*⁷ *N*⁷ *A*⁷ || *n*⁷ *b*⁷ *n*⁷ *b*⁷ : *n*⁷ *b*⁷ *n*⁷ *a*⁷ :
a *a'* *a* *a'* || *a''* *a* *a''* *a'* : *a* *a'* *a* *a'* :

E₁, 288, f. 258 c-d

A Ma-dre de Jhe-su-cris-to ve-des a quen ap-pa-re-ce: a quen o ben de seu Fi-llo et d'e-la a-ver me-re-ce: E d'est'un mui gran mi-ra-gre vos con-ta-rei, mui fre-mo-so, que mos-trou San-ta Ma-ri-a a un bon re-li-gi-o-so que de lle fa-zer ser-vi-ço sempr' e-ra mui' a-gu-ço-so, et e-ra de bõ-a vid' e qui-te de to-da san-de-ce. A Ma-dre de Jhe-su-cris-to

1) E₁ *religion*; corregimos según el sumario del ms. 2) Propiamente canta aquí ; pero parece que sólo se trata de un *lapsus calami*; el ritmo general  es mucho más característico y delicado.

[C]omo Santa Maria de Tocha guarriu un lavrador que andava segando
 en dia de San Quirez, que se lle çerraron os punos ambos.

$N^7 \ A^7 \ N^7 \ A^7 \parallel n^7 \ b^7 : n^7 \ b^7 \mid n^7 \ b^7 \ n^7 \ a^7 :$
 $\alpha \ \beta \ \gamma \ \delta \parallel \epsilon \ \zeta : \epsilon \ \zeta \mid \alpha \ \beta \ \gamma \ \delta :$

E₁, 289, f. 259 b-c

Pe-ro que os ou - tros san - tos a ve - zes
 pren - den vin - gan - ça dos que lles er - ran, a Ma - dre de Deus lles
 val sen dul - tan - ça. D'es - to di - rei un mi - ra - gre
 gran - de que ca - bo Ma - dri - de fez, na ei - gre - ja de
 To - cha, a Vir - gen; por - en m'o - y - de to - dos mui
 de vo - on - ta - de, et mer - ce - e lle pe - di - de que vos gaa -
 nne de seu Fi - llo dos pec - ca - dos per - do - an - ça.

1) Es igual a E₁, n^o 396. 2) E₁ 396 α =

290

Esta é de loor de Santa Maria.

A¹⁰ A¹⁰ || b¹⁰ : b¹⁰ | b¹⁰ a¹⁰ :
 α β || β' : β' | α β :

E₁, 290, f. 260 a

Mal - di - to se - ja quen non lo - a -

ra a que en si to - das bon - da - des á.

Mal - di - to se - ja o que non lo -

ar' a que de bon - da - des non ou - ve

par nen a - ve - ra mentr' o mun - do du -

rar'; ca Deus non fez ou - tra tal nen fa - ra.

[C]omo Deus pres vingança d'un jogar en Guimarães porque deostava Santa
 Maria u siia jogando os dados.¹⁾

N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 : n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :
 α β γ δ || γ δ : γ δ | α β γ δ :

E₁, 291, f. 260 b-d

Can-tand' e en mui-tas gui - sas dev' om'

a Vir - gen lo - ar; ca u ou-ver ma-yor coi - ta, va-ler -

U'á se a cha - mar'. Ca lo - a - da de tod' o - me de-vi -

a semp'r'a se - er, et as - si co-nno-ce-ri - a Jaquan -

to do seu po - der; ca lle po-de nas sas coi - tas tos-te

conse - llo pō - er. Et sobr' a - ques-to vos que - ro un seu

mi - ra - gre con - tar. Cantand' e en mui-tas gui - sas dev' om' a

1) El epígrafe no está de acuerdo con el texto de esta cantiga, sino que parece expresar el asunto de la cantiga 238.
 2) E₁ en lugar de α o β como exige aquí el ritmo.

[C]omo el rey don Fernando vëo en vision ao tesoureiro de Sevilla
e a maestre Gorge, que tirassen o anel do seu dedo
e o metessen no dedo da omagen de Santa Maria.

N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 : n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :
 α β α β' || γ δ : γ δ' | α β α β' :

E₁, 292, f. 261 *b-c*

Mui - to de - mos - tra a Vir - gen, a Se - ñor es - pe - ri -
tal, sa le - al - dad' a a - que - le que a - cha sem - pre le - al.
E de tal ra - zon com' es - ta vos di - rei com' hũ - a
vez a Vir - gen San - ta Ma - ri - a un mui gran mi - ra - gre.
fez pol - o bon rei don Fer - nan - do que foi com - pri - do de
prez, d'es - forç e de gra - na - de - za et de to - do ben, sen
mal. Mui - to de - mos - tra a Vir - gen,

1) en lugar de o bien

[C]omo un jogar que quis remedar como siia a omagen de Santa Maria,
e torçeu-se-lle a boca e o braço.

N^7 A^8 N^7 A^8 || n^7 b^8 : n^7 b^8 | n^7 b^8 n^7 a^8 ¹⁾
 α β α γ || α γ : α γ | α β α γ :

E₁, 293, f. 262 d-263 a

Par Deus, muit' é gran de-rei-to de pren-der muy
 gran o-ca - jon o que con-tra - fa-zer cui - da a-que - le
 de que á fai - çon. Ca, se-gund' es - crit' a - cha-mos, Deus a - a
 fe-gu-ra de ssi fez' o o - me, et por-en - de de-ve a -
 mar muimaisca ssi o om' a Deus. Et d'a-ques-to, se-gun-do que
 eu a-pren - di, a-vẽ - o mui gran mi - ra - gre, on-de fiz
 eu co-bras et son. Par Deus, muit' é gran de - rei - to

1) Este es el esquema que presenta la primera estrofa. Las siguientes tienen el esquema n^7 b^7 n^7 b^7 n^7 b^7 n^7 a^7 . La primera estrofa era también así primitivamente, pero después se corrigieron todos los versos de rima masculina, añadiéndoseles sendas sílabas, lo mismo que a los versos A A del estribillo.

2) Corregimos E₁ siguiendo el estribillo.

[C]omo hũa molter que jogava os dados en Pulla lançou hũa pedra aa omagen
de Santa Maria, porque perdera, et parou un angeo de pedra
que y estava a mão et reçibiu o colpe.

N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 : n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 |
 α β α' β' | γ δ : γ δ' | γ δ'' α' β' |

E₁, 294, f. 263 c-d-264 a

Non é mui gran ma-ra - vi - lla se - e -
ren o - be - di - en - tes os an - ge - os a - a Ma - dre
d'a-quel cu-jos son ser - gen - tes. On-de vos ro-go, a-mi - gos,
que un gran mi - ragr' ou - ça - des que fe - zo San-ta Ma -
ri - a en Pu - lla; et ben sa - bia - des que des-que o bien o -
yr - des cer - to so - on que te - nna - des mais o co -
ra - çon en e - la et se - ja-des chus cre - en - tes.

[C]omo Santa Maria apareceu en vision a un rey que a servia en todas aquellas cousas que el sabia et podia, et semellava-lle que se omildava contra el en galardon do serviço que lle fezera.

N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 : n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :
 α β γ δ || γ' δ : γ' δ | α β γ δ :

E₁, 295, f. 264 b-d

Que por al non de - vess' om' a San - ta
 Ma - ri - a ser - vir, de - ve - o fa - zer por quan ben sa - be
 ser - vi - ço gra - cir. E d'a-quest'un gran mi - ra - gre vos quer
 o - ra re - tra - er que mos - trou San - ta Ma - ri - a, per com'
 eu pud' a - pren - der, per un rei que sas fi - gu - ras man - da -
 va sem - pre fa - zer muit' a - pos - tas et fre - mo - sas,
 et fa - zi - a - as ves - tir. Que por al non de - vess'

1) Es igual a E₁, nº 388. 2) El copista había escrito , corrigiéndolo después en .

296

[C]omo Santa Maria apareceu a un monje na çibdade de Conturbel,
et mostrou-lle como a servisse.

N^6 A^6 N^6 A^6 || n^6 b^6 : n^6 b^6 | n^6 b^6 n^6 a^6 :
 α α' α α'' | β β' : β β' | α α' α α'' :

E₁, 296, f. 265 c-d

Quen a - a Vir-gen San - ta mui ben ser-vir qui-
ser, con - ven - lle que a ser - via com' a e - la prou-
guer. Ca ser - vir non a po - de ben quen a non a -
mar', nen a - mar nun - ca mui - to o que a non on - rrar'; et
fa - zen - do tod' es - to, ar de - ve - a lo - ar por
mui - tos de mi - ra - gres que faz quand'e - la quer.

Como Santa Maria mostrou vertude na sa omagen, porque dizia un frade
que non avia vertude no madeir' entallado.

N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 : n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :
 α β α γ || α γ : α γ | α β α γ :

E₁, 297, f. 266 b-c

Com' é mui bõ - a cre - en - ça do que
non vee om' e cre - e, ben as - si e mal cre - en - te de non
cre - er o que ve - e. D'est'un fre - mo - so mi - ra - gre vos rog'
o - ra que ou - ça - des, et des - que o en - ten - der - des fa - ra -
vos que ben cre - a - des en Deus et en a ssa Ma - dre, per - que
seu a - mor a - ja - des, o que nun - ca a - ver pu - de quen en
e - les ben non cre - e. Com' é mui bõ - a cre - en - ça

1) E₁ E dest. Con la conjunción sobra una sílaba en el verso. 2) Por la música véase E₁, nº 293.

[C]omo Santa Maria de Seixon guariu ùa moller de demonio.¹⁾

A¹¹ A¹¹ b¹¹ b¹¹ b¹¹ a¹¹

E₁, 298, f. 267 a-b *Graça et vertude mui grand' e amor....*

1) E₁ con las líneas del pentagrama trazadas, pero sin notación musical.

299

[C]omo Santa Maria vëo en vision a un freire et mandou-lle que desse ùa ssa omagen que tragia a un rey.

A¹⁰ B¹⁰ | a¹⁰ : a¹⁰ | a¹⁰ b¹⁰ :
 α β | α : α | α β :

E₁, 299, f. 267 d-268 a

De mui-tas ma-nei-ras San-ta Ma -
 ri - a ¹⁾ mer - ce - es faz a - os que por seus ten.
 D'est' un mi-ra-gre mostrar vos quer - ri - a, et
 de mio o - yr - des vos ro-ga - ri - a de bõ - a
 ment', e per el vos fa - ri - a sa - ber ser -
 vir â compri-da de ben. De mui-tas ma-nei-ras

1) [] el copista lo olvidó al volver la hoja y copió después la letra en el margen sin la música.

Esta é de loor de Santa Maria.

A^5 B^6 A^5 B^6 || c^7 d^7 : d^7 c^7 | c^3 c^3 b^7 c^3 c^3 b^7 |
 α β α β' || γ δ : γ δ' | ϵ ζ ϵ' ζ' |

E₁, 300, f. 268 c-d

Mui-to de - ve - ri - a o - me sempr'
 a lo - ar a San - ta Ma - ri - a et seu ben
 re - zõ - ar. Ca ben de - ve ra - zõ - a - da se - er a que
 Deus por Ma - dre quis, et se - end' el seu Pa - dre et e - la fill',
 et cri - a - da, et on - rra - da, et a - ma - da, a fez tan - to,
 que sen par e pre - ça - da et lo - a - da et se -
 ra quant' el du - rar'. Mui - to de - ve - ri - a

301

[C]omo Santa Maria de Vila-Sirga tirou un escudeiro de prijon que
o tiinnan en Carrion pera matar.

N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 : n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :
 α β α β || γ β' : γ β' | α β α β :

E₁, 301, f. 269a-b

Ma - car faz San - ta Ma - ri - a mi - ra -
gres d'ũ - a na - tu - ra, mui - tas ve - zes y os cam - bia por mos -
trar ssa a - pos - tu - ra. E d'a - quest' un gran mi - ra - gre de - mos -
trou hũ - a ve - ga - da a Vir - gen, en Vi - la -
Sir - ga, na sa ei - gre - ja on - rra - da, por un
es - cu - dei - ro pre - so que en a pri - jon ro - ga - da a ou -
ve que o li - vras - se d'a - que - la pri - jon tan du - ra.

[C]omo Santa Maria de Monsarrat descobriu un furto
que se fez na sa ygreja.

N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 | n^7 δ^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 |
 α β γ δ || α' δ | α' δ | α β γ δ |

E₁, 302, f.269 d-270 a

A Ma - dre de Jhe-su - cris-to, que é Se-nnor de no -
bre-zas, non sof - fre que en sa ca - sa fa - çan fur - tos nen vi -
le-zas. E d'est' un mui gran mi - ra-gre vos di - rei, que me ju -
ra-ron o - me - es de bõ - a vi-da et por ver-da - de mos -
tra - ron, que fe - zo San - ta Ma - ri - a de Mon -
ssar - rat, et con - ta - ron, do que fez un a - vol
o - me por mos - trar sas a - vo - le - zas. A Ma - dre

303

[C]omo hũa omagen de Santa Maria falou nas Olgas de Burgos
a ùa moça que ouve medo.

N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 : n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :
 α β α β' || γ β'' : γ β' | α β α β' :

E₁, 303, f. 270 b-d

Por fol te - nno quen na Vir - gen non á
muigrand'as - pe - ran - ça; ca noss' es - forç é nos me - dos et nas
coi - tas am - pa - ran - ça. D'es-to di - rçi un mi-ra-gre que con-
teu no mõi - es - tei - ro de Bur-gos, e se m'o - ir - des, di-rei-
vol - o tod' en - tei - ro, que mos-trou San-ta Ma-ri - a por to-
ller med'e faz - fei - ro d'ũ-a mo - ça que a - vi - a tod' es-
to sen do - vi - dan - ça. Por fol te - nno quen na Vir - gen

1) Esta β çanta en el original como β' ; corregimos el ms.

Esta é como Santa Maria de Ribela non quer que arça outr' oyo ant' o seu altar senon d' olivas, que seja ben claro et muit' esmerado.

$N^7 \ A^7 \ N^7 \ A^7 \parallel n^7 \ b^7 : n^7 \ b^7 \mid n^7 \ b^7 \ n^7 \ a^7 : :$
 $\alpha \ \beta \ \alpha \ \beta' \parallel \gamma \ \beta : \gamma \ \beta' \mid \alpha \ \beta \ \alpha \ \beta' : :$

E₁, 304, f. 271 b-c

A-que - la en que Deus car-ne predeu et nos
 deu por tu - me, das cou - sas lim - piás se pa-ga sem-pre; tal é
 seu cos - tu - me. E d'es - to mos-trou mi - ra-gre a Vir - gen San-
 ta Ma - ri - a, grand'en hũ - a ssa ei - gre-ja, et de - mostra
 ca-da di - a, en un' al-de - a que no-me á Ri -
 be-la, u so - y - a a-ver ben d'an-ti-gue - da-de un mō -
 es-teir' a cos - tu - me. A-que - la en que Deus car-ne

305

[C]omo Santa Maria fez ùa carta de pēdença, que tragia ùa moller, pesar
mais en ùa balança que quant' aver posseron na outra.

N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 : n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :
 α β α β' || γ δ : γ δ | α β α β' :

E₁, 305, f. 271d-272a-b

Sen-pre de-ve-mos na Vir-gen a tē-er os co-ra-
çõ-es; ca-per e-la gua-a-nna-mos de Deus mui gran-des per-
dõ-es. E por-en di-zer vos que-ro, se me
mui ben as-cui-tar-des, un mui fre-mo-so mi-ra-gre; et se
y men-tes pa-rar-des, gran prol de vos-sa fa-zen-da vos ter-
ra, se vos guar-dar-des de fa-zer per-ça-mos d'a-ver
de Deus ga-lar-dõ-es. Sem-pre de-ve-mos na Vir-gen

[C]omo Santa Maria fez converter un erege en Roma que dizia que
Santa Maria non podia seer virgen et aver fillo.

N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 : n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :
 α β α β' || γ δ : γ δ | α β α β' :

E₁, 306, f. 273 a-b

Por gran ma-ra - vi-lla te-mno de null'
o-me s'a-tre - ver a di - zer que Deus non po-de
quanto xe qui - ser fa - zer. E com' é om' a-tre -
vu-do en que - rer sa - ber ra - zon por que fe-zo Deus as
cou-sas que non e-ran ant' e son o-ra, muit' é
de mal si-so; ca as o-bras de Deus non son pe - ra sa -
ber-sse to-das, nen po - de per ren se - er. Por gran

307

[C]omo Santa Maria tolleu ùa gran tempestade de fogo en terra de Çeçilla.

A¹¹ A¹¹ || b¹¹ : b¹¹ | b¹¹ a¹¹ :
 α α' || β : β | α α' :

E₁, 307, f. 274 a-b

To - ller pod' a Ma - dre de nos - tro Se -
 ñnor to - da tem - pes - ta - de, se ll'en pra - zer for.
 E d'est' en Ce - zi - lla mos - trou hū - a vez un mui
 gran mi - ra - gre a Se - ñnor de prez que é madr' e
 fi - lla d'a - quel Deus que fez a ter - ra et pos'
 os ce - os en re - dor. To - ller pod' a Ma - dre
 de nos - tro Se - ñnor to - da tem - pes - ta - de

1) Falta en el ms.

[C]omo Santa Maria guariu en a çibdade de Rara
 ùa mollex ydropica.

*N*⁷ *A*⁷ *V*⁷ *A*⁷ || *n*⁷ *a*⁷ *N*⁷ *A*⁷ : *n*⁷ *a*⁷ *V*⁷ *A*⁷ | *n*⁷ *a*⁷ *n*⁷ *a*⁷ :
 α β β' | α β α β : α β α β | α β γ β' :

E₁, 308, f. 274 c-d

The musical score is written in treble clef with a 3/4 time signature. It consists of five staves of music with lyrics underneath. The notes are marked with various dynamics and articulations, including accents (α, β, γ) and slurs. The lyrics are in a traditional Portuguese dialect.

De to - do mal pod' a Vir-gen
 a quen a a - ma sã - ar, sol que am' a
 Deus, seu Fi - llo que soub' e - la muit' a - mar.
 E d'est' un mui gran mi - ra - gre vos quer eu o -
 ra mos - trar, De to - do mal pod' a Vir-gen



*Esta é como Santa Maria ṽo en vison en Roma ao papa et ao emperador,
et disse-lles en qual logar fezessen a eigreja.*

$N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 : n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :$
 $\alpha \beta \alpha \gamma || \delta \epsilon : \delta \epsilon' | \alpha \beta \alpha \gamma :$

E₁, 309, f. 275 c-d-276 a

Non de - ven por ma - ra - vi - lla tẽ - er
 en que - rer Deus Pa - dre mos - trar mui gran - des mi - ra - gres pot - a
 bẽ - ei - ta sa Ma - dre. D'est' un fre - mo - so mi - ra - gre vos di -
 rei, que foy ver - da - de que mos - trou San - ta Ma - ri - a en Rom',
 a no - bre ci - da - de, en o tem - po que ja e - ra tor - na -
 da en cres - chan - da - de, por a - cre - cen - tar a le - e de Deus,
 seu Fill' e seu Pa - dre. Non de - ven por ma - ra - vi - lla tẽ - er

310

Esta [é] de loor de Santa Maria.

A^7 B^7 B^7 A^7 || b^7 c^7 | c^7 a^7 |
 α β α' β' || γ δ | α'' β' |

E₁, 310, f. 276 d-277 a

Mui-to per dev' a Re - y - nna
 dos ce - os se - er lo - a - da de nós;
 ca no mun-do ¹⁾ na - da foi ben eo-me fror d'es -
 py - nna. Ca sem - pre san - ti - vi - ga - da foi, des
 que a fez seu pa - dre en o cor - po de sa
 ma - dre, u jou - ve des pe - que - ny - nna.

1) E₁ *munda* con la *a* expuntuada, pero sin haberse sustituido.

[C]omo Santa Maria de Monsarrat resuscitou un ome que ya ala en romaria
et morreu na carreira.

N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 : n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :
 α α' β γ || β γ : β γ | α α' β γ :

E₁, 311, f. 277 b-o

O que diz que ser-vir o-me a - a

Vir-gen ren non é, a-quest' é de mal re - ca - do et o -

me de ma - a fe. Ca se en fa - zer ser - vi - ço a un

bon o - me prol ten, quanto mais na Vir-gen san - ta ond' a -

ve-mos to-do ben! Et quen a - ques - to non cre - e, sa cre -

en - ça non val ren; ca des - cre en Deusseu Fi - llo et en

e - la que Madr' é. [O] que diz que ser-vir o - me

Como o cavaleiro non pude conprir ssa voontade con sa amiga na casa
en que lavraran a [omagen de Santa Maria.]¹⁾

$N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 : n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :$
 $\alpha \beta \gamma \delta || \epsilon \zeta : \epsilon \zeta | \alpha \beta \gamma \delta :$

E₁, 312, f. 278 a-c

Non con - ven que se - ja fei - ta ni hũ - a des -
a - pos - tu - ra en o lo - gar en que se - ve da Vir - gen a
ssa fe - gu - ra. Ca muit' é cou - sa sen gui - sa de fa - ze - ren
a - vo - le - zas os que cre - én en a Vir - gen que é Se - nnor
de no - bre - zas, que mais a - ma lim - pi - dõ - e que a - va - ren -
tos re - que - zas, et pi - a - dad' e mer - ce - e ca ju - deu dar
a u - su - ra. Non con - ven que se - ja fei - ta ni ã - a des - a -

1) El amanuense no terminó el epígrafe por falta de espacio. El marqués de Valmar propone la terminación que damos.

*Esta é da nave que andava en perigoo do mar, et os que andavan en ela chamaron
Santa Maria de Vila-Sirga, et quedou logo a tormenta.*

N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 : n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :
 α β γ δ || γ δ : γ δ | α β γ δ :

E₁, 313, f. 279 c-d

A-ll u to - dol - os san - tos non an po - der
de pō - er consse - llo, pon - o a Vir - gen de que Deus qui - so na -
cer. Ca ra - zon grand' e de - rei - to é de maistos - te pres - tar
sagra - ça ca d'outro san - to, poisque Deus qui - so fi - llar sa carn'
e fa - zer - se o - me pornos per e - la sal - var, et fe -
ze - a de ver - tu - des font'e deu - lle seu po - der. A - li u to -
dol - os san - tos non an po - der de pō - er con - sse - llo,

1) E₁

314

*Como Santa Maria guareceu uun cavaleiro de Segovia que avia
perdudo o lume dos ollos.*

$N^7 A^7 \parallel n^7 b^7 \dots n^7 b^7 \mid n^7 b^7 n^7 a^7 \mid$
 $\alpha \alpha' \parallel \beta \gamma \dots \beta \gamma \mid \alpha \gamma' \alpha \alpha' \mid$

E1, 314, f. 280 d-281 a

Quen sou - ber San - ta Ma - ri - a
 lo - ar, se - ra de bon sen. E d'es - to vos di - zer
 que - ro un mi - ra - gre que eu sei, que fe - zo San - ta Ma -
 ri - a, se - gund' en ver - dad' a - chei; et de co - mo
 foi o fei - to to - do vol - o con - ta - rei; pe - ro
 pra - zer m'i - a mui - to se m'o - ys - se - des mui ben.

Esta é como Santa Maria guareceu en Tocha, que é cabo Madride, un menynno que tiinna hũa espiga de triigo no ventre.

$N^6 \ A^6 \ N^6 \ A^6 \parallel n^6 \ b^6 \vdots n^6 \ b^6 \mid n^6 \ b^6 \ n^6 \ a^6 \vdots$
 $\alpha \ \beta \ \gamma \ \delta \parallel \gamma' \ \delta \vdots \gamma' \ \delta \mid \alpha \ \beta \ \gamma \ \delta \vdots$

E₁, 315, f. 281d-282 a

Tant' a - os pec - ca - do - res a
 Vir - gen val de gra - do, per que seu san - to no - me dev'
 a ser¹⁾ mul - to - a - do. E d'a-ques-to a - vê - o mi -
 ra - gre mui fre - mo - so que fez san - ta Ma - ri - a, et
 d'o - yr sa - bo - ro - so, ca - bo Ma - drid', en To - cha, lo -
 gar re - li - gi - o - so, que vos con - ta - rei o - ra se
 me for as - cui - ta - do. [T]ant' a - os pec - ca - do - res

1) E₁ sser.

316

Como Santa Maria fillou vingança do crerigo que mandou queimar
a hermida, et fez-l'a fazer nova.

N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :
 α β α' β' || γ γ' γ δ | α β α' β' :

E₁, 316, f. 282 c-d 283 a

Par Deus, non é mui sen gut-sa de ss'en -
de mui mal a - char o que a San - ta Ma - ri - a s'a-trev'
a fa - zer pe - sar. D'es-to¹⁾ di-rei un mi - ra-gre que con -
teu en Por-tu - gal, en A - lan-quer, un cas - te-lo, et que -
ro - vos di - zer qual; et vós pu-nnad' en o - yl - o
por a - quel que pod'e val, ca per e - le sa - be - re - des
San - ta Ma - ri - a guar - dar. Par Deus, non é mui sen

1) E₁ B esto.

Como Santa Maria se vingou do escudeiro que deu couce
na porta da ssa eigreja.

N⁵ A¹⁰ || b¹¹ : b¹¹ | b⁵ a¹⁰ :
α β || γ : γ | α β :

To, 84, f. 107 c-d
E₁, 317, f. 283 c-d

Mal ss'á end' a - char quen qui - ser des - on -
rrar San - ta Ma - ri - a. Co - mo s'a - chou, non á y mui
gran sa - zon, en Ga - li - za un es - cu - dei - raz pe - on que quis
mui fe - lon bri - tal - a ei - gre - ja con fe - lo - ni - a.
[M]al ss'á end' a - char... San - ta Ma - ri - a a her - mi - da nom á,
do Mon - te, por que en lo - gar alt' es - ta; et fo - ron a - la
de gen - tes en - ton mui gran ro - ma - ri - a. [M]al ss'á

318

Como Santa Maria sse vingou do crerigo que furtou a prata da cruz.

N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 : n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :
 α β α β' || α γ : α γ | α β α β' :

E₁, 318, f. 284b-c

Quen a Deus et a ssa Ma-dre es-car - no fa -
 zer qui - ser, mut-to se-ra gran de - ret-to se ll'en - de pois
 mal vè - er. E d'es - to, se m'as - cui - tar-des, vos di - rei, per
 com'o - y, un mi - ra-gre mui fre - mo-so, et cre - o que
 foi as - si, que fez a que do li - na-ge de-ceu do bon
 rei Da - vi: et tal mi-ra - gre com' es - te de con -
 tar é u xe quer. Quen a Deus et a ssa Ma-dre

Esta é como Santa Maria guaritú en Terena hũa manceba ravisosa.

A^{11} A^{11} || b^{11} : b^{11} | b^{11} a^{11} :
 α β || β' : β' | α β :

E₁, 319, f. 285 a-b

Quen quer muy ben pod' à Vir-gen gro-ri -
o - sa de do-or gua - rir, non se - ra tan coi - to - sa.
Ca tan mui-tas gra - ças deu, et pi - a - da - des, a e - la seu
Fi - llo, que en - fer-mi - da - des de mui-tas ma - nei - ras toll'e
ben cre - a - des que a quen a cha - ma non é va-ga -
ro - sa. Quen quer mui ben pod' a Vir-gen gro-ri - o - sa

320

De loor de Santa Maria.

A ⁶	A ⁶		a ⁶	:	b ⁶		c ⁶	b ⁶	1)
α	β		γ	:	γ		γ'	β	

E₁, 320, f. 286 b-c

San - ta Ma - ri - a te -
 va o ben que per - deu E - va. O ben que
 per - deu E - va pol - a sa nei - ci -
 da - de, co - brou San - ta Ma - ri -
 a per sa grand' o - mil - da - de.

1) a de cada estr. es siempre igual al 2º verso del B, menos en la última. estr., que dice: *Quanto ben per - deu Eva*; c es también igual en cada estr. menos en la última, en la que b presenta la rima - ía, acabando la 2ª b precisamente en *Maria*, con lo que se deja a c con rima libre. 2) La cauda «cum opposita proprietate» fué añadida. 3) E₁ mi b. 4) α en lugar de β

*Esta é como Santa Maria guareceu en Cordova hũa moça
d'ũa grand' enfermidade que avia.*

N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 : n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :
 α β γ δ || γ δ' : γ δ' | α β γ δ :

E₁, 321, f. 286 d-287 a

O que mui tar - de ou nun - ca se po -
de por me - e - zy - nna sã - ar, en mui pou - co tem - po guarez'
a san - ta Re - y - nna. [C]a o que fi - si - ca man - da
fa - zer por a - ver sa - u - de o en - ferm' en gran - des
tem - pos, sã - a per sa gran ver - tu - de tan tos - te San -
ta Ma - ri - a: po - ren, se e - la m' a - ju - de, vos di - rei un
seu mi - ra - gre que fez en hũ - a mi - ny - nna.

322

*Como Santa Maria guariu uun ome en Evora, que ouvera de morrer
d'un osso que se ll'atravessara na garganta.*

N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 : n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :
 α β α β' || γ δ : γ δ' | α β α β' :

E₁, 322, f. 287 c-d-288 a

A Vir - gen, que de Deus ma - dre est' e
fi - lla et cri - a - da, d'a - cor - rer os pe - ca - do - res
sempr' es - ta ap - pa - re - lla - da. Ca nos non a - corr' en
di - a si - na - a - do nen en o - ra; mais sem - pre en to - do
tem - po d'a - cor - rer no nos de - mo - ra, et pu - nna en
to - das gui - sas co - mo non fi - que - mos fo - ra do rei -
no de Deus, seu Fi - llo, ond' é Re - y - nna al - ça - da.

Como Santa Maria ressucitou uun menynno en Coira,
hũa aldeia que é preto de Sevilla.

N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 : n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :
 α β γ δ || α ϵ : α ϵ | α β γ δ :

E₁, 323, f. 288 c-d

On-tre to-dal-as ver - tu - des que a - a Vir -
gen son da - das, e de guar-dar ben as cou - sas
que lle son a - co - men - da - das. Ca e-la, que é guar - da - da,
po-deguardarsen con - ten - da ben o que ll'a guardar de - ren
et tẽ - er en sa co - men - da. Et por-end' un gran mi -
ra - gre di-rei, se Deus me de - fen - da, que fez es-ta que ja
ou - tros á fei-tos mui-tas ve - ga - das. On-tre to-dal - as

*Como Santa Maria guareceu en Sevilla uun mudo que avia
dous anos que non falara.*

N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 : n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :
 α β γ δ || γ δ : γ δ | α β γ δ :

E₁, 324, f. 289 b-d

*A Se - ñnor que mui ben sou-be pe[r] sa
lin-gua res-pon - der a Ga - bri - el, mui ben po - de
lingua mu - da cor - re - ger. [D']a-quest' un mui gran mi -
ra - gre vos di - rei, sen ren men - tir, mui fre - mos' e
muit' a - pos - to et sa - bo - ro - so d'o - yr, que mos -
trou San - ta Ma - ri - a, a - que - la que foi pa - rir Deus et
o - me Jhe - su - cris - to que por nós quis pois mor - rer.*

Como Santa Maria de Tudia sacou hũa ma[ri]ceba de cativo.

$N^7 \quad A^7 \quad N^7 \quad A^7 \parallel n^7 \quad b^7 : n^7 \quad b^7 \mid n^7 \quad b^7 \quad n^7 \quad a^7 : :$
 $\alpha \quad \beta \quad \gamma \quad \delta \parallel \alpha \quad \epsilon : \alpha \quad \epsilon \mid \alpha' \quad \beta \quad \gamma \quad \delta :$

E₁, 325, f. 290 b-c

Con de - reit' a Virgen san-ta á no - me Stre -
 la do di-a; ca as - si pel - o mar gran-de co-me pel-a ter - ra
 gui-a. Ca a que nos abr'os braços et o in-fer - no nos ser-ra,
 tanben faz pel - o mar vi-as co-me pel-a chã - a ter-ra:
 et quen a-ques - to non cre-e ma-ra - vi-llo - sa-ment' er-ra
 et de Deusen ni-un tem-po perdon a-ver non de - vi-a.
 Con de - reit' a Vir-gen san-ta á no - me Stre - la do di-a;

Como Santa Maria de Tudia prendeu os ladrões
que lle furtaron as colmêas.

A¹⁰ A¹⁰ || b¹⁰ c¹⁰ : c¹⁰ b¹⁰ :
α β || α β : α β :

E₁, 326, f. 291 c-d

A¹⁾ San - ta Ma - ri - a mui -
to ll'e greu de quen s'a - tre - ve de fur - tal - o
seu. Ca a Se - nnor que o a - tan ben
dá non á o - me ra - zon de lle fur - tar nen
de rou - bar - ll'o seu nen ll'o fi - llar; ca
ser - vin - do - a ben a - vel - o á. A San - ta
[Ma - ri - a] mui - to ll'e greu de quen s'a - tre - ve

1) En el ms. la capital es una S, sin duda por equivocación. Corregimos según la repetición del estribillo.
2) Falta en el ms.

*Como Santa Maria guariu o crevigo que se lle tornaran as pernas atras
porque fez uuns panos menores d'un pano
que furtou de sobel-o altar.*

A^7 B^7 A^7 B^7 || n^7 c^7 : n^7 c^7 | n^7 c^7 n^7 b^7 :
 α α' α α'' || β β' : β β' | α α' α α'' :

E1, 327, f. 292 a-c

Por - que ben San - ta Ma - ri - a sa - be
os seus dõ - es dar, mui - to per - faz gran fo - li - a quen lle
vai o seu fur - tar. On - de, se m'o - yr qui - ser - des, d'aques - to vos
con - ta - rei un mi - ra - gre mui fre - mo - so, que fez a Ma - dre do
Rey Jhe - su - crist', en O - di - mi - ra, co - mo vos o - ra di - rei,
u e - la fez en - de mui - tos ou - tros en a - quel lo - gar.
Por - que ben San - ta Ma - ri - a sa - be os seus dõ - es dar,

328

Esta é como Santa Maria fillou un logar pera si en o reino de Sevilla, et fez que lle chamassen «Santa Maria do Porto».

*N⁷ A⁷ N⁷ A⁷ || n⁷ b⁷ n⁷ b⁷ | n⁷ b⁷ n⁷ a⁷ : :
 α β γ δ || ε ζ ε δ' | α β γ δ : :*

E₁, 328, f. 293 a-b

The musical score is written in a single system with seven staves. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 6/4. The melody is written on a treble clef staff. The lyrics are written below the notes. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *α*, *β*, *γ*, *δ*, *ε*, *ζ*, *δ'*, and *α*. There are also some performance instructions like *rit.* and *rit. a*.

Sa - bor á San - ta Ma - ri - a, de que
 Deus por nós foi na - do, que seu no - me pel - as te - rras se - ja
 sem - pre no - me - a - do. Ca se e - la quer que se - ja o seu
 nom' e de seu Fi - llo no - me - a - do pel - o mun - do, d'es - to
 non me ma - ra - vi - llo, et cor - ru - do d'el Ma - fo - met et dei -
 ta - do en 'ei - xi - llo el e o di - ab' an - ti - go que o
 fez seu a - vo - ga - do. Sa - bor á San - ta Ma - ri - a,

Como Deus fez a un mouro que fillou a oferta do altar de
Santa Maria que se non mudasse do logar.

N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 : n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :
 α β γ δ || ϵ ζ : ϵ ζ | α β γ δ :

E₁, 329, f. 294 b-d

Mu-to per é gran de - rei-to de cas - ti-ga - do se -
er quen s'a - trev' a - o da Vir-gen pe - ra fur-tar con-tan -
ger. E com' é om' a-tre - vu-do de pen - ssar nen co - me -
dir de fur - tar ren do da Vir-gen que faz os ce - os a -
brir et dar - nos de Deus sa gra-ça, tal é co-mo quen cos -
pir quer su - so con - tra o ce - o et vai - lle na faz ca -
er. Mui-to per é¹⁾ gran de - rei-to de cas - ti-ga - do se - er

1) E₁ per a, y así en la mayor parte de las estrofas.

330

Esta é de loor de Santa Maria.

a^7 a^7 || B^8 B^6 B^9 ¹⁾
 α β || γ δ γ'

E₁, 330, f. 295 c-d

Qual é a san - ti - vi - ga - da

ant' e de - pois que foi na - da? Ma - dre de Deus

nos - tro Se - nnor, de Deus nos - tro Se - nnor

et Ma - dre de nos - so Sal - va - dor.

1) La estructura métrica de esta cantiga se aparta de la de las demás, pues no lleva estribillo al principio. La segunda B es una simple repetición de la primera sin la palabra inicial de ésta. 2) E₁ = en lugar de η , según se desprende de γ y γ' y por su rima masculina.

Como Santa Maria de Rocamador ressocitou un menynno morto.

$N^7 A^7 N^7 A^7 \parallel n^7 b^7 : n^7 b^7 \mid n^7 b^7 n^7 a^7 :$
 $\alpha \alpha' \alpha \alpha'' \parallel \beta \gamma : \beta \gamma' \mid \alpha \alpha' \alpha \alpha'' :$

E₁, 331, f. 295 d-296 a-b

En a que Deus pos ver - tu - de grand'e
 sempr'en e - la cre - ce, po - der á d'en-fer-mi - da - des
 sã-ar et to - da san - de - ce. Ca tant' é a ssa ver -
 tu - de grande d'a - ques-ta Re - y - nna, que o que en e - la
 cre - e non busc' ou - tra me - e - zy - nna; que quant' é o
 mal chus for - te, tan-to o tol' mais a - gy - nna; ca a
 ca - da do - or sa - be e - la quant' y per - tẽ - e - ce.

*Esta é como en uun mōesteiro en reino de Leon levantou-sse⁽¹⁾ fogo
de noite, et mato-o a omage de Santa Maria
con o veo que tiinna na cabeça.*

N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 : n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :
 α β α γ || δ ϵ : δ ϵ | α β α γ :

E₁, 332, f. 296 d-297a

A-tan gran po - der o fo-go non á
per ren de quei - mar co - mo á San - ta Ma - ri - a, quan-do
quer, de o ma - tar. Ca, ma - car grand' e - le - men-to
foi Deus do fo - go fa - zer et de queimar to-da cou-sa
lle foi dar tan gran po - der, ma-yor o deu a sa
Ma-dre de que e - le quis na - cer et pois en a car-ne
d'e-la foi os in-fer - nos bri - tar. [A]-tan gran po - der

(1) E₁ levantou-sse.

Como Santa Maria de Terena guaruiu uun ome contreiro que andava
en carreta mais avia de xv. anos.

$N^7 \quad A^7 \quad N^7 \quad A^7 \parallel n^7 \quad b^7 \quad : n^7 \quad b^7 \mid n^7 \quad b^7 \quad n^7 \quad a^7 \mid$
 $\alpha \quad \beta \quad \gamma \quad \delta \parallel \alpha' \quad \delta' \quad : \alpha' \quad \delta' \mid \beta' \quad \gamma \quad \alpha'' \quad \delta' \mid$

E₁, 333, f. 297d-298a-b

Connos-çu - damen-te mos-tra mi-ra - gres San - ta Ma-
ri - a en a - que-les que a cha-man de co - ra - çon noit' e
di - a. Ca por es - to quis Deus d'e - la na-cer, que dos pec - ca-
do - res foss'ant' el por a - vo - ga - da, des i que to - das do -
o - res gua-riss' e en - fer - mi - da - des; et d'a - ques-to sa - be -
do - res so - mos, que, so - bre los san - tos to - dos,
á tal me - llo - ri - a. Co - nnos - çu - da - men - te

Como Santa Maria de Terena resorgiu uun ome que morrera
de sandece, et torno-o são.

N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 : n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :
 α β γ δ || ϵ δ' : ϵ δ' | α β γ δ :

E₁, 334, f. 298 d-299 a

De re - sorgir o - me mor - to deu nos - tro Se - nnor po -
der a sa Madr', e to - da cou - sa guar - dar de se
non per - der. E d'es - to fez en Te - re - na, ond' a - ve - re -
des sa - bor, un mi - ragr' a Vir - gen san - ta, Ma - dre de nos -
tro Se - nnor, que ov' hũ - a vez gua - ri - do uun man -
ce - bo la - vra - dor d'un mui gran mal que a - vi - a
que lle fe - ze - ran fa - zer. De re - sor - gir o - me mor - to

1) por según vemos en δ y δ' anteriores.

[C]omo Santa Maria converteu un gentil que adorava os ydolos, porque avia
 en si piadade et fazia caridade aos pobros.

$N^7 \quad A^7 \quad N^7 \quad A^7 \parallel n^7 \quad b^7 : n^7 \quad b^7 \mid n^7 \quad b^7 \quad n^7 \quad a^7 : :$
 $\alpha \quad \beta \quad \alpha' \quad \gamma \parallel \alpha' \quad \gamma' : \alpha' \quad \gamma' \mid \alpha \quad \beta \quad \alpha' \quad \gamma : :$

E₁, 335, f. 299d-300a

Com' en si na - tu - ral - men - te¹⁾ a Vir -
 gen á pi - a - da - de, as - si na - tu - ral - ment' a - ma
 os en que á ca - ri - da - de. [E]n a - mar os que ben
 fa - zen, Deus!, Deus!, non me ma - ra - vi - llo, pois a - quel que
 é bon - da - de con - pri - da se fez seu Fi - llo, que fez
 os mon - tes mui gran - des et fez o grã - o do mi - llo,
 por mos - trar, en nós, sas o - bras qua - es son, et sa bon - da - de.

1) E₁ naturalmente.

Com' o cavaleiro que era luxurioso,¹⁾ per rogo que fezo a Santa Maria
cambiad' á²⁾ a natura, que sol depois nunca por tal preito catou.

N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 : n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :
 α β γ δ | ϵ ζ : ϵ ζ | α β γ δ :

E₁, 336, f. 301 b-c

Ben co - mo pu - nna o de - mo en fa -
zer - nos que er - re - mos, ou - tros - si a Vir - gen pu - nna co - mo
nos d'er - rar guar - de - mos. Ca as - si com' e - le
sem - pre an - da bus - can - do car - rei - ras pe - ra mal fa - zer no
mun - do, fal - ssas et mui men - ti - rei - ras, as - si as⁴⁾ bus - ca a
Vir - gen san - tas et mui ver - da - dei - ras por - que mer - ce - e a -
ja - mos de Deus, que sempr' a - ten - de - mos.

1) E₁ luxurioso. 2) El marqués de Valmar en la edición de la Academia insinúa que cambiada, que en el ms. aparece como una sola palabra, quizás debiera decir cambiara. Con nuestra interpretación no hay necesidad de cambiar la letra del ms. 3) Mejor , suprimiendo aquí la repetición del re, a fin de conservar el ritmo. 4) E₁ ar.

[C]omo Santa Maria guardou um fillo d'um ome bõo que non
morresse quando caeu o cavalo sobr'el.

N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 : n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :
 α β γ δ || γ δ : γ δ | α β γ δ :

E₁, 337, f. 302 b-o

Tan gran po-der á a Vir-gen a-os
da ter-ra guar-dar de mal, co-me a-os ou-tros
que nun-ca pas-sa-ron mar. E d'a-quest'un gran mi-
ra-gre di-rei, on-de de-vo-çon a-ve-re-des
poil'o-yr-des, que con-teu a uunba-ron que a
Ui-tra-mar que-ri-a yr, et foi y en vi-jon, et vi-
ra y mui-tas cou-sas; mais fo-ron-o es-per-tar.
Tan gran po-der á a Vir-gen a-os da ter-ra guar-dar

1) E₁ la la sí; mejor si sí do como en las repeticiones. 2) Mejor ♩ a como en el estribillo.

338

Como Santa Maria guareceu na cidade de Evora
uun ome que era cego.

N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 : n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :
 α β α β' || γ β'' : γ β''' | α β α β' :

E₁, 338, f. 303 a-c

Mu-tos que, pel - os pe - ca - dos que fa -
zen, per - den o lu - me, gua-re - ce San - ta Ma - ri - a,
ca a - tal é seu cos - tu - me. D'es-to di - rey un mi -
ra - gre que fe - zo a Vir-gen san - ta, Ma-dre de Deus
gro-ri - o - sa, que nos faz mer - ce - e tan - ta, que nos
dá sa - ud' e si-so et a - o de - mo que - bran-ta que nos
quer a - o in - fer-no le-var, en que nos a - fu - me.

*Esta é como Santa Maria guardou hũa nave
que non perigoasse no mar.*

A¹⁰ A¹⁰ || b¹⁰ : b¹⁰ | b¹⁰ a¹⁰ :
α β || γ : γ | α β :

E₁, 339, f. 303 d-304 a

En quan-tas gui-sas os seus a-cor-rer
sab' a Vir-gen, non se po-den di-zer.
Ca a-cor-re en coit', e en pe-sar,
et en do-or, a quen a vai cha-mar,
et a-cor-re nas tor-men-tas do mar:
ond' un mi-ra-gre que-ro re-tra-er.

[Esta é de loor de Santa Maria.]

A^7	A^7	A^7	B^7	B^3		1 ^a estr.	b^7	c^7	c^7	d^7		
α	α	β	γ	δ			ϵ	γ	ζ	η		
						2 ^a estr.	e^7	e^7	e^7	b^7	b^3	2)
							α	α	β	γ	δ	⋮

E₁, 340, f. 304 c-d

Vir - gen, - ma - dre gro - ri -

o - sa de Deus, fi -

lla et es - po - sa, san -

ta, no bre, pre - ci - o

1) Es igual a la "II das festas de loor de Santa Maria". 2) Dos tipos de estrofa que van alternando. Repiten las mismas rimas b y c ; los versos d siempre terminan con la palabra *alva*. En el manuscrito no se presenta exactamente la agrupación de versos en estrofas en esta cantiga como en la "II das festas", que aparte esto es idéntica. Aquí aparece la estrofa partida en dos mitades diferentes con un verso del estribillo intercalado entre ellas, como para indicar el orden en que se deben cantar; la melodía de la segunda parte es la misma del estribillo. Véase la anotación métrica correspondiente a la "Cantiga II das festas."

3) Variantes de la "II das festas..."

sa, *qu*en te lo - ar sa - be - ri - a
 ou po - di - a? Ca Deus, que é
 lū - aet di - a, *qu* se - gund' a nos - sa na -
 tu - ra non vi - ra - mos sa fi - gu - ra
 se non por ti, que fust' al - va.
 [*V*]ir - gen, ma - dre gro - ri -
 o - sa de Deus, fi - lla

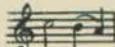
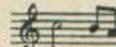
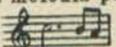
341

Como Santa Maria do Poy salvou hũa dona d'erro que
ll'apoynna seu marido.

N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 : n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :
 α β α γ || γ' γ : γ' γ | α β α γ :

E₁, 341, f. 305 a-c

Com' á gran pe - sar a Vir - gen dos que
 gran pe - ca - do fa - zen, ou - tros - si en sal - var pu - nna
 os que en tor - to non ja - zen. D'es - to di - rei un mi -
 ra - gre que en ter - ra de Gas - co - nna fez a Vir - gen
 gro - ri - o - sa, que so - bre nós mã - o po - nna, por - que
 a - o gran jo - i - zo non va - a - mos con ver - go - nna ant' a -
 quel que as mal - da - des et os er - ros se des - fa - zen.

1) El ritmo de la melodía parece exigir ; pero la notación escribe , que puede también interpretarse , con lo cual gana mucho esta desinencia.

*Como Santa Maria fez parecer a sa omage d'ontre hũas pedras
marmores que asserravan en Costantinopla.*

N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 : n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :
 α β τ γ || α γ : α γ | α β α γ :

E₁, 342, f. 306 b-d

Con ra - zon nas cre - a - tu - ras fi - gu -
ra po - de mos - trar Deus de st ou de sa Ma - dre,
pois e - las quis fe - gu - rar. Ca en fe - gu - rar as
cou - sas da fe - gu - ra que og' an, nen d'ou - tras na -
tu - ras mui - tas, non pren - deu nen prend' af - fan Deus, nen
sol fi - lla cui - da - do de as fe - gu - rar; ca tan gran po -
der á no co - me - ço ben co - me no a - ca - bar.
Con ra - zon nas cre - a - tu - ras fi - gu - ra po - de mos - trar

*Como Santa Maria de Rocamadour guarriu hũa manceba demoniada
de demonio mudo, et fez que falasse.*

N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 : n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :
 α β γ δ || ϵ γ' : ϵ γ' | α β γ δ :

E₁, 343, f. 307 a-b

A Ma - dre do que o de - mo fez no
mu - do¹⁾ que fa - las - se, fe - zo a ou - tro di -
a - bo fa - zer co - mo se ca - las - se. Ca diz en o
E - van - ge - o d'un o - me que non fa - la - va, en que
ja - zi - a o de - mo; mais a - quel Deus que sã - a - va
to - dal - as en - fer - mi - da - des et mor - tos res - su - ci - ta -
va, a - tan - to que o viu, lo - go man - dou - lle que
non lei - xas - se. [A] Ma - dre do que o de - mo

1) E₁ mundo.

Como Santa Maria de [Tudia] fez a hũa cavalgada de crischãos et outra de mouros que maseron hũa noite cabo da sa eigreja et non se viron, por non averen ontr' eles desavêença.

N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 : n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :
 α β α β' || γ δ : γ δ | α β α β' :

E₁, 344, f. 308 a-b

Os que a San-ta Ma-ri-a sa-ben fa-zer re-ve-
 ren-ça, ma-car se non a-men e-les, e-la met' y a-vê-
 en-ça. Ca a que es-te com-pri-da de ben et de san-ti-
 da-de, a-ma paz et a-vê-en-ça et a-mor et le-al-
 da-de. Et d'est'un mui gran mi-ra-gre di-rei, et ben m'as cui-
 ta-de, que e-la fez en Tu-di-a; et me-ted' y ben fe-men-ça.

[O]s que a San-ta Ma-ri-a sa-ben fa-zer re-ve-ren-ça,

Como Santa Maria mostrou en vison a uun rei et a hũa reynna como avia
gran pesar porque entraron mouros a sa capela de Xerez.

N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 : n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :
 α β α β' || γ δ : γ δ | α β α β' :

E₁, 345, f. 308 d-309 a-b

Sempr' a Vir-gen gro-ri-o-sa faz a-os seus
en-ten-der quan-do en al-gũ-a cou-sa fi-lla pe-sar
ou pra-zer. E d'esta gran ma-ra-vi-lla uun chan-to mui do-o-
ri-do vos di-rei, que end'a-vẽ-o, sol que me se-ja o-
y-do, que con te-ceu en Se-vi-lla quan-do foi o
a-pe-li-do dos mou-ros co-mo ga-na-ron Xe-rez con seu
gran po-der. Sempr' a Vir-gen gro-ri-o-sa faz a-
os seus en-ten-der quan-do [en] al-gũ-a cou-sa

1) A fin de poder aplicar bien el texto, deshacemos la "i".

*Como Santa Maria guariu hũa molher d'Estremoz do braço
et da garganta que ll' ynchara.*

N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 : n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :
 α β α β' || γ δ : γ δ' | α β α β' :

E₁₁, 346, f. 310 b-d

Com' a grand' en-fer-mi-da-de en sã-ar mui-
to de-mo-ra, as-si quen gua-rez' a Vir-gen é gua-rid' en
pou-ca d'o-ra. On-de d'es-ta ra-zon gran-de mi-ra
gre con-tar vos que-ro, que fe-zo San-ta Ma-ri-a,
a Ma-dre do gran Deus ve-ro que no di-a
do jo-i-zo ver-ra mui brav' e mui fe-ro et ju-
y-ga-ra o mun-do tod' en mui pe-que-na o-ra.

347

*Esta é como Santa Maria de Tudia resorgiu uun menynno
que era morto de quatro dias.*

*N⁷ A⁷ N⁷ A⁷ || n⁷ b⁷ : n⁷ b⁷ | n⁷ b⁷ n⁷ a⁷ :
α β α β' | γ β : γ β | α β α β' :*

E₁, 347, f. 311 a-b

A Ma-dre de Jhe-su-cris-to, o ver-da-del-ro Mes-

si-as, po-de re-sor-gir o mor-to de mui mais ca qua-tro

di-as. D'es-to di-rei uun mi-ra-gre que en Tu-di-a a-

vẽ-o, et por-rey-o con os ou-tros, ond'un gran li-vro e

chẽ-o, de que fiz can-ti-ga no-va con son meu, ca non a-

llẽ-o, que fez a que nos a-mostra por yr a Deus mui-tas vi-as.

Como Santa Maria demostrou a un rey que trovava por ela,
gran tesouro d'ouro et de prata.

$N^7 \ A^7 \ N^7 \ A^7 \parallel n^7 \ b^7 \ n^7 \ b^7 \mid n^7 \ b^7 \ n^7 \ a^7 \dots$
 $\alpha \ \beta \ \alpha \ \beta' \parallel \gamma \ \delta \ \gamma' \ \epsilon \mid \alpha \ \beta \ \alpha \ \beta' \dots$

E₁, 348, f. 312 a-b

Ben par - te San - ta Ma - ri - a sas gra - ças et seus te -
sou - ros a - os que ser - ven seu Fi - llo ben et e - la con - tra ¹⁾
mou - ros. D'esto di - rei un mi - ra - gre que a - vẽ - o en Es -
pa - nna, que mos - trou San - ta Ma - ri - a, a pi - a - do - sa sen
sa - nna, con - tra un rei que de gen - te le - va - va mui gran com -
pa - nna, por on - rrar a fe de Cris - to et des - tro - yr a dos mou - ros.

(1) E₁ decía *ben ela contra os mouros*, a lo que se añadió *et*, sobrando entonces una sílaba, que parece ser *os*, la cual, por otro lado, aparece en el ms. sin nota musical que le corresponda. ¿Podría quizá interpretarse *contr'os*?

Como Santa Maria mostrou muitos miragres por hũa sa omagen
que tragia uun rei en sa capela.

N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 : n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :
 α β γ β' || δ ϵ : δ ϵ | α β γ β' :

E₁, 349f.312d-313a-b

Mui - to praz aa Vir-gen san-ta que Deus fi-lhou por pa-

ren - ta de quen ll'as sa - u - da - çõ - es de Don Ga - bri - el e -

men - ta. Ca pe-ro é mais que san - ta, sem-pre lle creç' a ver -

tu - de quan-do o - e quen ll'e-men - ta do an - ge - o a sa -

u - de; et de quequerque lle roguen en-ton con seu ben re-cu - de, por-que

do San-ti Spi - ri - to log' ou-tra vez s'es - ca - en - ta.

1) Es igual a E₁, nº 387.

[Esta ·ccc·L. é de loor de Santa Maria.]

A⁷ A⁷ || b⁷ c⁷ : b⁷ c⁷ : b⁷ c⁷ : b⁷ c⁷ : b⁷ c⁷ | a⁷ a⁷ :
 α β || γ β' : γ β' : γ β'' : γ β' | α β :

E₁, 350, f. 313c-d-314a

San-ta Ma-ri - a, Se - nnor, val-nos u nos
 mes-ter for. E val - nos, San-ta Ma - ri - a, ca mes-ter é
 que nos va-llas; ca tu por nos noit'e di - a con o di - a -
 bo ba - ra-llas, et ar punnas to-da vi - a por en - co - brir
 nos-sas fa-llas, et por nos dar a - le - gri - a con Deus sem - pre
 te tra - ba-llas; ca tu es ra - zõ - a - dor a el pol-o pec-ca -
 dor. San-ta Ma-ri - a, Se - nnor, val-nos u nos mes-ter for.

351

*Esta é como Santa Maria acrescentou o vynno na cuba en Daconada,
hũa aldea que é preto de Palença.*

N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 : n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :
 α β γ δ || γ δ : γ δ | α β γ δ :

E₁, 351, f. 314 b-d

A que Deus a - von-dou tan-to, que quit - so d'e -

la na - cer, ben pod' a-von - dar as ou - tras cou-sas, et fa -

zer cre - cer. E d'es - ta ra - zon mi - ra-gre muy fre - mo-so

vos di - rei, que mos - trou San-ta Ma - ri - a, com'eu en ver -

dat a - chey, na ei - gre-ja Da-co - na-da, hũa al - de-a que eu

sey, que é preto de Pa - len-ça; et o - y-de-m'a le - zer.

Esta é como Santa Maria del Viso guaríu un açor d'un cavaleiro.

$N^7 \ A^7 \ N^7 \ A^7 \parallel n^7 \ b^7 : n^7 \ b^7 \mid n^7 \ b^7 \ n^7 \ a^7 :$
 $\alpha \ \beta \ \alpha \ \gamma \parallel \delta \ \varepsilon : \delta \ \varepsilon' \mid \alpha \ \beta \ \alpha \ \gamma :$

E1, 352, f. 315 b-c

Fre - mo - sos mi - ra-gres mos-tra a Ma - dre da
 fre - mo - su - ra, et gran - des; ca - á ver - tu - de do mui
 gran Deus sen me - su - ra. D'est'un fre-mo - so mi - ra-gre¹⁾
 vos di - rei, se m'as cui-tar - des, que fe - zo San - ta Ma -
 ri - a; et se y men - tes pa - rar - des, por mui gran-de
 o ter-re-des quant' en e - le mais cui - dar - des, et ve -
 re-des com'a Vir-gen á po - der so - bre na - tu - ra.

1) Este verso empieza *B dest...* con una ♩ en la *E*. Esta *B* y su nota sobran para la buena medida del verso.

[C]omo un menino que criava un abade en sa castra tragia de comer ao Meninno¹⁾
 que tinna²⁾ a omagen en os seus braços, et disso-ll' a omagen
 que comeria con ele mui cedo et o abade.

N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 : n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :
 α β α β' || γ β'' : γ β''' | α β α β' :

E₁, 353, f. 316 a-b



Quen a o - ma - gen da Vir - gen et de seu Fi - llo on -



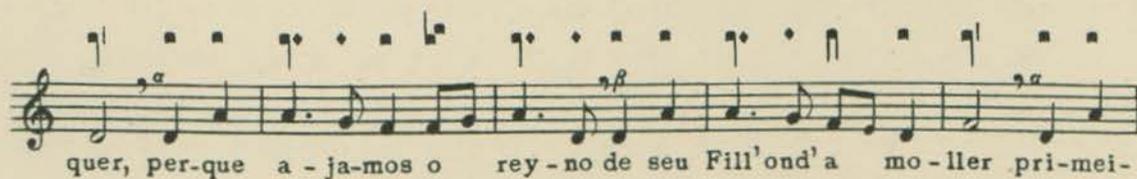
r rar', d'e - les se - ra muit' on - rra - do no seu ben, que non á'



par. E de tal ra - zon com' es - ta vos di - rei, se vos prou -



guer, mi - ra - gre que fez a Vir - gen, que sem - pre nos - so ben



quer, per - que a - ja - mos o rey - no de seu Fill' ond' a mo - ller pri - mei -



ro nos dei - tou fo - ra, que foi ma - la - ment' er - rar.'

1) E₁ menino. 2) E₁ tijna.

Como Santa Maria guardou de morte hũa bestiola que chaman donezynna.

$N^7 \ A^7 \ N^7 \ A^7 \parallel n^7 \ b^7 \dots n^7 \ b^7 \mid n^7 \ b^7 \ n^7 \ a^7 \dots$
 $\alpha \ \beta \ \alpha \ \beta' \parallel \gamma \ \delta \dots \gamma \ \delta' \mid \alpha \ \beta \ \alpha \ \beta' \dots$

E1, 354, f. 318 c-d

En o pou-co et no mui-to, en to- do lles
 fas mer- ce - e a - os seus ser- vos a Vir - gen Ma- dre do que
 to- do ve - e. D'es- to di - rei un mi - ra - gre grande
 que fez a Re - y - nna Ma- dre de Deus Jhe- su - chris- to
 a uun rey que mui- to tii - nna en e - la sa as- pe - ran - ça;
 ca lle fez ve - er a - gy- nna pesar et pra- zer mui gran - de d'ũ-a
 ren por sa mer - ce - e. En o pou - co et no mui - to

1) Falta en el ms.

355

Esta é como Santa Maria de Vila-Sirga livrou un ome da forza, que non morreu, por un canto que dera a sa igreja.

N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 : n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :
 α β α γ || α γ : α γ | α β α γ :

E₁, 355, f. 318 b-d

O que a San - ta Ma - ri - a ser - vi -
 ço fe - zer de gra - do, na mui gran coi - ta que a - ja
 se - er - ll'á ga - lar - dō - a - do. Ca o que lle faz ser - vi -
 ço mui de grad' ou lle¹⁾ da dō - a, en al - gū - a sa ei -
 gre - ja mui ben ll'o per ga - lar - dō - a; ca lle da por
 u - un cen - to, co - mo Sennor nobr'e bō - a, et nas
 coi - tas d'es - te mun - do pon - lle con - se - llo gui - sa - do.

1) E₁ grado ou lle, con la u de ou tachada y con lle escrito encima de la o.

Como Santa Maria do Porto fez viir hũa ponte de madeira pel-o rio de Guadalete, pera a obra da sa ygreja que fazian, ca non avian y madeira con que lavrassen.

N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 : n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :
 α β α γ || γ γ' : γ γ' | α β α γ :

E₁, 356, f. 320 b-d

Non é mui gran ma-ra - vi - lla se sa -
 be fa - zer la - vor a Ma - dre do que o mun - do
 fe - zo e é d'el Se - nnor. D'es-to di - rei un mi -
 ra - gre que no Port' a - con - te - çeu, que fe - zo San -
 ta Ma - ri - a, Ma - dre d'a - quel que pren - deu pai-xon e en
 a cruz mor - te por nós, e que nos to - lleu das mã -
 os do e - ne - mi - go, o di - ab' en - ga - na - dor.

Como Santa Maria do Porto guareceu ãa molher que veera a sa casa en
romaria et avia¹⁾ a boca torta e os nenbros. E começa assi:

$N^{\circ} \quad A^{\circ} \quad N^{\circ} \quad A^{\circ} \parallel n^{\circ} \quad b^{\circ} \quad n^{\circ} \quad b^{\circ} \mid n^{\circ} \quad b^{\circ} \quad n^{\circ} \quad a^{\circ} \dots$
 $\alpha \quad \beta \quad \alpha \quad \beta' \parallel \gamma \quad \delta \quad \gamma \quad \beta' \mid \alpha \quad \beta \quad \alpha \quad \beta' \dots$

E₁, 357, f. 321 a-c



Co-mo torç' o dem' os nen - bros do o -



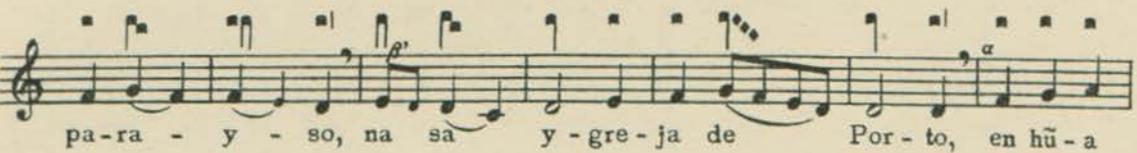
me per seus pe - ca - dos, as-si os cor - rej' a Vir - gen



pots l'os à ma - en - fes - ta - dos. E d'es - to fez un mi -



ra - gre a que é cha-ma-da or - to dos vi - ços do



pa - ra - y - so, na sa - y - gre - ja de Por - to, en hũ - a



mo - ller coi - ta - da que o ros - tro to - do tor - to



muit' a - vi - a, et a bo - ca, e os o - llos mal tor - va - dos.

1) E₁ et a avia.

[C]omo Santa Maria do Porto mostrou per sa vertude un logar u jaziam muitos cantos lavrados que meteron en a sa ygreja.

N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 : n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :
 α β α γ || δ ϵ : δ ϵ | α β α γ :

E₁, 358, f. 321 d-322 a

A que as cou - sas coi - ta - das d'a - ju -
 dar muit' e tē - u - da,¹⁾ non vos é gran ma - ra - vi - lla se x'e -
 la a si a - ju - da. D'es - to fe - zo, en o Por - to
 que de seu nom' é cha - ma - do, gran mi - ragr'a Gro - ri -
 o - sa, que se - ra per min con - ta - do, no la - vor da
 sa y - gre - ja que fa - zi - am per man - da - do de don
 Af - fon - so que es - te seu rey, cou - sa é sa - bu - da.

1) E₁ tēuda.

[C]omo Santa Maria do Porto se doeu d'ũa molher que vëo aa sa ygreja en romaria, a que cativaran un seu fillo, et sacco-o de cativo de terra de mouros et poso-ll'o en salvo.

N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 : n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :
 α β α γ || δ ϵ : δ ϵ | α β α γ :

E₁, 359, f. 322 o-d



1) E₁ morrar.

Esta é de loor de Santa Maria.

N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :
 α β α β' || α' α'' α β' | α β α β' :

E₁, 360, f. 323 b-d

Lo-ar de - vemos a Vir - gen por-que nos sem-pre ga -
 a - nna a-mor de Deus e que pu - nna de nos guardar de sa -
 sa - nna. Ca en quant' é de Deus fi - lla e cri - a - da e a -
 mi-ga, en ro - gar - lle que nos a - me sol non á Deus que lle
 di-ga, e en quant' el é seu Fi - llo, pe - ro o mun - do ju -
 y-ga, de nos per - dō-ar por e - la non é cou-sa muit' es - tra-nnya.

361

[C]omo Santa [Maria] fez nas Olgas de Burgos a ãa sa omagen
que se volveu u a deitaron.

N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 : n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :
 α β α β || γ δ : γ δ | α β α β :

E₁, 361, f. 324 a-b

Null' o - me per ren non de - ve a dul - tar nen a iẽ -
er que non po - de na o - ma - gem da Vir - gen ver - tud' a -
ver. E d'est' un mui gran mi - ra - gre, meus a - mi - gos, vos di -
rey, que a - vẽ - o na çi - da - de de Bur - gos, e muy ben
sey que foi e é gran ver - da - de, ca por a - si o a -
chei pro - vad'; e por - en - de que - ro d'el un bon can - tar fa - zer.

[C]omo Santa Maria fez cobrar seu lume a un ourivez en Chartes.

N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 : n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :
 α β γ β' || α β' : α β' | α β γ β' :

To, 95, f. 122 a-b
 E1, 362, f. 325 a

The musical score is written in a single system with ten staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The remaining nine staves are for a lute accompaniment, with various ornaments and fingerings indicated by dots and numbers. The lyrics are: Ben po - de San - ta Ma - ri - a seu lum¹ a - o çe-go dar, pois que dos pe - ca - dos po - de as at - mas a - tu - me - ar. E de tal ra - zon com¹ es - ta vos quer éu o - ra di - zer un mi - ra - gre mui fre - mo - so que foi en Fran - ça fa - zer a Vir - gen San - ta Ma - ri - a, que fez un çe - go ve - er⁴ ben, en a vi - la de Chartes, co - mo vos que - ro con - tar.

1) To a la 5^a superior.

2) To

3) To

4) E1 uer.

Como Santa Maria livrou de ¹⁾prijon un cavaleiro por ùa cantiga
que lle fez, que tiinna preso el con Simon.

A^{13} A^{13} || δ^{13} : δ^{13} | δ^{13} a^{13} :
 α β || γ : γ' | α β :

E₁, 363, f. 325 d-326 a

En bon pon-to vi - mos es - ta
Se-nnor que to - a - mos, que nos tan ce - do a - cor -
re quando a cha - ma - mos. Un tro - ba - dor en Gas -
co - nna e - ra, e tro - ba - va al con Sy-mon et a
mui - tos, si que sse quei - xa - va a gen - te d'el,
ca di - zi - an que os de - os - ta - va mais quan -
tos so - mos no mun - do en quan - to vi - va - mos.

1) E₁ repite *de*.

[C]omo Santa Maria do Porto guardou ·XXX· omes que cavavan terra pera
sa ygreja e caeu ãa torre sobr'elles et non lles enpeeçeu.

N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 : n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :
 α β γ δ || ϵ ϵ' : ϵ' ϵ' | α β γ δ :

E1, 364, f. 326 c-d

Quem por ser-vi-ço da Vir-gen me-te
seu corp' en ven-tu-ra, de tod' o-cã-jon o guar-da,
ca é Se-nnor de me-su-ra. D'es-to di-rei un mi-ra-gre
que en o gran Port'a-vẽ-o, que cha-mam da Gro-ri-
o-sa, que ca-bo do mar Ter-rẽ-o es-te et ca-
bo do gran-de que ten a ter-ra no sã-o e cer-
to-do o mun-do, se-gun diz a es-cri-tu-ra.

365

[Esta ·ccc· et ·LXV· é como Santa Maria tirou de dulla un frade noviço que dizia que a alma non era nada, no mōestero de Fonte-fria en Narbona.]

$N^7 A^7 N^7 A^7 n^7 b^7 n^7 b^7 n^7 b^7 n^7 a^7$ ¹⁾

E₁, 365, f. 327 b-c *Ben tira Santa Maria pel-a sa gran piedade...*

1) Pentagrama trazado, pero sin música.

366

[Esta ·ccc· et ·LXVI· é como Santa Maria do Porto fez cobrar a don Manuel un azor que perdera.]

$N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 : n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :$
 $\alpha \alpha' \alpha \alpha'' || \beta \beta' : \beta \beta' | \alpha \alpha' \alpha \alpha'' :$

E₁, 366, f. 327d-328 a

A que en nos-sos can - ta - res nós cha - mamos Fror das
flo - res, ma - ra - vi - llo - so mi - ra - gre fez por u - uns ca - ça -
do - res. E de tal rra - zon com' es - ta hũ - a ma - ra - vi - lla fe - ra a - vẽ -
o ja en Se - vi - lla en o tem - po que y e - ra el rey,
e que de Gra - na - da de fa - zer guer - ra vẽ - e - ra a - os
mou - ros d' e - sa ter - ra que y e - ran mo - ra - do - res.

1) Faltan estas notas en el ms.

[C]omo Santa Maria do Porto guareceu a rey don Affonso d'ũa
grand' enfermidade de que lle yncavau as pernas tan muito, que
lle non podiam caber en as calças.¹⁾

$A^{10} A^{10} || \gamma : \gamma | \delta^{10} \delta^{10} a^{10} :$
 $\alpha \beta || \gamma : \gamma | \alpha \beta :$

E₁, 367, f. 329 a-b

Gran - des mi - ra - gres faz San - ta Ma -
ri - a, e fre - mo - sos, a quem s'en e - la
fi - a. Ca en a - que - le que s'a e - la cha -
ma et a serv' e a lo - a et a a - ma,
ma - car ja - ça en lei - to ou en ca - ma
con gran do - or, sã - a - o to - da vi - a.

1) E₁ en as pernas calças. 2) El ritmo de la melodía parece exigir $\gamma \bullet \bullet (=p \beta \beta)$. 3) Falta en el ms.

368

[C]omo Santa¹⁾ Maria do Porto guarriu ãa moller d'ũa coobra que tragia en
o ventre, e avie ben tres annos.

$N^{\circ} \quad A^{\circ} \quad N^{\circ} \quad A^{\circ} \parallel n^{\circ} \quad b^{\circ} \dots n^{\circ} \quad b^{\circ} \mid n^{\circ} \quad b^{\circ} \quad n^{\circ} \quad a^{\circ} \dots$
 $\alpha \quad \beta \quad \alpha \quad \beta' \parallel \gamma \quad \delta \dots \gamma \quad \delta \mid \alpha \quad \beta \quad \alpha \quad \beta'$

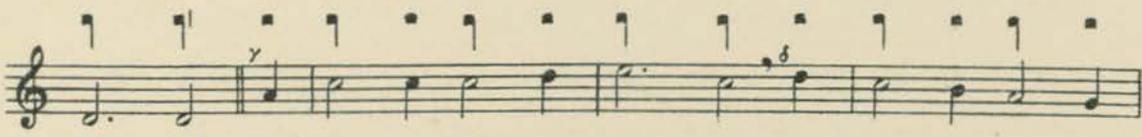
E₁, 368, f. 329 d-330 a



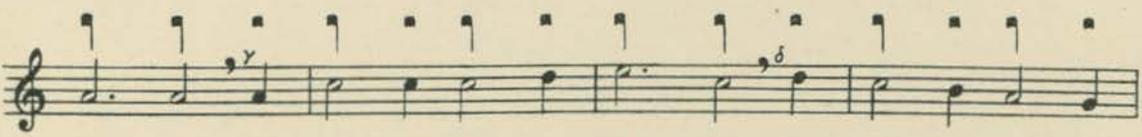
Co - mo nos dá car - rey - ras a Vir - gen que fa -



ça - mos, ben ou - tros - si nos mos - tra co - mo mal non a -



ja - mos. De tal ra - zon com' es - ta un mi - ra - gre mui



gran - de di - rei, que fez a Vir - gen, a quen quey - ra que



an - de eu en a sa com - pa - nna e a - o de - mo



man - de que no in - fer - no mo - re u nun - ca o ve - ja - mos.

1) E₁ como nos santa.

Como Santa Maria guardou de mal ùa bõa moller de Santaren¹⁾ d'um alcayde
malfeitor, que a quisera meter en perdeda de quant' avia por
hũa sortella que lle deitara en penor.

$N^7 A^7 N^7 A^7 N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 n^7 b^7 : n^7 n^7 b^7 | n^7 a^7 n^7 a^7 |$
 $\alpha \beta \alpha \beta \gamma \delta \gamma' \delta' | \varepsilon \zeta \delta'' : \varepsilon \zeta \delta'' | \alpha \beta \gamma' \delta' |$

E₁, 369, f. 330 d-331 a-b

Co - mo Je - su - christo fe - zo a San
Pe - dro que pes - cas - se un pex', en²⁾ que a - chou
ou - ro que por ssi e el pey - tas - se, ou - tros -
si fez que sa Ma - dre per tal ma - nei - ra³⁾ li -
vras - se a hũa - a mo - ller mes - quy - nna, e de

1) E₁ Santaren de mal dum. 2) E₁ peixe en. 3) E₁ razõn maneira, la primera palabra sin notación musical.



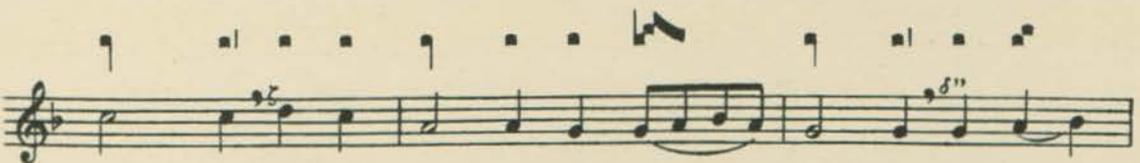
gran cot - ta ti - ras - se. E de tal ra - zon com'



es - ta vos di - rey un gran mi - ra - gre, sol que



me ben as - coi - te - des, que fe - zo San - ta Ma -



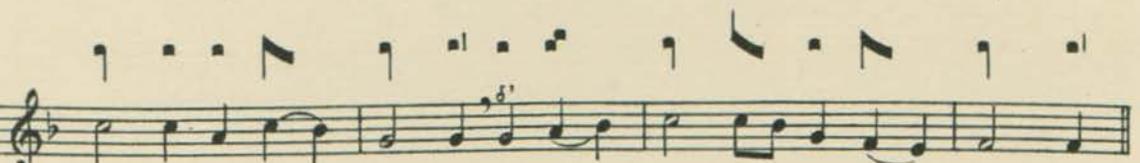
ri - a, por - que muy mais d'ou - tra cou - sa sempr'en



e - la con - fi - e - des; ca nun - ca o a - tal



fe - zo que s'en muy ben non a - chas - se e que



ll'o a San - ta Vir - gen pois ben non gua - lar - dō - as - se.

[E]sta é de loor de Santa Maria.

A^{11} A^{11} || b^{11} : b^{11} | b^{11} a^{11} :
 α β || β' : β' | α β :

E₁, 370, f. 333 a-b

Lo - e - mos muit' a Vir - gen San - ta Ma -
 ri - a, Ma - dre de Je - su - christ', a noit' e o di -
 a. De - ve - mos - lle dar mais de cen mil lo - o -
 res, pois que a Deus prou - gue, Se - nnor dos Se - nno -
 res, que d'e - la pres' carn' e as nos - sas do - o -
 res en ssi quis sof - frer, co - mo diss' Y - sa - y - a.

[C]omo Santa Maria do Porto guarriu ùa moller que perigoara d'ũa pinaça et caera no mar.

N7 A7 N7 A7 || n7 b7 : n7 b7 | n7 b7 n7 a7 :
α β α γ || γ' δ : γ' δ | α β α γ :

E1, 371, f. 333 b-d

Tan-tos vay San - ta Ma - ri - a en o
 seu Por - to fa - zer de mi - ra - gres, que tro - ban - do
 non poss' os mē - os¹⁾ di - zer. Pe-ro di - rei un d'a -
 que - les que pou - co temp' á que fez mui gran - de et
 mui fre - mo - so es-ta Re - y - nna²⁾ de prez en Bar -
 ra - me - da, que es - te muit'a pre - to de Xe - rez; e pol -
 o me - llor sa - ber - des, o - y - de - mi - oa le - zer.

1) E1 meos. 2) E1 Rey na.

[C]omo v^o h^ua moller de Nevra, que raviava, a Santa Maria do Porto et
apareceu-lle Santa Maria de noit' e guareceu-a.

N^6 A^6 N^6 A^6 || n^6 b^6 : n^6 b^6 | n^6 b^6 n^6 a^6 :
 α β α γ || δ ϵ : δ ϵ | α β α γ :

E₁, 372, f. 334 b-c

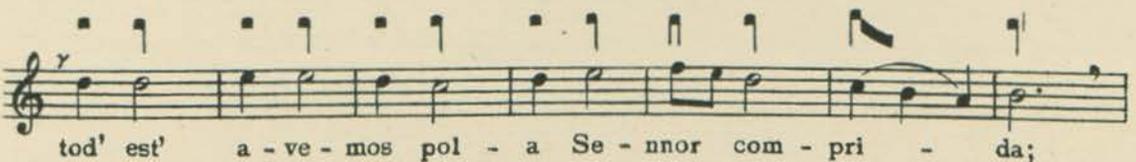
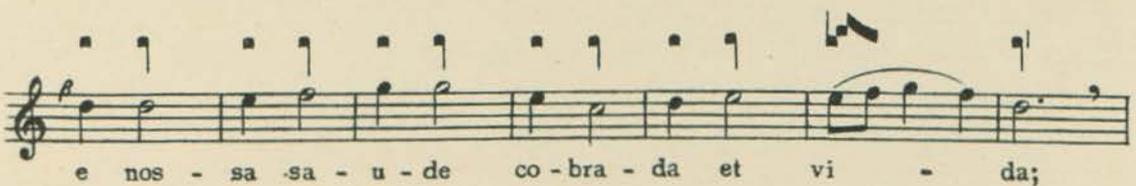
Muit' es-te ma-yor cou-sa en
que-rer-se mos-trar a Vir-gen a-os o-
mes, ca d'en-fer-mos sa-ar. E d'est'um grammi-ra-
gre di-rey, se vos prou-guer, que a Vir-gen bẽ-
[e]y - ta²⁾ fez por hũ-a mo-ller na y-gre-ja do
Por-to; et quem mio-yr quis-ser, di-rei-lle
com' a-vẽ-o, se mio ben as-coi-tar'.

1) E₁ uco. 2) E₁ beyta.

[C]omo Santa Maria guardou un mercader de Portogal de perigoo
do mar, du caera d'ũa nave.

$A^{11} \quad A^{11} \parallel b^{11} \dots b^{11} \mid b^{11} \quad a^{11}$
 $\alpha \quad \alpha' \parallel \beta \dots \beta \mid \gamma \quad \alpha'$

E₁, 373, f. 334 d-335 a



1) Es igual a E₁, n.º 267. 2) E₁ carne e. 3) E₁, n.º 267



[C]omo uuns almogavares que senpre entravan a terra de mouros e eran desbaratados, teveron vigia na capela do al[ca]çar de Xerez et prometeron-lle ùa dõa, et entraron en cavalgada et ganaron muy grand'algo.

N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 : n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :
 α β γ δ || ϵ ζ : ϵ ζ' | α β γ δ :

E₁, 374, f. 335 d-336 a

Mui - to quer San - ta Ma - ri - a, a Se -
 nnor de ben con - pri - da, que quand' a - o's seus a - ju - da que se -
 ja d'e - les ser - vi - da. D'es - to di - rey un mi -
 ra - gre gran - de que me foi mos - tra - do que fe - zo San - ta Ma -
 ri - a, de que Deus quis se - er na - do, en Xe - rez, na sa - ca -
 pe - la do al - ca - zar que ga - na - do foi de mou - ros per sa -
 gra - ça que nun - ca se - ra fa - li - da.

375

[C]omo Santa Maria do Porto guarriu un cavalo d'un escrivan
del rey que lle queria morrer.

A^7 A^7 b^7 b^7 b^7 a^7
 α β γ γ α β

Et, 375, f. 836 c-d

En to - do nos faz mer - ce - e

à Se - nhor que to - do ve - e. Mer - ce -

e por hu - mil - da - de nos faz, e por

sa bon - da - de a - cor - re con pi - a -

da - de a quen lle pe - de mer - ce - e.

[C]omo un ome levava un anel a don Manuel, irmão del rey, et perde-o na
carreira et fez-ll'o Santa Maria cobrar.

$N^7 \ A^7 \ N^7 \ A^7 \parallel n^7 \ b^7 \ n^7 \ b^7 \mid n^7 \ b^7 \ n^7 \ a^7 \dots$
 $\alpha \ \beta \ \alpha \ \beta' \parallel \gamma \ \delta \ \gamma \ \beta'' \mid \alpha \ \beta \ \alpha \ \beta' \dots$

E₁, 376, f. 337 a-b

*A*¹⁾ Vir - gen, cu - ja mer - ce - e é pel -
o mun - do sa - bu - da, fa - zer a - char pod' a cou - sa
p' a - os que a an per - du - da. Ca non é gran ma - ra -
vi - lla d'en - de - ren - çar, ben sa - bia - des, as cou - sas mui
mal pa - ra - das et que faz as vo - on - ta - des en - de - ren - çar
dos cul - pa - dos: por - en nun - ca vos par - ta - des, a - mi -
p'' gos, nas vos - sas coi - tas de de - man - dar sa a - ju - da.

1) E₁ A a. 2) Este \flat sirve para anular el \sharp que el ms. copia aquí en la clave.

[C]omo un [rey] deu ãa escrivania d' ãa vila a un seu criado, e avia muitos contrarios
que o estorvavan contra el rey, e prometeo algo
a Santa Maria do Porto e fez-ll' aver.

$N^7 \ A^7 \ N^7 \ A^7 \parallel n^7 \ b^7 \ n^7 \ b^7 \mid n^7 \ b^7 \ n^7 \ a^7 \dots^2)$
 $\alpha \ \beta \ \gamma \ \delta \parallel \gamma' \ \varepsilon \ \gamma' \ \delta \mid \alpha \ \beta \ \gamma \ \delta \dots$

E₁, n.º 213

E₁, 377, f. 338 a-b

Sempr'a Vir-gen gro - ri - o - sa a - o que s'en e - la

fi - a a - ju - da - o per - que ven - ça gran bra - ve - za et per - fi - a.

E de tal ra - zon com' es - ta fez un mi - ragr'a Re - y - nna Santa

Ma - ri - a do Por - to por un o - me que se ti - i - nna con e -

la, e os seus li - vros pin - ta - va ben e a - gi - na, as - si

que [a] mui - tos ou - tros de sa - ber pin - tar ven - çí - a.

1) La melodía es igual a E₁, n.º 213. 2) En la 1.^a estr., la 2.^a b tiene una sílaba y una nota de más.

[C]omo un ome bõo con sa molter, que morava na colaçon de San Salvador de Sevilla,
 tinna¹⁾ ãa sa filla doente pera morte et jouve ·III· dias que non
 falou; et prometeron-a a Santa Maria do Porto et guareçeu.

$N^7 \ A^7 \ N^7 \ A^7 \parallel n^7 \ b^7 \dots n^7 \ b^7 \mid n^7 \ b^7 \ n^7 \ a^7 \dots$
 $\alpha \ \beta \ \alpha \ \beta' \parallel \gamma \ \beta \dots \gamma \ \beta' \mid \alpha \ \beta \ \alpha \ \beta' \dots$

E₁, 378, f. 339 a-b

Mui-to nos faz gran mer - çe - e Deus Pa-dre nos -
 tro Se - ñnor u fez sa Madr' a - vo - ga - da et seu Fi-llo
 sal - va - dor. Ca pois e - la a - vo - ga - da
 é e nos-sa ra - zon ten, non pod'al fa - zer seu
 Fi - llo se - non ju - y - gar - nos ben, por-en des-tor -
 vo do de - mo non o tẽ - e - mos en ren,
 ma-car s'el mui-to tra - ba - lla de nos seerdes-tor - va - dor.

1) E₁ tijna.

Como Santa Maria do Porto se vengou dos cosarios do mar que roubavan os
omees que viinnan ¹⁾ pobrar en aquela sa vila.

$N^7 \ A^7 \ N^7 \ A^7 \parallel n^7 \ b^7 \ : n^7 \ b^7 \ | n^7 \ b^7 \ n^7 \ a^7 \ :$
 $\alpha \ \beta \ \alpha \ \beta' \parallel \alpha' \ \gamma \ : \alpha' \ \gamma' \ | \alpha \ \beta \ \alpha \ \beta' \ :$

E₁, 379, f. 340 a-b

A que de - fen - de do de - mo as al - mas
dos pec - ca - do - res, os seus def - fen - der ben po - de d'o -
mes ma - os rou - ba - do - res. D'est' a - vë - o no gran Por - to que
el rey po - brar man - da - va, que é de San - ta Ma - ri - a, en
que el mui - to pu - nna - va de fa - zer y bõ - a
vi - la; por - en ter - mi - no lle da - va gran - de per
mar e per ter - ra; ca lo - gar é dos me - llo - res.

1) E₁ uifnan.

Como Santa Maria do Porto resuscitou un menino que morrera,
fillo d'un ome bõo que morava en Xerez. ¹⁾

N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 : n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :
 α β α γ || β' δ : β' δ' | α β α γ :

E₁, 381, f. 341 c-d-
342 a

Co-mo a voz de Je-su-cris-to faz a-os mor-tos vi -
ver, as-si fez a de sa Ma-dre un mor-to vi-vo er-ger.
D'es-to di-rei un mi-ra-gre que no Por-to con-te-çeu que é
de San-ta Ma-ri-a, d'un me-ni-no que mor-reu de Xe -
rez, por que sa ma-dre por-en tal coi-ta pren-deu, que a
pou-cas a mes-qui-nna ou-ve-ra d'en-san-de-çer.

¹⁾ E₁ xeret.

[C]omo un ric-ome pidia un herdamento al rey que lle avia a dar por outro
que lle fillara e non o podia aver d'ele, e prometeu algo a
Santa Maria e fez-ll'o aver logo mui bõo.

N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 : n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :
 α β γ δ || γ δ : γ δ | α β γ δ :

E₁, 382, f. 342 b-d

Ver - dad¹ es - te a pa - rau - la que dis -
se rey Sa - la - mon que dos reys as vo - on - ta - des en as
mã - os¹) de Deus son. Et e - le as - si as cam - bya co - mo
lle ven a pra - zer; ca se - gund' é Deuse O - men et Rey, po - de - o fa -
zer: Deus por - que á gran ver - tu - de, e Rey por seu gran po -
der, et O - me - porque á sis - so, en - ten - de - ment' e ra - zon.

1) E₁ maos.

383

Como Santa Maria de Següença guardou hũa moller que queria entrar en hũa nave e caeu na mar, e guareceu e saco-a Santa Maria.

N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 : n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :
 α β γ β' || δ α : δ α | α β γ β' :

E₁, 383, f. 343c-d

O ffon - do do mar tan chã - o faz co - me a ter - ra
 du - ra a - os seus San - ta Ma - ri - a, Se - nnor¹⁾ de muy gran me - su - ra.
 D'est'a - ve - o un mi - ra - gre grand'e muy ma - ra - vi - llo - so que fe -
 zo a san - ta Vir - gen, Ma - dre do Rey glo - ri - o - so, por hũ -
 a mo - ller que tii - nna o co - ra - çon de - se - jo - so de a
 ser - vir noit' e di - a: e foy en Es - tre - ma - du - ra.

1) E₁ Señor. 2) E₁ do.

Como Santa Maria levou a alma d'un frade que pintou
o seu nome de tres coores.

$N^8 \ A^8 \ N^8 \ A^8 \parallel \ n^7 \ b^7 \dots \ n^7 \ b^7 \mid \ n^7 \ b^7 \ n^7 \ a^7 \dots^1)$
 $\alpha \ \beta \ \alpha \ \beta' \mid \ \gamma \ \gamma' \dots \ \gamma \ \gamma' \mid \ \alpha \ \beta'' \ \alpha \ \beta'$

E₁, 384, f. 344 c-d-345 a

A que por muy gran fremo - su - ra es - te cha - ma - da Fror das
fro - res, muy mais lle praz quando lle lo - am seu no - me que d'ou - tras lo -
o - res. D'es - to di - rei un mi - ra - gre, se - gun -
do me foi con - ta - do, que a - vē - o a un
mon - ge bo - o et ben or - di - na - do et que as
o - ras d'es - ta Vir - gen di - zi - a de muy bon gra - do, et ma - yor
sa - bor end' a - vi - a d'a - ques - to que d'ou - tras sa - bo - res.

1) Tienen 8 síl. los dos últimos versos α y el verso α de la 1ª estr., y el primer verso de la segunda. El 3º verso de la 2ª estr. tiene sólo 6 síl. 2) Falta este b en el ms. 3) E₁ escribe este b en la clave.

Como Santa Maria do Porto guareceu un ome d'ũa pedrada mui grande de que nunca cuidara a guarecer, ca tiinna¹⁾ a tela sedada et tornou-se paralitico, et guareçe-o Santa Maria.

N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 : n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :
 α β γ δ || γ δ : γ δ | α β γ δ :

E₁, 385, f. 345 d-346 a

De to-da en-fer - mi-da - de ma - a e de gran fe -
 ri - da po - de ben sã - ar a Vir - gen que de ver - tud' é com -
 pri - da. Est' a - vê - o en Se - vi - lla per ver -
 tu - de da Ra - y - nna dos ce - os, San - ta Ma - ri - a do Por -
 to, u muit' a - gi - nna²⁾ y - gre - ja, u mui lo -
 a - da fos - se, fez y na ma - ri - nna per a
 guar - dar os cres - chã - os dos mou - ros et ser bas - ti - da.

1) E₁ iijna. 2) E₁ agina.

[C]omo Santa Maria avondou de pescado al rey don Affonso con
mui gran gente que convidara en Sevilla.

N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 : n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :
 α β α β || γ δ : γ δ | α β α β :

E₁, 386, f. 346 c-d

A que a - von - dou do vi - nno¹⁾ a - a
do - na de Bre - ta - nna²⁾ ar a - von - dou de pes - ca - do un rey
com mui gran com - pa - nna. D'es-to di - rei un mi - ra - gre
que a - v̄e - o en Se - vi - lla, en a cib - da - de³⁾ mui
no - bre que fez Deus por ma - ra - vi - lla; ca non á ou -
tra çib - da - de que non se - me - llas - se fi - lla d'a - que -
las que son mais gran - des no se - nno - ri - o d'Es - pa - nna.

1) E₁ uina. 2) E₁ bretana. 3) E₁ çidade.

[C]omo ãa omagen mui fremosa que tragia un rey
fazia muitos miragres.

$N^7 \ A^7 \ N^7 \ A^7 \parallel n^7 \ b^7 \dots n^7 \ b^7 \mid n^7 \ b^7 \ n^7 \ a^7 \dots$
 $\alpha \ \beta \ \gamma \ \beta' \parallel \delta \ \epsilon \dots \delta \ \epsilon \mid \alpha \ \beta \ \gamma \ \beta'$

E₁, 387, f. 347 d-318 a

Mui - to praz aa Vir - gen san - ta que Deus
fi - llou por pa - ren - ta de quen ll'as sa - u - da - çõ - es de don
Ga - bri - el e - men - ta. Ca pe - ro é mais que
san - ta sem - pre lle creç' a ver - tu - de quan - do o - e que ll'en -
men - tam do an - ge - o a sa - u - de; et de que quer que lle
ro - guen, en - ton con seu ben re - cu - de, por - que
do San - ti Spi - ri - tus log' ou - tra vez s'es - ca - en - ta.

1) Es igual a E₁, nº 349.

Como Santa Maria apareceu en vision a un rey que a servia en todas aquelas cousas que a el podia servir, e semellava-lle que se omildava contra el en gualardon do serviço que lle fazia.

$N^7 \ A^7 \ N^7 \ A^7 \parallel n^7 \ b^7 \dots n^7 \ b^7 \mid n^7 \ b^7 \ n^7 \ a^7 \dots$
 $\alpha \ \beta \ \gamma \ \delta \parallel \gamma' \ \delta \ \gamma' \ \delta \mid \alpha \ \beta \ \gamma \ \delta \dots$

E₁, 388, f. 348 c-d

Que por al non de - ves' o - me San - ta
 Ma - ri - a ser - vir, de - ve - o fa - zer por quan ben
 sa - be ser - vi - ço gra - çir. E d'a-quest' un gran mi -
 ra - gre vos quer' o - ra re-tra - er que mos-trou San -
 ta Ma - ri - a, per com' eu pud' a-pren - der, a un
 rey que sas fi - gu - ras man-da - va sem - pre fa - zer muit' a -
 pos - tas e fre - mo - sas, et fa - zi - a - as ves - tir.

1) Es igual a E₁, nº 295.

389

Como Santa Maria do Porto guareceu un fillo de
maestre Pedro de Maessela.

$N^7 \ A^7 \ N^7 \ A^7 \ || \ n^7 \ b^7 \ : \ n^7 \ b^7 \ | \ n^7 \ b^7 \ n^7 \ a^7 \ |$
 $\alpha \ \beta \ \alpha \ \beta' \ || \ \gamma \ \delta \ : \ \gamma \ \delta \ | \ \epsilon \ \beta \ \epsilon \ \beta' \ |$

E₁, 389, f. 349 c-d

A que pe - ra pa - ra - y - so ir - mos
 nos mos-tra ca - mi - nos, po - der á de sã - ar ve - llos e man -
 çe - bos et me - ni - nos. Po - der á de sã - ar
 ve - llo, se é tal que o me - re - çe, e ou - tro tal o man -
 çe - bo, se faz bõ - a man - çe - be - çe; ou - tros - si a - o me -
 ni - nno, se al - gun mal lle con - te - çe, quand' an
 sas en - fer - mi - da - des sã - en - do muy pe - que - ni - nos.

Esta [é] de loor de Santa Maria.

A⁶ A⁶ A³ || b¹⁰ : b¹⁰ | b¹⁰ a³ |
 α β γ || δ : δ | ε γ'

E₁, 390, f. 350 b-o

Sem - pre faz o me - llor a Ma - dre
do Se - nnor Sal - va - dor. A nós faz
que non pos - sa - mos er - rar e a Deus
que nos quey - ra per - dõ - ar ¹⁾ et en o
seu pa - ra - y - so nos dar gran sa - bor.

1) E₁ perdoar.

*Como Santa Maria do Porto corregeu hũa moça contreyta dos nenbros
que levaron ala en romaria.*

$N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :$
 $\alpha \beta \alpha \beta' || \gamma \delta \gamma \beta'' | \alpha \beta \alpha \beta' :$

E1, 391, f. 350 d-351 a

Co-mo pod' a Gro-ri - o - sa os mor -
 tos fa-zer vi - ver, ben ou - tros - si pod' os nem - bros
 dos con - trey - tos cor - re - ger. D'es-to di - rey un mi -
 ra - gre que en o gran Por - to fez que é seu d'es -
 ta Re - y - nna glo-ri - o - sa de gran prez, a ã -
 a mo-ça que vẽ - o y con - trei - ta de Xe - rez,
 que be - ens as - si na - çe - ra, se-gun que o - y di - zer.

1) Transcribimos respetando la notación del ms.

[C]omo Santa Maria do Porto consentiu que enforcassen
un ome que jurou mentira pel-o seu nome.

N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 : n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :
 α β α γ || δ γ' : δ γ' | α β α γ :

E₁, 392, f. 351 c-d

Ma-car é San-ta Ma-ri-a Se-nnor de muygrand'me-
su-ra, muyt' es-tra-nna quem por e-la men-te
ou faz fal-sa ju-ra. Ca a-quel o-ra que men-te ju-ran-
do pel-o seu no-me tal o-ra é ju-y-ga-do que o
di-a-bo o to-me e que den-tro no in-
fer-no o tor-men-te e o do-me; ca di-
a-bos son mon-tey-ros de Deus, se-gund' Es-cri-tu-ra.

[C]omo Santa Maria do Porto guareceu a un menino que
trouxeron a sa casa raviioso.

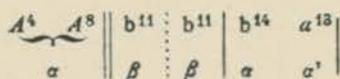
$N^7 A^7 N^7 A^7 \parallel n^7 b^7 \dots n^7 b^7 \mid n^7 b^7 n^7 a^7 \dots$
 $\alpha \beta \alpha \beta' \parallel \gamma \delta \dots \gamma \delta' \mid \alpha \beta \alpha \beta'$

E₁, 393, f. 352 c-d

Ma - car é do - or a rra - via ma - ra - vi - llo -
 sa e for - te a - gy - nna a toll' a¹⁾ Ma - dre do que
 en a cruz pres mor - te. Ca se - gund' en - fer - mi - da - de,
 rra - via de me - lan - co - ni - a ven, que é ne - gra, e
 for - te, e du - ra, e de per - fi - a. E tod' a - ques -
 to á no de - mo; e por - en San - ta Ma - ri - a que es -
 te d' e - le con - tra - lla, a to - lle et da con - or - te.

1) E_1 *tolla a.*

[C]omo en o mōesteiro²⁾ de Jerusalen lles deu Santa Maria muito triigo un
ano, e outro mui' ouro.



E1, 394, f. 353 b-c

Gran fe de - vi - a om' a - ver
en San - ta Ma - ri - a. E d'est, a - mi - gos, un mi -
ra - gre di - rei que fez a Vir - gen Ma - dre
do al - to Rey, en un mō - es - tei - ro de
Je - ru - sa - lem, com' a - chei, que fa - zer man -
dou a - ques - ta Se - nnor que nos gui - a.

1) Es igual a E1, n.º 187. 2) E1 moesterio.

[C]omo Santa [Maria] de Tortosa d'Ultramar
defendeu a vila do Soldan.

N^7 A^7 V^7 A^7 || n^7 b^7 : n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :
 α β α γ || δ ϵ : δ ϵ' | α β α γ :

E₁, 395, f. 354 a-b

Ni un po - der d'es - te mun - do de gen -
 te na - da non val con - tra o po - der da Vir - gen;
 ca x'é tod' es - pi - ri - tal. En Ul - tra - mar d'est' a -
 vê - o mi - ra - gre grand'e mui bel que mos - trou San - ta Ma -
 ri - a, Ma - dre de Deus Ma - nu - el, a un Sol - dan
 po - de - ro - so por - que e - ra mui cru - el e por -
 end' a - os cris - chã - os des - a - ma - va mas que al.

1) Es igual a E₁, n.º 165, aquí a la 4.ª inferior y con variantes que tampoco aparecen en E₂, n.º 165.

[C]omo Santa Maria de Tocha guarriu un lavrador que andava segando en dia de San Quiret, que se lle sarraron os punos ambos.

N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 : n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :
 α β γ δ || ε ζ : ε ζ | α β γ δ :

E₁, n.º 299

E₁, 396, f. 355 a-b

Pe-ro que os ou - tros san - tos a ve-zes
 pren-den vin-gan - ça dos que lles er - ran, a Ma-dre de Deus lles
 val sen dul-tan - ça. D'es-to di - rei un mi - ra - gre
 gran-de, que ca - bo Ma - dri - de fez na y - gre-ja de To - cha
 a Vir-gen; por-en m'o - y - de to-dos mui de vo - on -
 ta - de et mer-çe - e lle pi - di - de que vos ga -
 ne de seu Fi - llo dos pecca - dos per - dō - an - ça.²⁾

1) Es igual a E₁, n.º 289. 2) E₁ perdoança.

[C]omo Santa Maria tirou un mouro que era cativo en Consogra do poder
do diaboo et feze-o tornar crischão.

$N^{10} A^{10} N^{10} A^{10} || \delta^5 c^5 : \delta^5 c^5 | \delta^5 \delta^5 \delta^5 a^5 \delta^5 \delta^5 \delta^5 a^5 :$
 $\alpha \beta \alpha \beta || \gamma \delta : \gamma \delta' | \alpha' \beta' \alpha' \beta' :$

$E_1, n^{\circ} 397, f. 355 d-356 a-b$

Mui - tas ve - ga - das o dem' en - ga - na - das

$E_1, n^{\circ} 192$

ten as gen - tes, por - que lles faz cre - er mui - tas san - de - çes; et

ta - es pe - ca - dos des - faz a Vir - gen por seu gran sa - ber.

E d'es-to con - ta - do vos se - ra per mi²⁾ mi - ragr', e mos - tra - do, quant'

end' a - pren - dí, fre - mos' a - fi - ca - do; e ben as - cuy - ta - do se -

ra, per meu gra - do, et dev' a se - er, que o muit'on - rra - do Deus

et a - ca - ba - do pol - a de que na - do foi, qui - sso³⁾ fa - zer.

1) Es igual a $E_1, n^{\circ} 192$. 2) E_1 min, rima imperfecta con *aprendi*. 3) E_1 foi u quis, con *so* añadido.

[C]omo Santa Maria de Terena guarriu un ome porcariço do ¹⁾demo
et resuscito-o de morte a vida. ²⁾

$N^7 \quad A^7 \quad N^7 \quad A^7 \quad || \quad n^7 \quad b^7 : n^7 \quad b^7 \quad | \quad n^7 \quad b^7 \quad n^7 \quad a^7 |$
 $\alpha \quad \alpha' \quad \beta \quad \gamma \quad || \quad \alpha \quad \gamma' : \alpha \quad \gamma' \quad | \quad \alpha' \quad \beta \quad \alpha'' \quad \beta' |$

E₁, 398, f. 357 b-c

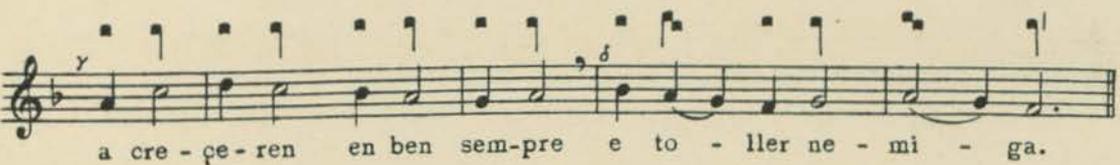
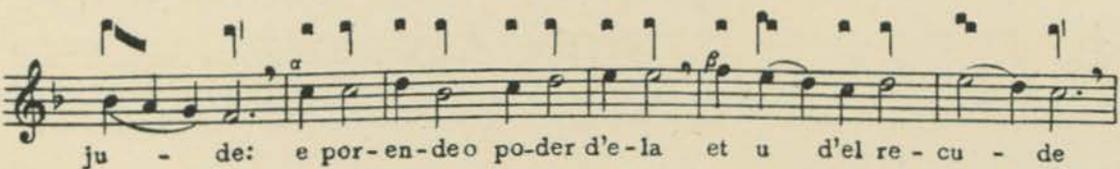
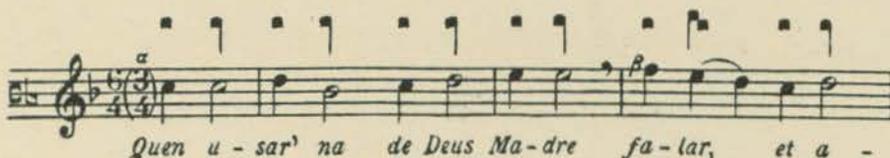
A Ma-dre do Pas-tor bõ - o que co-nnos-ceu seu ga -
na - do ben po - de guar-dar a - que - le que lle for a - co-men -
da - do. Ca o di - a da gran çẽ - a, pois ouv' os pe-es la -
va-dos a seus dis - ci - pu - los, dis - se que per e - le muy guar -
da-dos se - ri - am, ca pas-tor e - ra bõ - o e que seus ga -
na - dos co-nos-ci - e si me - es-mo por dar a to - dos re - ca - do.

1) E₁ de. 2) Este epígrafe corresponde más bien a la cantiga 197 que a ésta.

[Esta .cccxcviii. é como en a vila d'Elvas ùa molher quiso matar seu fillo, et meteu-lle hũa agulla pel-a cabeça, et apareceu-lle Santa Maria ante que o matasse, et disse-lle que tomasse p̄edença.]

$N^7 A^5 N^7 A^5 \parallel n^7 b^5 : n^7 b^5 \mid n^7 b^5 n^7 a^5 :$
 $\alpha \beta \gamma \delta \parallel \gamma \delta' : \gamma \delta' \mid \alpha \beta \gamma \delta :$

E₁, 399, f. 358 a-b



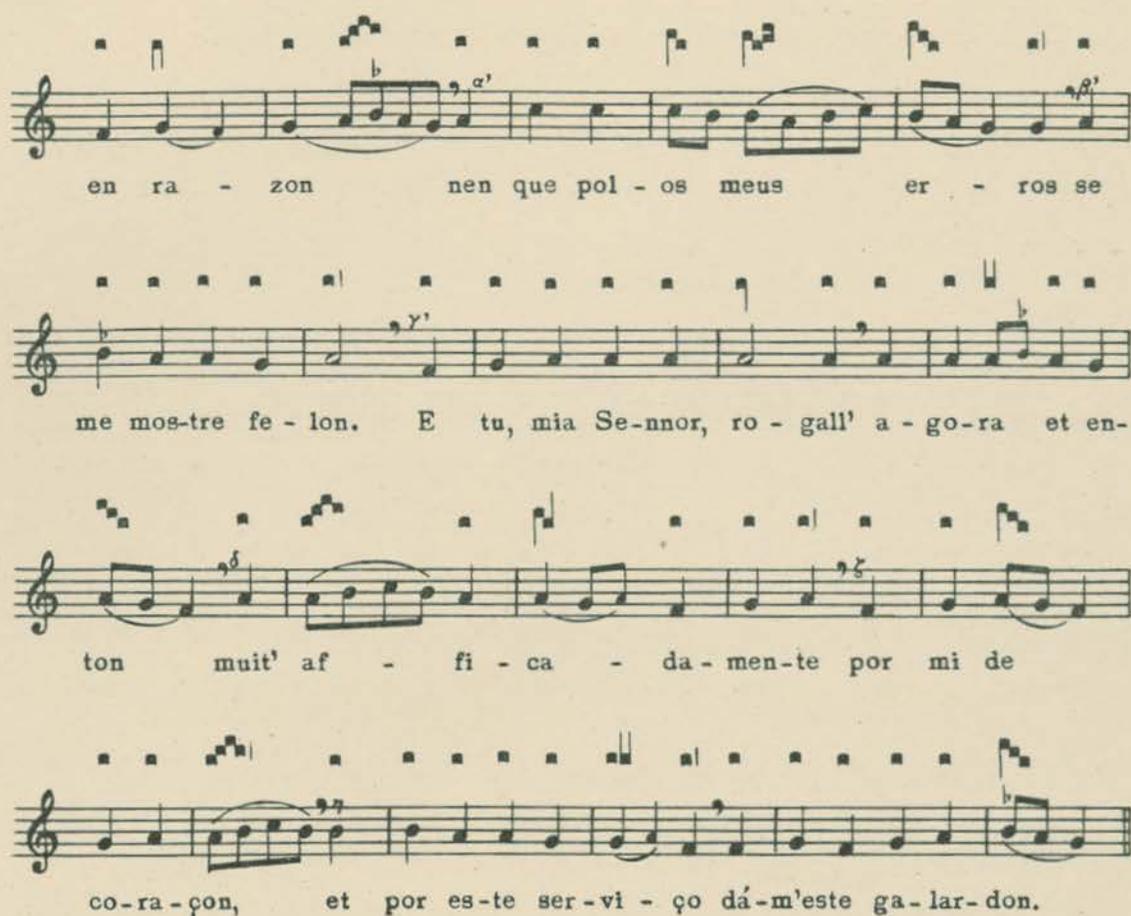
[E]sta é de loor de Santa Maria.

a^s b⁶ a^s b⁶ c^s c^s d⁶ c^s a⁶ 1)
 α β α' β γ γ δ γ' ε

E₁, 400, f. 359 a-b

Pe-ro can - ti - gas de lo - or fiz
 de mui - tas ma - nei - ras, a - ven - do de lo -
 ar sa - bor a que nos dá car - rei - ras co -
 mo de Deus a - ja - mos ben, sol non te - nno que di - xe -
 ren; ca a - tant' é com - pri - da a lo - or da que
 nos man - ten, que nun - ca á fi - i - da.

1) Sin estribillo. En el manuscrito una raya de tinta roja separa las estrofas. 2)  en lugar de .



en ra - zon nen que pol - os meus er - ros se
 me mos-tre fe - lon. E tu, mia Se-nnor, ro - gall' a - go-ra et en-
 ton muit' af - fi - ca - da - men-te por mi de
 co-ra-çon, et por es-te ser-vi - ço dá-m'este ga-lar-don.

402¹⁾A¹⁰ A¹⁰ b¹⁰ b¹⁰ b¹⁰ a¹⁰E₁, 402, f. 361 a-b²⁾*Santa Maria, nenbre-vos de mi....*

1) Sin epígrafe ni numeración en el ms. No se rayaron los pentagramas donde debía haberse escrito la música. En el sumario no está indicada esta cantiga.

2) E₁, f. 381^v con letra contemporánea firma el copista: «Virgen bien Aventurada
 Sey de mj Remembrada
 Johñs gundisalvj».

APENDICE I

CANTIGAS DE FIESTAS DE SANTA MARIA

Prologo

das Cantigas das cinco festas de Santa Maria.

A⁸ A⁸ || b⁸ : b⁸ | b⁸ a⁸ :
 α β || γ : γ | α' β :

E₁, F. V. Prol., f. 1^c

Quem San - ta Ma - ri - a ser -
 vir non po - de no seu ben¹⁾ fa - lir. E
 por-que eu gran sa - bor ey de a ser-vir, ser - vil -
 a ey, e quan-to po - der pu - nna - rey dos
 seus mi - ra - gres des - co - brir.

1) *no seu ben* debía decir antes *non podera en servir*, como en las demás estrofas. Aquí está escrito sobre raspado.

Esta é a primeyra, da Nacença de Santa Maria, que cae no mes de setembro. Et começa assi:

N^6 A^6 N^6 A^6 || n^6 b^6 : n^6 b^6 | n^6 b^6 n^6 a^6 :
 α β γ δ || δ' δ : δ' δ | α β γ δ :

To, F. V. 1, f. 136a-c
 E₁, F. V. 1, f. 2 a-b

Bê-ey-to foi o di-a e ben-a-ven-tu-ra-da a o-ra que a Vir-gen Ma-dre de Deús foi na-da. E d'aques-ta na-çen-çia fa-lou muit'Y-sa-y-a, et prophe-tan-do dis-se que ar-vor sa-y-ri-a ben de ra-ysz de Jes-se, e que tal fror fa-ri-a, que do Sant' Es-pi-ri-to de Deus fos-se mo-ra-da.

1) To presenta aquí las notas simples (romboides y cuadradas) muy indecisas. 2) E₁ do.

Esta II. [é] das festas de loor de Santa Maria.

a⁷ a⁷ a⁷ b⁷ b³ b⁷ c⁷ c⁷ d⁷ || A⁷ A⁷ A⁷ B⁷ B³ 1)
 α α β γ δ ε γ ζ η || α α β γ δ

E₁, F. V. 2, f. 4 a-b

Vir - gen Ma - dre glo - ri - o - sa,
 de Deus fi - lla et es - po - sa, san -
 ta, no - bre, pre-çi - o - sa, ¿quen te lo - ar sa - be -
 ri - a ou po - di - a? Ca Deus, que é lum'e di -
 a, segund' a nos - sa na - tu - ra, non vi - ra - mos sa fi -
 gu - ra se non por ti que fust' al - va.
 Vir - gen Ma - dre glo - ri - o - sa de
 Deus fi - lla et es - po - sa,

1) Como en la Cantiga 340, idéntica a ésta, *b* y *c* repiten las mismas rimas, y los versos *d* terminan siempre con la palabra *alva*. Aunque los esquemas métricos parezcan distintos, las cantigas son iguales. Se diferencian únicamente en que ésta tiene las estrofas sin partir y el estribillo se pone sólo después de la primera estrofa, indicándose en las demás su lugar por medio de dos líneas de tinta roja. (Cf. Cantiga 340).

[E]sta quarta é da Trĩidade de Santa Maria.

$a^{10} \quad b^{10} \quad b^{10} \quad a^{10} \quad c^{10} \quad c^{10} \quad a^{10} \quad a^{10}$ ¹⁾
 $\alpha \quad \beta \quad \alpha \quad \beta \quad \gamma \quad \delta \quad \alpha \quad \beta$

E₁, F.V. 4, f. 5 c-d

Co - mo Deus é com-pri-da Trĩ - i - da -
 de sen en - a - der nen min-guar de ssi na -
 da, es - te, cou - sa çer - ta e mui pro - va - da, tres
 Pes - sã - as e ã - a De - i - da - de. Se-gund' es -
 to que - ro mos-trar ra - zon per que sa - bian quan - tos no
 mun - do son de co - mo foi vir-gen San - ta Ma - ri -
 a en tres gui - sas d'ũ - a vir - gĩ - i - da - de.

1) Sin estribillo. Repite las rimas en todas las estrofas.

*Esta quinta é de como o angeo Gabriel ṽo saudar a Santa Maria,
et esta festa [é] no mes de março.*

A¹⁰ A¹⁰ || b¹⁰ : b¹⁰ | b¹⁰ a¹⁰ :
α β || γ : γ | α β :

To, F. V. 2, f. 139 b
E₁, F. V. 5, f. 6 b

Tan bẽ-ey-ta foi a sa-u-da-çon

per que ñs ṽe-e-mos a sal-va-çon. Es-ta trox'

o an-ge-o Ga-bri-el a San-ta Ma-ri-a, co-

me fi-el man-da-dei-ro; por-que E-ma-nu-

el foi la-go Deus e pres-en-car-na-çon.

1) E₁ ♯ en lugar de ♯ en como se escribe en la estrofa.

[E]sta .vi. [é] de loor de Santa Maria.

A^6 N^6 A^6 || n^6 b^6 : n^6 b^6 | n^6 b^6 a^6 :
 α β γ || α γ' : α γ' | α β γ :

E₁, F.V.6, f.6 c-d

Mui-to foi noss' a - mi - go Ga -
 bri - el, quan - do dis - se: «Ma - ri - a, Deus é
 ti - go». Mui-to foi noss' a - mi - go u diss'
 «A - ve Ma - ri - a» a - a Vir - gen bê - ey -
 ta, e que Deus pren - de - ri - a en e - la
 nos - sa car - ne con que pois bri - ta -
 ri - a o in - fer - no an - ti - go.

1) Es igual a E₁, n^o 210, aquí con la melodía a la 5^a superior.

*Esta .VII. é como Santa Maria levou seu Fillo ao templo et o offereçeu
a San Symeon; et esta festa é no mes de frebreyro.*

*N⁷ A⁷ N⁷ A⁷ || n⁷ b⁷ : n⁷ b⁷ | n⁷ b⁷ n⁷ a⁷ :
α β α γ || γ' γ : γ' γ | α β α γ :*

To, F. V. 4, f. 140 c-d
E₁, F. V. 7, f. 7 a-c

No-bre don e muy pre - ça - do foi San-
ta Ma - ri - a dar a Deus quan-do U'o seu Fi - llo
foi no tem-plo pre - sen - tar. Quem viu nun-ca tam pre - ça - da
cou-sa nen tam ri - co don co-mo deu San - ta Ma -
ri - a no templ' a San Sy - me - on quando lle deu
Je - su - cris - to,¹⁾ seu Fill', en of - fe - ri - çon, que fi -
lhou el nos seus bra - ços le - do so-bel - o al - tar.

1) Et ih' u xristo.

A⁷ A⁷ || n⁷ b⁷ : n⁷ b⁷ | n⁷ b⁷ n⁷ a⁷ |
 α β || γ δ : γ δ | ε ζ γ δ |

E₁, F. V. 8, f. 7d-8a

Os se - te dō - es que dá Deus, a
 sa Madr^a os deu ja. E d'a - ques - tes
 se - te dō - es vos quer o - ra de - par -
 tir co - mo os deu a sa Ma - dre, por - que
 quan - tos lo o - yr fo - ren pu - nnen en ser - vil - a
 e se guar - den de fa - lir, por - que sa mer -
 çe - e a - jam; ca bē - eyt' é quen a á.

1) Sin epígrafe ni numeración en el ms.

[E]sta .IX. é da Vigilia de Santa Maria d' agosto, como
ela passo d'este mundo et foi levada ao çeo.

N° A° N° A° || n° b° : n° b° | n° b° n° a° :
 α β γ δ || ϵ ζ : ϵ ζ | α β γ δ :

To, F.V. 5, f. 141 b-c
E1, F.V. 9, f. 8 c-d-9a

Des quan - do Deus sa Ma - dre a - os çe -
os le - vou, de nos le - var con - si - go car - rei - ra
nos mos - trou. Ca pois le - vou a - que - la que nos deu
por Se - nnor et el fi - llou por ma - dre, mos - trou - nos que a -
mor muy gran - de nos a - vi - a, non po - di - a ma - yor;
ca pe - ra o seu reg - no lo - go nos con - vi - dou.

na-da e d'Adam o pec-ca-do qui - ta e per-dõ - a-da; e bẽ-ey-tos
 los pa - nos u fust' en-vu - ru - lla-da, e ou-tros-si a te -
 ta que ou - vis-te ma - ma-da; e bẽ-ey-ta a a - gua en que fus -
 te ba - nna-da e a san-ta vi - an - da de que fust' a - von - da-da;
 e bẽ-ey-ta a fa-la que ou-vis-te fa - la-da, e
 ou-tros-si a le - tra de que fust' en - si - na - da.

na - da e d'A-dam o pec-ca - do qui - ta e per-dõ - a - da; e bẽ-ey-tos
 los pa - nos u fust' en-vu - ru - lla - da, e ou-tros-si a te -
 ta que ou - vis-te ma - ma - da; e bẽ-ey-ta a a - gua en que fus -
 te ba - nna - da e a san-ta vi - an - da de que fust' a - von - da - da;
 e bẽ-ey-ta a fa - la que ou-vis-te fa - la - da, e
 ou-tros-si a le - tra de que fust' en - si - na - da.

Esta XI, en outro dia de Santa Maria, é de como lle venna emente de nós ao dia do juyzio et rogue a seu Fillo que nos aja merçee.

$a^5 \quad b^4 \quad a^5 \quad b^5 \quad b^8 \quad b^8 \quad c^8 \quad b^5 \quad c^9 \quad b^5 \quad d^5 \quad d^5 \quad e^7 \quad e^7 \quad b^5 \quad b^4 \quad b^4 \quad b^4 \quad b^4 \quad b^4 \quad b^4 \quad b^4$
 $\alpha \quad \alpha \quad \beta \quad \beta \quad \gamma \quad \gamma \quad \delta \quad \delta \quad \epsilon \quad \epsilon \quad \alpha' \quad \alpha' \quad \gamma' \quad \gamma'$
 $b^4 \quad b^4 \quad b^4 \quad b^4 \quad b^4 \quad b^4 \quad n^2$
 $\zeta \quad \zeta \quad \gamma'' \quad \gamma'' \quad \gamma$

E₁, F.V. 11, f. 11 d-12 a-b



1a. Nen-bre sse-te, Ma-dre de Deus, Ma - ri - a,
1b. Que a el, teu Pa-dre, rogesto-da vi - a.



2a. Pois es-tas en sa com - pa - ni - a, 3a. Que, pois nos e - le
2b. E es a-que - la que nos gui - a. 3b. Nos guarde, per que se -



fa-zer quis, sempre noit' e di - a, 4a. Non nos mostrar quei - ra;
ja-mos fis que sa fe - ló - ni - a 4b. Mais dé-nos en - tei - ra



5a. A ssa gra-na-da mer-çe - e, 6a. E nos-sa fo-li-a con ou-sa-di-a
5b. Pois nos-sa fra-que-za ve - e, 6b. Que non des-vi-a da bõ - a vi - a,



7a. Que le - va - ri - a - nos u de - vi - a, 8a. Que non fal - rri - a
7b. U nos da - ri - a sempr' a - le - gri - a, 8b. Mas cre - çe - ri - a



nen mengua - ri - a, 9a. E com-pri - ri - a
e po-ja - ri - a, 9b. En çima - ri - a 10. A nós.

Esta .XII. é de como Santa Maria rogue por nós a seu Fillo en o dia do juyzio.

$A^5 \quad A^7 \quad || \quad n^5 \quad b^7 \quad n^5 \quad b^7 |$
 $\alpha \quad \beta \quad || \quad \gamma \quad \delta \quad \epsilon \quad \zeta |$

To, 100, f. 132 *b-o*
 E₁, F. V. 12, f. 12 *b*

The musical score is written in a single system with four staves. The first staff begins with a treble clef, a 2/2 time signature, and a key signature of one flat (B-flat). It features a melodic line with a triplet of eighth notes and a fermata. Above the staff are square notes representing a harmonic structure. The lyrics 'Ma - dre de Deus, o - ra' are written below the staff. The second staff continues the melody with a fermata and the lyrics 'por nós teu Fill' es - sa o - ra. U ver -'. The third staff continues with the lyrics 'ra na car - ne que quis fi - llar'. The fourth staff continues with the lyrics 'de ty, Ma - dre, jo - y - gal - o'. The fifth staff concludes with the lyrics 'mun - do con o po - der de seu Pa - dre.' Above the staves, square notes indicate the harmonic structure, with some notes marked with Greek letters alpha through zeta. A large '2' is written above the first staff, and a '3' is written below the first staff. A '2)' is written at the end of the first staff. A '3' is written below the second staff. A '3' is written below the third staff. A '3' is written below the fourth staff. A '3' is written below the fifth staff. A '3' is written below the sixth staff. A '3' is written below the seventh staff. A '3' is written below the eighth staff. A '3' is written below the ninth staff. A '3' is written below the tenth staff. A '3' is written below the eleventh staff. A '3' is written below the twelfth staff. A '3' is written below the thirteenth staff. A '3' is written below the fourteenth staff. A '3' is written below the fifteenth staff. A '3' is written below the sixteenth staff. A '3' is written below the seventeenth staff. A '3' is written below the eighteenth staff. A '3' is written below the nineteenth staff. A '3' is written below the twentieth staff. A '3' is written below the twenty-first staff. A '3' is written below the twenty-second staff. A '3' is written below the twenty-third staff. A '3' is written below the twenty-fourth staff. A '3' is written below the twenty-fifth staff. A '3' is written below the twenty-sixth staff. A '3' is written below the twenty-seventh staff. A '3' is written below the twenty-eighth staff. A '3' is written below the twenty-ninth staff. A '3' is written below the thirtieth staff. A '3' is written below the thirty-first staff. A '3' is written below the thirty-second staff. A '3' is written below the thirty-third staff. A '3' is written below the thirty-fourth staff. A '3' is written below the thirty-fifth staff. A '3' is written below the thirty-sixth staff. A '3' is written below the thirty-seventh staff. A '3' is written below the thirty-eighth staff. A '3' is written below the thirty-ninth staff. A '3' is written below the fortieth staff. A '3' is written below the forty-first staff. A '3' is written below the forty-second staff. A '3' is written below the forty-third staff. A '3' is written below the forty-fourth staff. A '3' is written below the forty-fifth staff. A '3' is written below the forty-sixth staff. A '3' is written below the forty-seventh staff. A '3' is written below the forty-eighth staff. A '3' is written below the forty-ninth staff. A '3' is written below the fiftieth staff. A '3' is written below the fifty-first staff. A '3' is written below the fifty-second staff. A '3' is written below the fifty-third staff. A '3' is written below the fifty-fourth staff. A '3' is written below the fifty-fifth staff. A '3' is written below the fifty-sixth staff. A '3' is written below the fifty-seventh staff. A '3' is written below the fifty-eighth staff. A '3' is written below the fifty-ninth staff. A '3' is written below the sixtieth staff. A '3' is written below the sixty-first staff. A '3' is written below the sixty-second staff. A '3' is written below the sixty-third staff. A '3' is written below the sixty-fourth staff. A '3' is written below the sixty-fifth staff. A '3' is written below the sixty-sixth staff. A '3' is written below the sixty-seventh staff. A '3' is written below the sixty-eighth staff. A '3' is written below the sixty-ninth staff. A '3' is written below the seventieth staff. A '3' is written below the seventy-first staff. A '3' is written below the seventy-second staff. A '3' is written below the seventy-third staff. A '3' is written below the seventy-fourth staff. A '3' is written below the seventy-fifth staff. A '3' is written below the seventy-sixth staff. A '3' is written below the seventy-seventh staff. A '3' is written below the seventy-eighth staff. A '3' is written below the seventy-ninth staff. A '3' is written below the eightieth staff. A '3' is written below the eighty-first staff. A '3' is written below the eighty-second staff. A '3' is written below the eighty-third staff. A '3' is written below the eighty-fourth staff. A '3' is written below the eighty-fifth staff. A '3' is written below the eighty-sixth staff. A '3' is written below the eighty-seventh staff. A '3' is written below the eighty-eighth staff. A '3' is written below the eighty-ninth staff. A '3' is written below the ninetieth staff. A '3' is written below the hundredth staff.

1) To a la 5^a superior. 2) E₁ propriamente



APENDICE II

CANTIGAS DE FIESTAS DE NUESTRO SEÑOR
Y OTRAS DE SANTA MARIA

1

*Esta primeira é de com' El fez o çeo et a terra et o mar et o sol et a
lũa et as estrelas et total-as outras cousas que
son, et como fez o ome a sa semellança.*

A¹⁰ A¹⁰ || b¹⁰ c¹⁰ : c¹⁰ b¹⁰:¹⁾
 a a' || a a' : a a' :

To, F. Jesucristo
1, f. 144 b-c

iCo - mo po - de - mos a Deus gra - de -
 çer quan - tos bẽ - es El por nós foi fa - zer!
 Por nós fez El ce - o, ter - ra et mar, ca
 pe - ra ssi non a - vi - a mes - ter; et
 quen a - ques - to cre - er non qui - ser, a
 pi - e - da - de de Deus quer ne - gar.

1) En la primera estrofa la rima c es igual a A.

*Esta segunda é de como os tres Reis magos vëeron a Beleen a orar
a nostro Sennor Jesucristo e lle ofereron seus dões.*

A⁸ . B⁸ A⁸ B⁸ || c⁸ d⁸ : c⁸ d⁸ | c⁸ d⁸ c⁸ b⁸ :¹⁾
 α β α β' || β'' β''' : β'' β''' | α β α β' :

To, F. *Jesucristo*
2, f. 145 a-b

Pois que dos reys nos - tro Se - nnor quis de seu
 li - na - ge de - cer con ra - zon lles fez est' a - mor
 en que lles foi a - pa - re - çer. Es - to foi quand'en Be - ll[e] - en
 de San - ta Ma - ri - a na - çeu et a tre - ze di - as des
 en a - os tres Reis a - pa - re - çeu, que ca - da u - un
 per seu sen en a es - tre - la co - nno - çeu com' e - ra
 Deus Rey; et por - en de longe o fo - ron ve - er.

1) La 1ª rima c de la primera estrofa tiene en el manuscrito 7 sílabas; la forma *Beleen* del epígrafe y de las estrofas 2 y 5 justifican la corrección. En la primera hoja de E₂, después del Sumario, hay un fragmento, sin su música, de esta cantiga.

*Esta terceira é como nostro Sennor resurgiu et como se mostrou aos
Apostolos et aas tres Marias.*

$A^7 \quad A^7 \quad || \quad b^8 \quad : \quad b^8 \quad | \quad b^8 \quad a^7 :$
 $\alpha \quad \beta \quad || \quad \gamma \quad : \quad \gamma \quad | \quad \alpha \quad \beta :$

To, F. Jesucristo
3, f. 145 d-146 a

A - le - gri - a, a - le - gri - a

fa - ça - mos ja to - da vi - a. Mui grand' a -

le - gri - a fa - zer de - ve - mos; ca Deus quis

mor - rer por nós et a mor - te ven -

çer mor - ren - do, que nos ven - çu - a.

1) Esta nota α debe ser \bullet como en la estrofa. 2) To escribe aquí un \bullet después del *re*: α ; però no creemos tenga significado alguno.

*Esta quarta é como nostro Sennor subiu
aos ceos ante¹⁾ seus dicipolos.*

A¹¹ A¹¹ || b¹¹ : b¹¹ | b¹¹ a¹¹ :
α α' || β : β | α α' :

To, F. Jesucristo
4, f. 146 c-d

Su - biu a - o ce - o o Fi - llo de
Deus por dar pa - ra - ys a - os a - mi - gos
seus. Su - biu a - o ce - o, on - de quis de - çer
en ter - ra por nós et da Vir - gen na - cer,
et de - pois pai - xon et mor - te quis pren - der
mui for - te na cruz per mã - o dos ju - deus.

1) Ms. *ente*. 2) En el facsímil de la edición Ribera este *la* es un *si*; el ms. escribe claramente un *la: la sol la*.

*Esta quinta é como nostro Sennor enviou o seu Santi Spirito
sobre os seus dicipolos.*

A⁸ B⁸ A⁸ B⁸ B⁴ || c¹⁰ : c¹⁰ | c¹² b¹⁵ |
α β γ δ ε || ζ : ζ | β' δ'ε

To, F. Jesucristo
5, f. 147 a-b

To - dol - os bẽ - es que nos Deus quis fa - zer
 pol - o Fi - llo seu, nos con - priu quan - do a - os seus
 o seu Sant^o Es - pi - ri - to deu que pro - me - teu.
 Ca per El o sa - be - mos co - nno - cer,
 et co - nno - çen - do, a - mar et te - mer,
 et de - mais da - nos grand'es - for - ço de pren - der mor - te por
 El, nen - bran - do - nos de com' El por nós mor - reu.

Depois que el rey fez estas cinco cantigas das cinco festas de Nostro Sennor, fez estas outras cantigas de miragres de Santa Maria.

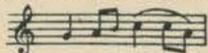
Esta primeira é das Mayas.

$a^{10} \quad a^{10} \quad a^{10} \quad a^{10} \parallel N^{\alpha} \quad 1)$
 $\alpha \quad \beta \quad \beta \quad \beta' \quad \gamma$

To, 1 a., f. 148 a-b

Ben ve-nnas ma-yo, et con a-le -
 gri - a. Por - en ro - gue - mos a San - ta Ma -
 ri - a que a seu Fi - llo ro - gue to - da
 vi - a que El nos guar - de d'err'
 e de fo - li - a. Ben ve - nnas, ma - yo

1) El ms. da todo el primer verso como estribillo después de cada estr.; pero la repetición de *Ben vennas mayo* en la 1^a estr. y el raspado de *et con alegria* en la última, así como la estructura musical, apoyan nuestra interpretación. 2) Propiamente



Esta .Lª é dos sete pesares que viu Santa Maria do seu Fillo.

$a^6 \quad b^6 \quad a^6 \quad b^6 \quad a^6 \quad b^6 \quad a^6 \quad b^6$ ¹⁾
 $\alpha \quad \beta \quad \alpha \quad \beta \quad \gamma \quad \delta \quad \gamma' \quad \epsilon$

To, 50, f. 63 *b-c*

A - ver non po-de - ri - - a la -
gri - mas que cho - ras - se quan - tas cho - rar quer -
ri - a, se m'an - te non nen -
bras - se co - mo San - ta Ma - ri - a viu
con que lle pe - sas - se do Fi - llo que a -
vi - a an - te que a le - vas - se.

1) Sin estribillo. En el ms., después de cada estrofa se encuentran dos líneas de puntos.

Esta .LXXVIª é como Santa Maria guareceu con seu leite o crerigo de grand' enfermidade, porque a loava.

A¹⁰ A¹⁰ || b¹⁰ : b¹⁰ | b¹⁰ a¹⁰ :
 α β || β' : β' | α β :

To, 76, f. 97 d

Non é sen guy-sa d'enfer - mos sa - ãr
 o san - to lei - te que Deus quis ma - mar.
 To - ller de - ve mal et a - du - zer
 ben o lei - te que cri - ou o que nos
 ten en seu po - der et nos fez de non ren
 et des - fa - ra quan - do lle se - me - llar'.

1) Ms. sic; edic. facsímil de Ribera * . 2) Ms. sic; edic. facs. Ribera ♯ .

*Esta .LXXVIIIª é como Santa Maria faz en Costantinobre
decer un pano ante sa omagen.*

A ⁷	N ⁷	A ⁷		b ⁷	δ	b ⁷	b ⁷	a ⁷
α	β	γ		δ	ε	ζ	η	θ

To, 79, f. 101 d - f. 102 a

De mui-tas guy-sas mos - trar xe nos

quer San - ta Ma - ri - a por xe nos fa - zer a -

mar. Nas gran - des en - fer - mi - da - des s'a - nos -

tra con pi - e - da - des, et pol - as nos - sas mal -

da - des to - ller, se lei - xa ca - tar.

*Esta ·XII· é como Santa Maria fez veer ao ome que cegara
porque se comendara ao demo.*

A^8 A^5 A^8 A^5 || b^{11} b^{11} b^{11} a^7
 α α β β γ δ

To, 12 bis a.,
f. 158 c-d

Co-mo o de-mo co-fon - der, nos quer a-cor -
rer San-ta Ma-ri - a, et va - ler, et d'el de-fen - der.
D'est' un mi - ra-gre vos con - ta - rei, que vi es-crit' en
li - vro, et di - zi - a as - si com' o - y - re-des a - de -
an - te per mi, que foi a Vir - gen fa - zer.

1) Ms. sic; edic. facs. Ribera 1.

Casa Provincial de Caridad
Imprenta - Escuela