

# Ortografía y música en las cantigas de Santa María

Jesús Montoya Martínez

**O**RTOGRAFÍA ES, como sabemos, el conjunto de normas que regulan la representación escrita de una lengua. Su objetivo principal son las letras, pero con las letras empleamos otros varios signos o notas que sirven para determinar el modo con que se han de pronunciar las palabras y oraciones. A estos últimos se les llama signos auxiliares de la escritura.

Esto, aplicado a la música, debe añadir los signos convencionales (puntos versuales, plicas, trazos verticales, abreviaturas...) que los escritores de música han solido usar para indicar la temporalidad o el ritmo<sup>1</sup>. A algunos de estos querría referirme, en especial aquellos más evidentes que utilizan los manuscritos de las *Cantigas de Santa María o Cancionero Marial*, un cancionero cortesano que nos ha llegado en cuatro manuscritos: ms *III*, ms *BR20* de la Biblioteca de Florencia (historiados los dos); el *To* ó ms. de Toledo, llegado hasta nuestros días en una copia del siglo XIV (ms 10069), que contiene sólo letra y música de cien cantigas (loor y miragres), un prólogo y una petición final, completándose con cinco cantigas de Fiestas de Nuestra Señora; cinco de fiestas de nuestro Señor y 14 cantigas de exposición de verdades de fe, una especie de Credo glosado y *Ib2* del Escorial (códice de los músicos), donde se recogen las

colección completa de cantigas que fueron mandados componer por autoridad regia acompañadas de cuarenta miniaturas de músicos con sus instrumentos.

La confección de cualquiera de estos manuscritos revelan que la corte de Alfonso debió disponer de excelentes colaboradores en el amplio y diverso arte caligráfico medieval, así como con avezados gramáticos, por lo que puede ser un buen ejemplo del uso escriturario librario del tiempo.

## EL REFRÁM Y LA PRIMERA COBRA MUSICADA, NORMA DEL RESTO DE LA CANTIGA QUE LES SIGUE

Las pautas musicales que rigen toda cantiga deben seguir las pautas musicales (frases, versos, y rima) del "refrám" o 'razón' que preside la cantiga, cuyo sentido religioso corrige la posible lectura desviada de la leyenda que sigue; así como a su primera "cobra" o estrofa (mudanza + verso de vuelta) escritos ambos con todo lujo de detalles tanto el códice *Ib2* (códice de los músicos) como en *III* (códices del Escorial). Estos dos elementos, con sus frases musicales respectivas, serán la base de la interpretación del resto de la composición.

Porque, como más tarde dirá Dante, la estrofa primera contiene todos los elementos retóricos con los que se compondrán las restantes:

Et circa hoc sciendum est quod hoc vocabulum per solius artis receptum inventum est, videlicet ut in quo tota cantionis ars esset contenta, illud diceretur stantia, hoc est

<sup>1</sup> Manuel Pedro, Ferreira, *O Som de Martín Codax Sobre a dimensão musical da lírica galego-portuguesa* (séculos XII-XIV), Lisboa, Imprensa Nacional — Casa da Moeda, 1986. En especial Capítulo III, Acentuação, ritmo, temporalidade. Páginas 30 – 57. Hasenohr, Geneviève, "Le rythme et la versification", en *Phrases syntaxe, rythme, cohésion du texte* sous la direction de Franck Neveu; textes de Guy Achard-Bayle et al. ..., Paris, Sedes, 1999, pp. 235-237. 18.

mansio capax sive receptaculum totius artis. Nam quemadmodum cantio es gremium totius sententiae, sic stantia totam artem ingremiat; nec licet aliquid artis sequentibus arrogare, sed solam artem antecedentis induere<sup>2</sup>

De ahí que debamos tener muy en cuenta las divisiones musicales y la medida del verso en esas dos piezas, sus criterios a la hora de dividir la sílaba (el uso de diéresis, sinéresis y sinalefa en la misma) para así aplicarlos al resto de estrofas de las *Cantigas de Santa María*, en el caso de encontrar casos semejantes.

No obstante esto, para que no nos sorprenda cualquier cambio o ajuste hay que tener en cuenta también el espacio material de que dispone el copista, quien ha debido acoplarse de modo apremiante a este espacio pues el códice contaba con unas determinadas dimensiones, cuya descripción ya hiciera el Padre Zarco tanto para el *III*: "pergamino de 490 × 325 Mm. la caja del texto que llegó a escribirse es de 335 × 217, con 44 líneas de escritura, la lámina miniada tiene 335 × 230. En la forma que ha quedado hasta nosotros, contiene 212 Cantigas, de ellas 209 ilustradas"<sup>3</sup>, como para el caso del *Ib2* o códice de los músicos, cuyas dimensiones son de 402 × 274, escrito a dos columnas de 40 líneas cada una, cuyo ancho de cada columna es de 92 milímetros<sup>4</sup>.

La distribución del texto viene además condicionada por la reserva previa de un espacio para una miniatura, cada diez cantigas, de unos músicos, en el caso de *Ib2* y de una lámina miniada, en el de de *III*.

## EL PUNTO VERSUAL Y EL PUNTO ORTOGRÁFICO<sup>5</sup>

La presentación de versos línea a línea, costumbre que se remonta a los siglos XII y XIII ha convivido

<sup>2</sup>Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, II, IX, 2-3, Collana di testi e Manuali... diretta da Gianfranco Folena. Redatori: Alberto Limentani e Pier Vincenzo Mengaldo, Università di Padova, Padova, 1968)

<sup>3</sup>Gonzalo, Menéndez Pidal, *La España del siglo XIII*...., Madrid, Real Academia de la Historia, 1984. p. 23.

<sup>4</sup>La descripción la tomo de Alfonso X, *el Sabio Cantigas de Santa María (cantigas 1 a 100)*. Edición de Walter Mettmann, Madrid, Clásicos Castalia, 1986. A partir de ahora citaré *W. Mettmann*, 1996.

<sup>5</sup>Hace unos años traté de este asunto en diversos foros y con variados artículos de los que entresacaré algunas cosas que allí decía: Jesús Montoya Martínez "Precisiones en cuanto a la puntuación de las *CSM*", en Stephen Parkinson *Cobras e son*.

hasta finales de la Edad Media con otras dos formas: la de escribir seguido, igual que en la prosa, separando los versos mediante puntos, seguidos o no de letras coloreadas; o la de escribir seguidos cada dos versos octosílabos (o de menor número de sílabas), rimen entre sí o no, con el fin de ganar espacio.

Una de las reglas más constantes entre los franceses era que tuvieran que ver entre sí cada dos versos tanto por rima como por sentido, de tal modo que cada frase o cada proposición ocupase dos versos. Esto comenzó a romperse cuando, con Chrétien de Troyes, se inició la no distinción entre unidad de verso y de sentido. Entonces algunos copistas, despreciando el sentido y la métrica, puntuaron todos los finales de versos con punto o punto y coma.

Las cantigas —o composiciones líricas en él contenidas— suelen presentarse de ordinario escritas en líneas cortas a dos columnas, excepto aquellas primeras que están en verso largo que se encuentran escritas en una sola columna de 12 cm., cada línea, ocupando el centro de la caja.

La mayor parte de estas líneas son de seis centímetros, abundando también las de ocho y diez centímetros, destinadas a versos heptasílabos / octosílabos y decasílabos / dodecasílabos, respectivamente. El epígrafe, en prosa, ocupa la parte superior izquierda del folio en el que se inicia la cantiga, o la parte central en aquellas que están escritas a una sola columna.

Tanto el refrám, como la primera cobra están escritos acompañados de su música correspondiente. En ocasiones, se repite el refrám bajo su música, bien en su integridad, bien en parte; en otras ocasiones se escribe también bajo su música una, dos o más estrofas, en especial cuando se trata de las decenales, que por ser más cortas (de 3 a 5 estrofas) suelen presentarse toda ella bajo líneas pautadas (cantiga X, por ejemplo) y musicadas.

En las cobras musicadas el texto suele escribirse seguido, separando los versos mediante un punto de

*Papers on the Text, Music and Manuscripts of the Cantigas de Santa María. Edited by... LEGENDA*, European Humanities Research Association, 2000, pp ; idem, Montoya Martínez, Jesús, "La puntuación en el códice *III* de las *Cantigas de Santa María*", *Filologia classica e filologia romanza: esperienze ecdotiche a confronto*. Atti del Convegno Roma 25-27 maggio 1995, a cura di Anna Ferrari, Centro Italiano di Studi de l'alto medioevo. Spoleto, 1999, 367-286. "Verso largo o verso corto? Algunas consecuencias de la puntuación de las *Cantigas de Santa María*". *Bulletin of the cantigueiros de Santa María*. Volumen 10. 1993.

aspecto romboidal [♦]; sólo se suprime el punto en aquellos casos en que el verso termina con la línea.

Este punto se usa también en las estrofas no musicadas. Aunque esta figura cumple otras funciones. Por ejemplo, aparece al final de línea, separación de verso, pero no con función sintáctica de conclusión de frase. En el mayor número de veces es mero adorno de final de renglón, sobre todo si la última letra de la palabra no ocupa el módulo destinado a cada letra que solía ser el espacio equivalente al que ocupaba la letra [m].

Las líneas terminadas por las letras: [r] (abierta, o con el trazo curvo, arriba), [l] ó [n] suelen adornarse con distintos finales: a) punto que tiende a ser un guión, b) una raya horizontal o vertical atravesada por uno o dos trazos [±], c) tres trazos semejante a una [m], d) unos bucles enlazados [∞]. Todos ellos tendían a rellenar el espacio que quedaba entre el final de la palabra y la justificación de la columna. No hay que olvidar que el número de líneas completas era el cómputo que se tenía en cuenta a la hora de pagar al escribano.

La dimensión de la columna y la necesidad de dejar espacio para la miniatura (o miniaturas) obligará a los copistas tanto a reducir el número de líneas versuales como a delimitar la extensión de la propia línea versual. Esto lo hará: bien suprimiendo versos, sobre todo del refrám, que por repetido es ya muy conocido, bien reduciendo la línea versual mediante abreviaciones de palabras, contracciones de elementos gramaticales fáciles de identificar y con el uso de siglas conocidas entre los lectores; escribiendo, en ocasiones, los versos de más de diez sílabas en dos líneas; nunca al revés.

Esta puntuación —bastante regular y evidente de los códices *Tj1*, *Ib2*, *To* tiene a nuestro parecer una doble función que tiene como fin principal:

- a) señalar el final del verso,
- b) señalar la lógica de la frase o sintaxis.

A la primera del apartado a) la llamaremos versual:

1. porque coincide siempre en determinar la longitud del verso, no de la frase musical; nunca, el hemistiquio; función que no hemos podido comprobar en las veinticinco analizadas en los tres códices sinópticos;
2. aparece siempre, cuando la longitud del verso no coincide con la longitud del renglón, en cuyo caso concluye con la letra final. En el caso de quedar espacio éste se rellena con uno o varios puntos ornamentales.

La segunda, el apartado b), obedece a una lógica y está regida por la sintaxis del tiempo ya que se usa siempre detrás de la palabra o palabras que son necesarias para completar la frase sintáctica, significando a su vez el encabalgamiento del verso.

Esta función argumenta en favor de la primera función versual, en cuanto que la presencia de un punto de encabalgamiento puede ayudarnos a comprender que el copista entendía la no identidad con la anterior línea y por eso señalaba la pertinencia gramatical a la frase de la línea superior (véase por ejemplo la *CSM To* núm. 23);

*CSM To23*

Esta é como Santa Maria acrecentou o vïo  
no tonel, por amor da bõa dona de Bretãna.

Como Deus fez vïo |  
d' agua ant' archetecrïo, |  
ben assi depois sa Madr' a- |  
crecentou o vinno. |

Desto direi un miragre |  
que fez en Bretãna |  
Santa Maria por ùa |  
dona ♦ mui sen sãna, |  
en que muito bõ costm'e |  
muita bõa mãna |  
Deus posera, que quis dela |  
seer seu vezïo. |

Refrám	Cobra
<i>T-1-1</i> 23: A13', A13'	b13' b13' b13' a13'
<i>To</i> 23: N5' A7 N7' A5'	n7' b5' n7' b5' n7' a5'* (hay encabalgamiento "ùa / dona"; lo que demuestra que se conciben como palabras de otro verso; como también se copian como cortos los versos sin música)
<i>Ib2</i> 23: A13' A13'	b13' b13' b13' a13' (un verso por renglón)
<i>Valmar</i> A13, A13'	b13 b13 b13 a13
<i>Mettmann</i> 74/86: A13 A13	b13 b13 b13 a13

En cuanto a puntuación y división versual de una misma cantiga, el código más fiable es el cód. *To* (*Ms* 10069 de la Biblioteca Nacional). Este código —que H. Anglés lo considera una copia del s. XIV— se ajusta en la presentación de versos a la puntuación,

no a la rima, y dedica sendos renglones para cada uno de los versos. Posiblemente por no tener el problema de distribución del espacio, como ocurre con el *III* (y en parte con el *Ib2*) por estar organizado en razón de las láminas miniadas. Porque como he podido exponer recientemente el códice rico yuxtapone a veces dos versos en uno por estar presionado por la lámina miniada, pintada probablemente antes escribir la letra y la música.

Por eso las irregularidades que a veces se observan entre los códices, sobre todo en la cobla musicada, podrían subsanarse observando la puntuación de la cobla no musicada, cuya puntuación es bastante más regular, y complementa a la primera que suele estar ajustada a la música.

### Las rayas verticales

Julián Ribera<sup>6</sup> escribió un largo capítulo sobre "El sistema rítmico de la música de las Cantigas corresponde con los géneros de la clasificación que el Mousuli hizo de las canciones orientales." en él dedica numerosos párrafos a las dificultades encontradas para aplicar su teoría debido a las muchas erratas que cometieron "calígrafos que no eran músicos, sino dibujantes de letras y signos musicales, a ellos hay que adjudicar los frecuentes cambios de figuras de las notas, bien por inatención, bien porque no acertaran a leer con claridad el apunte poco caligráfico del primitivo anotador Las erratas de estos calígrafos son las más numerosas"<sup>7</sup>

Esta afirmación va acompañada de una nota de las principales erratas observadas, en el ms de Madrid, o sea, el de Toledo, algo muy explicable si tenemos en cuenta que este manuscrito fue el que se copió en el siglo XIV, del original, hoy desaparecido, pero que entonces debió estar en muy malas condiciones y se pretendió copiar con la mayor exactitud.

Sigue, sin embargo, el voluntarioso Ribera señalando en el texto las observaciones que hace de notas con rayas a derecha o a izquierda, o en los dos lados, con su equivalencia, pasando por la definición de las rayas verticales "sueltas" que definitivamente dice

<sup>6</sup> Julián Ribera, *La música de las cantigas*. Estudio sobre su origen y naturaleza con reproducciones fotográficas del texto y transcripción moderna por Julián Ribera de las RR.AA. Española y de la Historia, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1922. Edición de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid y Real Academia Española, Madrid, 1991.

<sup>7</sup> J. Ribera, ob. cit. cap. XVI, p. 113.

que es signo de fin de frase melódica, "es decir, que señalan las paradas y, por tanto, las partes o divisiones de la estructura arquitectónica de la canción"... "Pero lo más particular es que esas líneas verticales encuéntrase también sueltas entre notas que pertenecen a una misma frase melódica"<sup>8</sup>

Como ejemplo pone, entre otros, la cobla primera de la cantiga 57, verso en 4ª línea y última línea:

1 Mui gran  
des noit'  
e dia / devemos dar poren-  
de [i] nos a Santa Maria /  
5 graças, porque defende / os  
seus de dano / e sen engan-  
no / en salvo os guía. /{final de refrám}  
  
E daquesto queremos /  
un miragre preçado / di-  
10 zer, porque sabemos / que  
será ascuitado / dos que a  
Virgen Santa / aman, por  
que quebranta / sempr' a  
os soberviosos / e os bõos  
15 avanta / e dá-les sisso / e Pa-  
raýso [l] con tod' alegría.

Los manuscritos *To*, 72 y *III*, 57 le dan igual división de versos, exceptuando este último en el que no se ve con claridad la raya vertical en *Parayso*, pero que debemos suponerla si queremos tener un verso igual al último del refrám (verso femenino de cinco sílabas).

Porque, como nos orientaba Huseby antes de su lamentable muerte hay versos que coinciden con la frase melódica y otros que constituyen una semifrase, caso que puede ser el que presentamos y no hay que acudir a los "golpes rítmicos, es decir, que la nota que precede a la raya no ha de unirse dentro del golpe rítmico con la nota siguiente"<sup>9</sup>

### Los guiones y la tilde para separar sílabas

Del guión dice la ortografía que cada vocablo de por sí, ya simple, ya compuesta se ha de escribir aislado, o con entera separación del que le preceda o siga. En el caso de tener que dividirlo porque no quepa en el renglón el vocablo entero, se escribirá sólo una parte, la cual de formar sílaba cabal; en el caso

<sup>8</sup> J. Ribera, ob. cit. *Ibidem*, p. 113.

<sup>9</sup> J. Ribera, *Ibidem*, p. 113.

de ser diptongo o triptongo no forma sino una sílaba y no deben dividirse las letras que lo componen.

Este guión en las cantigas aparece como una línea inclinada, a modo de una coma alargada, al final de la última vocal de la palabra que ocupa el final del renglón, como <verda,de>; <devotamen,te>; <espiri,tal>.

En cuanto los diptongos suele aplicarse la misma regla, como <sau,de>, <cou,sas>, <arcedia,go> <mui,tas>; excepto la voz <reina>, que hoy se considera diptongo y no se puede separa sus vocales, mientras que en las cantigas encontramos casos en que si no cabe en el renglón la separación es <Re,ýnna>. Conserva el valor de las tres sílabas que tenía su voz original "Re-gi-na". Así <Reýnno>; de igual modo encontramos <ma,is>, separación etimológica "ma-gis".

Las plicas que son un trazo oblicuo del tipo de acento agudo colocado sobre las vocales para separar las sílabas; pero también sobre las consonantes dobles que forman sílaba con las vocales <ter,ra>; <guaan,namos>, <oquei,ion>

El diptongo creciente se rompe en <María>; <aví,a>, vocablos que llevan regularmente una plica que se corresponde al acento y que debería respetarse en las transcripciones, cosa que no ocurre hasta ahora.

Un caso singular es la voz "Daniel", en cant. 4, 2, cuyo diptongo lo rompe por necesidad del cuento de sílabas y se observa la plica que lleva la <í> de este vocablo y que debería señalarse en la transcripción con diéresis <Daniél>. Así lo suele aceptar el músico que pone la nota respectiva<sup>10</sup>.

Los casos de sinalefa que en ocasiones se resuelve con supresión de la vocal precedente puede escribirse <sempr, está>, <iog, ora>, terminando el renglón con la doble consonante; mientras que en los casos que no se da sinalefa se escribe <sempr, en>;

### Una sintaxis violenta

Ahora bien, la división en líneas no siempre se debe al espacio disponible, sino que obedece al verso o línea versual, al que se le tiene un respeto grande, ya que cada una de ellas corresponde a una parte

(suspensiva o conclusiva) de la frase musical, constituyendo semifrases que se complementan entre sí y de cuyos ejemplos es uno el que precede, donde el refrám tiene un calificativo en concordancia tan lejana ("Mui grandes...graças") que oscurece el sentido en muchas ocasiones.

Otro ejemplo podemos ver en el caso de la cantiga 328, en cuyo verso 84, a pesar de tener espacio separa el pronombre átono **lla**, escribiéndolo en línea distinta, indicando con esto que pertenece a otro verso, y musicalmente pertenece a la parte conclusiva de la frase musical:

e sse s̄aar, offereçer-  
lla yde, e m̄atenente (cant. 328, 84-85)

como también el caso de la número 380:

ymos, ar perdōar-  
nos faz cada día. (cant. 380, 32-33)

Sintaxis que se ve complicada con los hipérbato, sobre los que hay que tener gran cuidado para encontrar el verdadero sentido.

### La labor del emendador

Emendador, procedente de 'emendare' voz culta que significa 'enmendar, corregir', era quien revisaba lo escrito por el escribano. Ordinariamente solía señalar la enmendación bajo la sílaba, bien con unos puntos o con una raya. Cuando es una palabra completa o frase se cubre con una raya sobre ella o se borra. En ocasiones se trata de cambiar la frase bien porque la escrita excede en sílabas o bien puede tener un sentido distinto.

O como en el caso de **mui** en la número 385, que se escribe en verso 40, porque la línea lo permite, pero que es tachado por mano posterior, posiblemente por el emendador, porque pertenece a la línea siguiente:

a un ome na cabeça mui  
mui grand', assi que britada (385, 40-41)

O también el caso de:

irmos nos 389, 85

en el que **nos** es tachado por pertenecer a verso siguiente.

Un ejemplo en verso largo lo podemos ver en cantiga 392, 19, en el que no hay inconveniente en

<sup>10</sup> Parkinson, Stephen, "Meestria Métrica: Metrical virtuosity in the *Cantigas de Santa María*", *La Corónca*, 27,2 (1999), 21-32; "Editions for consumers: five versions of the *Cantigas de Santa María*", *IV Congreso Internacional de estudios Galegos*, Universidade de Oxford, 26-28 setembro 1994, edit. Por Benigno Fernández Salgado, Oxford, 1997, 57-75.

terminar hemistiquio en una conjunción e contra toda norma de que el hemistiquio no debe terminar en partícula gramatical:

dentro na vila do **Port'**, e / **ant'** o  
alcayde levado 392, 41

Otro ejemplo que nos convence del cuidado que llevaban en atribuir las sílabas respectivas al verso o línea versual (o musical) es el siguiente caso de verso largo escrito así:

*Macar e door a rrvavia / mara*  
*villosa e forte...* 393, 19

En él no se da una distribución del texto en hemistiquios proporcionados, su frase musical es larga que no se escucha dividida.

En consecuencia, debería presentarse el cancionero tal como convenga a su inteligencia musical, respetando el verso corto, rimado o no rimado, (octosílabo, por lo general), acomodándose a la división de las frases musicales, de tal modo que el lector comprenda que cada línea versual corresponde bien a una parte suspensiva, bien a una conclusiva; como con verso largo cuando entiendo que esta frase musical no se escucha como dividida.

Para tener una percepción más autorizada puede acudirse a las referencias habituales de otros editores de cantigas de Santa María (Marqués de Valmar, H. Anglés y W. Mettmann), o al experto en música medieval<sup>11</sup>.

Permítaseme concluir con una cita del homenajeado, profesor Fernández de la Cuesta quien, en un trabajo reciente decía: "en las *Cantigas de Santa María*, como en otras canciones líricas y narrativas, la comprensión del texto es fundamental. La música está puesta aquí, según su autor el rey Alfonso el Sabio, al servicio de la comunicación con los oyentes para el loor de María y edificación de sus devotos"<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Véase. Gerardo V., Huseby, "Retórica y música en los *placatus* monofónicos del *Códice de las Huelgas; un aporte metodológico*", Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología, VIII (1992) 83-108

<sup>12</sup> Ismael Fernández de la Cuesta, "Claves de retórica musical para la interpretación y transcripción del ritmo de las *Cantigas de Santa María*." En *Literatura y Cristiandad. Homenaje al profesor Jesús Montoya Martínez*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2001, p. 718.