

2012

**Revista Electrónica Historias
del Orbis Terrarum**

Edición y Revisión por la Comisión
Editorial de Estudios Medievales

Núm. 09, Santiago

<http://www.orbisterrarum.cl>



Santa María *Strella do Dia*. Composición, elementos de entendimiento y recepción. Un acercamiento a las Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio.

*Por Eduardo Muñoz Saavedra**

RESUMEN:

El presente trabajo gira en torno a la obra artística del rey Don Alfonso X el Sabio, conocida como “Las Cantigas de Santa María”. Para ello se utiliza el códice depositado en el Monasterio del Escorial, el cual presenta y conserva los diversos lenguajes artísticos propuestos por el monarca. De este códice medieval, se analiza de manera particular la cantiga número cien, titulada Santa María *Strella do Dia*, proponiéndose atender el carácter tridimensional de ella, la cual otorga al espectador diferentes caminos de solución a la tensión comprensiva entre él y la obra, como también una experiencia compleja y totalizante que estaba dirigida a un espectador versado en las sutilezas artísticas de la imagen, la fuerza litúrgica de la música, y las fuentes de su letra. Todo un conjunto de elementos dirigidos a permitir la decodificación de un mensaje que puso al monarca en el centro de dos espacios, uno temporal y otro espiritual.

* Eduardo Muñoz Saavedra es Profesor y Licenciado en Historia y Ciencias Sociales, Universidad ARCIS. Magíster © en Historia, mención economía y sociedad, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Contacto: eduardomuoz_s@yahoo.es

**SANTA MARÍA *ESTRELLA DO DIA*. COMPOSICIÓN,
ELEMENTOS DE ENTENDIMIENTO Y RECEPCIÓN. UN
ACERCAMIENTO A LAS CANTIGAS DE SANTA MARÍA
DE ALFONSO X EL SABIO.***

Por Eduardo Muñoz Saavedra

* Trabajo desarrollado en el marco del programa de Magíster en Historia de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, en el seminario: Historia del Arte y la Cultura, dirigido por el profesor Doctor Ignacio Uribe, Viña del Mar, 2010. Investigación presentada en el II Simposio Internacional de Estudios Medievales, Universidad Gabriela Mistral, 30 de Septiembre, Santiago, 2011.

I- Introducción

Las Cantigas de Santa María de Alfonso X han sido consideradas, principalmente, una obra literaria, para ser más precisos, una obra de poética medieval, entendida ella, desde un punto de vista moderno, como el arte de la métrica, olvidándose así de su música y del cuerpo mismo del poeta o trovador. Así lo han entendido diversos especialistas a través de trabajos muy interesantes realizados en el transcurso del siglo XX¹. Sin perjuicio de lo cual no se debe olvidar que el redescubrimiento de la obra Alfonsí no surgió desde las facultades de literatura, sino más bien, desde los centros de estudios musicales de la península ibérica y de otras zonas de Europa (Alemania e Italia) a fines del siglo XIX. Este proceso tuvo su coronación en la figura del musicólogo Higinio Anglés, quien fue capaz de transcribir la monodia y neumas contenidas en la obra alfonsí, al tipo de notación moderna con todos los elementos melódicos a que ella responde. Esta combinación de música y poesía, consecuencia las dos líneas de análisis a que ha sido sometida la obra alfonsí, responden esencialmente a, como nos dice el trovador Folquet de Marcella (1150-1231):

¹ Cueto, Leopoldo Augusto, *Estudio histórico, crítico y filológico sobre las cantigas del rey don Alfonso el Sabio*, Madrid, 1897. Alfonso X, *Cantigas de Santa María*, edición, introducción de Walter Mettmanna, Madrid, 1989. Alfonso X el Sabio, *Cantigas*, edición Jesús Montoya, Madrid, 1988. Cotarelo y Vellador, Armando, *Una cantiga célebre del Rey Sabio: fuentes y desarrollo de la leyenda de sor Beatriz, principalmente en la literatura española*, Madrid, 1904.

“la poesía sin música es como un molino sin agua”.² Es esta noción músico-poética puesta en el papel la que hace del rey Alfonso un trovador, el trovador de la *rosa de las rosas*, siguiendo a San Bernardo (1090-1153) y el culto mariológico tan difundido hacia los siglos XII y XIII. No obstante, las cantigas no se pueden limitar solamente a estas dos expresiones artísticas, sino que se debe tener en cuenta además, su iluminación pictórica presente en dos de sus ediciones y que hacen de ella un trabajo en continua construcción y reconstrucción bajo un *ethos* de perfección reconocible en toda la empresa cultural del rey Sabio.

Las cantigas, de esta forma se presenta como una obra tridimensional en el sentido experiencial, con un contenido verbal, musical, y visual. Los estudios sobre la producción cultural alfonsí, basados principalmente en el análisis del contenido textual, han afirmado fehacientemente la existencia de un espíritu didáctico que los sustenta.³ Si bien, tal afirmación es de innegable correspondencia, no se han tomado en cuenta otros elementos que podrían ayudar a reforzar tales ideas y que son factibles de ser identificadas al considerar no solo el contenido, sino la forma en que el mensaje es entregado. En el caso de una obra de arte deben existir en ella elementos que se correspondan con la manera en que el asignatario resuelve la tensión existente entre él y la obra, por así decir, una tradición cognitiva que permita su entendimiento parcial o total. Frente a esta máxima, se puede pensar hipotéticamente que el autor, en este caso Alfonso X, buscó introducir en su obra una serie de lenguajes y esquemas significantes para el espectador a quien estaba dirigida la obra, que en nuestro caso podría ser un grupo social relativamente culto. Para poder dar cuenta de dicha hipótesis nos proponemos realizar un análisis de la música, la poesía y la miniatura de la cantiga cien, *Strella do dia*.

Importante es apuntar que el códice de las cantigas, tanto el del Escorial como el florentino, están constituidos por diversos poemas con estructuras claramente diferenciadas entre sí. La obra alfonsí esta compuesta y organizada a partir de cantigas de diversa naturaleza, que pueden ser clasificadas según su contenido y forma narrativa.⁴ De esta manera, la cantiga que nos ocupa, *Stella do dia*, es un poema de *loor*, que se caracteriza por ser una súplica personal, una alabanza a las cualidades de la Virgen, escrita en tiempo

² Citado por Tatariewicz, Wladyslaw, *Historia de la Estética, II Estética Medieval*. Madrid, 1990., p. 120 (Traducción de Danuta Kuzyka).

³ Márquez Villanueva, Francisco, *El concepto cultural alfonsí*, Madrid, 2004

⁴ Montoya Jesús, *Alfonso X el Sabio Cantigas*, Madrid, 1998, pp. 39-43

presente y futuro que no busca dar cuenta de un milagro, por lo que constituye una obra menos narrativa característica de las llamadas cantigas decenales.

II- La música en *Strella do dia*

“*Musica ita naturaliter est nobis coniuncta, ut si ea carere velimus, non possimu*”.⁵ Así pensaba Juan Gil de Zamora (1241-1318), uno de los principales colaboradores de Alfonso. Para quien, la música era una experiencia continua y universal, de manera que las cantigas debían ser una expresión de esa universalidad o mejor dicho una manifestación o llave de entrada a esa experiencia. Por ello la melodía de la obra tenía que estar relacionada o ser afín a los sentidos de su época, debía ser una manifestación pertinente al receptor, con melodías, instrumentos y texturas conocidas por él. No debía ser una música compleja en su ritmo, sino simple y armoniosa, siendo éstas las características propias de la monodia medieval y de la curva melódica de la cantiga que nos ocupa. Es más, si observamos esta última (imagen 1. Anexo), la obra, en su gran parte, se despliega en notas simples, *brevis* o *semibreves* en un ritmo binario, que va desde la nota Do hasta un Re, sin quiebres importantes en su línea melódica. Sigue una estructura básica de V, donde se dan punto de tensión, reposo, tensión, estructura modificada en algunos de sus trazos esencialmente para adecuar la música al texto. Estos elementos básicos de análisis, nos permiten dilucidar que para el oyente era una melodía fácil de seguir y verbalizar, pues cada nota representa, además de su valor sonoro, un valor silábico. Esto permite una fácil recepción del contenido o mensaje de la obra por su carácter relativamente simple. Si bien esta conclusión puede parecer algo adelantada y anacrónica a los oídos de los hombres de la época de su composición, viniendo de hombres de hoy que se han desplegado en un espacio musical esencialmente polifónico, debemos considerar que para el público objetivo de la obra alfonsí, es decir, un público más o menos culto, la melodía seleccionada por su autor no era en ningún caso desconocida o novedosa. Ya Higinio Anglés consideraba que gran parte de las melodías alfonsinas estaban estrechamente relacionadas con música popular o de origen litúrgico,⁶ lo cual, le resta originalidad al autor, pero aspecto de poca relevancia para su época; pues el compositor busca llenar su obra de melodías de anclaje,

⁵ “*La música está por naturaleza tan unida a nosotros, que si quisiéramos prescindir de ella no podríamos.*” Chico Picaza, María Victoria, “La teoría medieval de la música y la miniatura de las cantigas”, *Anales de la Historia de Arte*, Madrid año XII, nº. 13, 2003, pp. 83-95. Específicamente, p. 90

⁶ Anglés, Higinio, *La música de las Cantigas de Santa María del rey Alfonso el Sabio*, Barcelona, 1943

conocidas por su público, quienes la van resignificando cognoscitivamente en relación al nuevo contenido verbal. De ahí que no sea extraño que *Strella do dia* esté fuertemente emparentada con el *virelai del Libre Vermell de Monserrat, Stella Splendens*.⁷ El denominado “libro rojo” puede ser considerado una de las compilaciones del siglo XIII con el repertorio más famoso del mundo cristiano medieval, por lo que no parece raro que sus composiciones fueran ampliamente conocidas por el Rey Alfonso y su círculo de colaboradores, como así también del resto de la corte, quienes constituían las personas más próximas a la recepción de la obra.

Las Cantigas, como es lógico, eran ejecutadas por músicos ilustrados en la notación modal y en la interpretación instrumental. En este caso, la partitura musical, no nos da mayor información de la forma ni los instrumentos con que se interpretaban tales piezas sonoras, sin embargo la iluminación adyacente, nos puede ilustrar, al menos, los posibles instrumentos comúnmente utilizados. Si nos fijamos en la miniatura introductoria de Las Cantigas (imagen 2. Anexo) podemos observar al monarca sentado en el centro de su corte en posición de *magíster*, a su costado encontramos un grupo de clérigos eligiendo, aparentemente, un nuevo texto o milagro, al otro extremo hallamos a tres músicos que sostienen instrumentos de cuerda frotada y uno con cuerda pulsada. Los primeros, sostienen una *vihuela de arco* mientras el tercer músico sostiene un instrumento que podría identificarse como una *mandora* o *citola*. Si bien, en el códice de los músicos encontramos una serie de instrumentos de percusión y de aire, la base instrumental pudo ser de instrumentos de cuerda. Ellos permitían al *segrel*, tocar y cantar unisonamente la pieza. Pero lo que nos interesa en este momento es establecer que, en primer lugar se pudo haber utilizado para la cantiga, instrumentos como éstos que dentro del ámbito medieval, permiten dos cosas esenciales. En el caso de la *vihuela* por su sonido complejo, metálico, y fuerte, muy dificultoso en términos de controlar sus niveles de sonoridad, pudo ser usado en los momentos en que la melodía o canto necesitaba el acompañamiento coral, participativo, ayudando al *mezzoforte* de la melodía (esto debe ser tomado en cuenta para todos los instrumentos frotados). Estos instrumentos también podían utilizarse para el sonido pedal, es decir una nota continua muy característica del periodo que nos acomete, y que en términos alegóricos representaba la continua presencia de Dios. En el caso de la

⁷ Inoronata, Colantuano, “El *bon son* en las Cantigas de Santa María”. Actas do VII Congreso Internacional de Estudios Galegos. *Mulleres en Galicia. Galicia e os outros pobos da Península*. Barcelona 28 ó 31 de maio de 2003. Asociación Internacional de Estudio Galegos (AIEG)/ Filoloxía Galega (Universidad de Barcelona), 2007, pp. 1219- 1232

mandora, su sonido igualmente metálico pero algo más limpio, con una intensidad fónica menos competitiva para el canto solista, permite el acompañamiento de la poesía, sin dificultar su entendimiento, cuestión mucho menos posible en el caso de utilizar una gaita, bombardas, u otros instrumentos de aire o de cuerda frotada por rueda o *rota mundi*. Así la intención del rey sabio fue darle a la cantiga cien, una melodía reconocible, simple, memorizable, y como veremos más adelante, participativa, donde el mensaje se encuentra en el centro de la estructura en que giran el resto de las artes.

III- La Poesía

El peninsular trovador a lo divino, escribe su canto en un dialecto vulgar que le es propio, se aleja del dificultoso latín, de la tradición litúrgica, y es que el amor a María, no es cómodo para una parte importante de la Iglesia, y menos para la sensual prosa occitana del medio día provenzal. Así se podría creer que el naciente castellano, esa lengua hija de la amalgama de diversas tierras (el espacio galaico, Iberico, itálico y del al-Andalus), debió haber sido el cuerpo idiomático propicio para el entendimiento popular del mensaje divino que buscaba difundir su autor. Sin embargo, sabemos que la decisión fue otra; usar el dialecto galaico- portugués. Extraño a nuestros ojos, tan radicalmente acostumbrados a ver claramente las fronteras, y sus arraigos lingüísticos, pero que en el siglo XIII éstas son permeables, algo difusas y es la mezcla lo que guía a esta sociedad en pleno repoblamiento. La pregunta que nos asalta entonces es, ¿por qué esta elección tan lejana a toda la empresa alfonsí? Es que, “(...) el lenguaje poético gallego-portugués era más simple que el provenzal y no estaba tupido de alusiones especiales, asignaciones alegóricas ni giros muy rebuscados con lo cual se lograba una comunicación directa”.⁸ Nuevamente aparece el factor de simplicidad como valor, pero no una simplicidad concebida como lo común u ordinario, sino como sinceridad, y es que si el castellano era el dialecto para cosas del orden civil, el gallego-portugués era el dialecto para el entendimiento del alma, y es que el trovar, en palabras del monarca, “(...) *causa en que jaz/ entendimiento, poren queno*

⁸ López Alum, Pedro, *Interpretando la música medieval del siglo XIII: Las Cantigas de Santa María*, Valencia, 2005, p. 31

faz/ á-o d'aver e de razon assaz, / per que entenda a sábia dizer/ o que entend' e de dizer lle praz, / ca ben trobar asi s'á de ffazer".⁹

Esa intensión por el entendimiento que manifiesta Alfonso toma forma en la cantiga *Strella do dia*, tanto en su estructura como en su contenido. Su estructura poética se basa en el llamado *virelai* francés, modo poético-musical muy difundido hacia 1250, y que se encuentra presente en 360 cantigas de las más de 400 reunidas en el código del Escorial. El *Virelai* consiste en un estribillo, al que Alfonso denominó, *razón* y que se repite intercaladamente con las coplas que en definitiva desarrollan la narración o el motivo de la obra. Esto lo podemos ver claramente en el caso que nos ocupa.

Santa María,
Strella do dia,
Mostra-nos via
Pera Deus e nos guía.
Ca veer faze-los errados
que perder foran per pecados
entender de que mui culpados
son; mais por ti son perdoados
da osadia
que lles fazia
fazer folia
mais que non deveria
Santa María,
Stella do dia... (Texto completo, Anexo, p.101)

Lo interesante de esta estructura no estriba tanto en la métrica del texto, cuestión muy estudiada en los trabajos ya citados,¹⁰ sino más bien en las intenciones que tiene el autor al utilizar este método expositivo en la cantiga, pues, esta estructura permite y

⁹ (...) cosa en que yace entendimiento, por eso, quien lo hace ha tenerlo, y razón bastante, para que entienda y sepa decir (o cantar) lo que entiende y place expresar porque el bien trovar así ha de ser hecho. Prólogo a las cantigas. Calahorra Martínez, Pedro, "Las cantigas de loor de Santa María del Rey Alfonso X 'el Sabio'", En: VI jornadas de Canto Gregoriano. *De la monofonía a la polifonía*, Zaragoza, 2001. Actas, Zaragoza, Instituto Fernando el Católico, 2003, pp. 26-27

¹⁰ Ver la cita uno, sobre estudio literarios de la Cantiga de Santa María.

estimula de forma fácil la participación coral del público, es decir una estructura responsorial. De esta manera, la interpretación y recepción de *Strella do dia*, debió haber estado fundida en un ambiente de meditación colectiva estimulando una experiencia sinérgica devocional, una experiencia cognitiva tomada del espacio clerical, reproducida y resignificada en el palacio, como otro espacio de sacra existencia. Aún cuando sabemos que el Sabio en el desarrollo de su proyecto poético buscó diferenciarse y alejarse del ámbito eclesiástico, igualmente tomó estructuras propias de la liturgia, ya que eran las más conocidas para aquellos a quienes estaba dirigida la obra, de manera tal, de hacer su composición lo más pertinente posible a la cultura lírica de sus vasallos. Así, el *virelai* fue una herramienta utilizada sin resquemores en post de las intenciones de difundir el culto mariano y su propia figura, legitimada místicamente por ser el amante de la divina dama.

Otro de los elementos de anclaje para la recepción de la cantiga cien, tiene que ver con la figura alegórica utilizada en ella, nos referimos específicamente al refrán, estribillo o razón, que viene a ser el principal elemento atencional con un peso de significado que escapa del texto alfonsí. “*Santa maría Strela do dia*” es una figura con una vasta trayectoria en el imaginario medieval. Ella esta relacionada a la estrella matutina que preanuncia al sol, del mismo modo como la virgen precede a Dios, quien es leído como la luz que viene a iluminar el mundo, padre de la comunidad sagrada hecho carne. Además en otro sentido esta figura también puede ser relacionada con la estrella que guía a los marineros (*Stella Maris*), que posiblemente sea la estrella polar que precede al sol. Como vemos la tradición es la misma, variando la nomenclatura y la lectura que de ella se hace en diversas actividades humanas. Claramente esta figura fue tomada en las cantigas pues respondía totalmente al modelo mariano que se buscaba difundir. La virgen como Estrella se invoca, en la cantiga cien, para que ilumine la cristiandad atribulada, con el objeto de que le permita escapar del pecado y a través de su intercesión conseguir la salvación (*nodammodo stella*). “La expresión Estrella de mar dedicado a la virgen es fruto de un error. San Jerónimo llamó a la hebrea Mariam del evangelio *Stilla Maris* (gota de mar). En el siglo VII-VIII se escribió una antífona a la virgen y su copista escribió *Stella Maris* en lugar de *Stilla Maris*. La obra recibió el nombre de ‘Ave Maris Stella’. A partir de entonces la virgen será conocida con una nueva metáfora. Estrella de Mar”.¹¹ El error que apunta Warner, nos lleva a entender el carácter popular obtenido en el trascurso de los siglos de tal

¹¹ Warner, M, *Tú sola entre las mujeres. El mito y el culto de la virgen*, Madrid, 1991, p. 341.

nomenclatura, por lo que la amplitud de la figura de María debió haber sido muy difundida en los siglos XII y XIII, de manera tal que en el momento de incluirla en la cantiga en su segunda estrofa, inmediatamente se anuncia el carácter del resto del texto, y la fácil llegada y aprendizaje tanto del mensaje como la letra para su participación coral en su interpretación. Así podemos observar, que no sólo la música ya tiene su referente en la tradición social y artística medieval, sino que el mismo texto, mensaje y su figura se complementan con la melodía para hacer de la cantiga cien una obra de plena pertinencia a la audio recepción de su tiempo.

IV-El despliegue visual

Como ya habíamos anunciado en el comienzo de este trabajo, las cantigas en honor a la Virgen, además de su composición músico-poética, estaban dotadas de páginas miniadas que iluminaban la obra alfonsí. Éstas ocupan la totalidad de un pliego o página que mide 334 milímetros de alto por 230 de ancho, y cada viñeta o compartimiento tiene una longitud aproximada de 109 por 100 milímetros. Las figuras humanas representadas de pie, miden aproximadamente 65 milímetros.¹² Un tamaño suficiente para ser observado por un pequeño grupo de personas simultáneamente, tal vez incluso durante el transcurso de la interpretación, lo que completaría la potencial experiencia audiovisual que pudo haber pretendido el rey Sabio con su compleja empresa compositiva. Sin embargo, esto sería especular en base a un supuesto que no tiene ningún apoyo documental que lo avale. No obstante, la importancia de la miniatura, es incuestionable, pues no es la simple representación gráfica del texto escrito; por el contrario estas ilustraciones tienen un valor narrativo propio y complementario al relato poético, aclarando, potenciando y entregando nuevos elementos interpretativos a su receptor. Al observar la página miniada de *Strella do dia* (Imagen 3. Anexo) nos damos cuenta la compleja tarea llevada a cabo por el equipo de miniaturistas, quienes son capaces de interpretar de forma ordenada el relato y los elementos simbólicos, algunos de ellos, presentes en el texto, haciendo de estos últimos el vértice contextual de la acción de los personajes presentes en la escena. En la primera viñeta hallamos a todos aquellos personajes esenciales del relato, donde el rey sabio ordena la narración del acto con sus manos, indicando el movimiento en que se va dando el

¹² Valmar, Marqués de, *Cantigas de Santa María de don Alfonso el Sabio*, Vol. I, Madrid, 1889

dialogo entre él, la Virgen y sus súbditos. Además se hace presente el signo icónico al que nos hemos referidos en el apartado anterior. La estrella matutina sobre María, es muestra clara de la utilización en toda la composición de la tradición de María como estrella. Por otra parte, los personajes ilustrados cuentan con toda una carga estética que los hace reconocibles de forma mediática, gracias a la fina ilustración de los accesorios clásicos, como son la corona, en caso de Alfonso, y la aureola en María. De la misma forma, el ángel y la corte alfonsí son retratados con sus elementos tradicionales que hacen de la viñeta un cuadro total en sí mismo. El desarrollo del relato continua en la siguiente viñeta, donde el rey muestra su inferioridad terrenal frente a su dama y una mujer santa que la acompaña, dando a entender la suplica personal que él realiza; imágenes correspondientes a la tercera estrofa narrativa de la cantiga. En la tercera viñeta, el rey se ausenta, dando paso al contacto directo entre la Dama y los súbditos, quienes en posición de humilde alabanza, son guiados por María hacia la redención en la figura de Dios quien se encuentra representado en un semicírculo de fuego, como Jesucristo con sus característicos atributos iconográficos medievales. En la cuarta viñeta, Alfonso se reincorpora a la escena manteniendo un dialogo con su dama, aparentemente repitiendo lo gozoso que estaría de ser guiado hacia la compañía de Dios. En la penúltima viñeta, los deseos del rey son conferidos, pues, se encuentra frente a María, acompañada de Dios hecho hombre y Alfonso con los brazos abiertos, sometido por la celestial escena, indica con su mano izquierda el cuadro final; que representa un coro de santos en el paraíso, quienes armados de diversos instrumentos responden claramente al oficio de trovador.

Otra de las variables, usada de manera magistral por el miniaturista, puede verse en el manejo del tiempo en que se va desplegando la acción. Mientras se avanza en la visualización de la obra pictórica, podemos identificar aquellas variables que nos hacen avanzar en el tiempo en que se produce el desarrollo de la acción. La misma estrella con que se identifica a María, también cumple la función de indicarnos que la acción se está desarrollando en las primeras horas del día, entre los límites de la oscuridad y la luminosidad matutina. El transcurrir del tiempo sigue siendo establecido por la desaparición de la estrella, hecho acaecido en la segunda viñeta, lo cual anuncia la luz solar que opaca el brillo estelar. Aquello termina por concretarse con la aparición del semicírculo de fuego, que por una parte representa la divinidad de Dios hecha luz, como también la supremacía del sol. Posteriormente, en la penúltima viñeta nos encontramos en

el ocaso del día, cuando los deseos de Alfonso han sido cumplidos y se pasa, finalmente, a un espacio atemporal, el paraíso.

Como podemos constatar, la iluminación no responde literalmente al texto escrito; ella entrega nuevo datos y enriquece la obra más allá de los límites planteados por el propio poema. Además, la distribución de los elementos escénicos, la proporción del diseño, y el movimiento narrativo, inundan a la iluminación de un gran peso teatral que coordina sistemáticamente a todas las imágenes. Esta teatralidad y toda la información adyacente al texto, donada por la miniatura, si bien complementan la lírica, sin contradecirla, nos hablan de un eventual alejamiento entre el relato escrito y el visual. Ello puede ser resultado de la previa existencia de la tradición de María como estrella matinal o marina, lo que produciría que el pintor a cargo de la obra busque en otras fuentes, fuera de la cantiga, elementos que le permitan solucionar los problemas que le presenta la misma tarea conferida, es decir la obra. Comparando ambas partes constituyentes de la cantiga, vemos en términos morfológicos, que la iluminación proyecta personajes que el texto no considera (mujeres santas, ángeles y santos); a pesar de ello la narrativa iluminada no deja de ser coherente y respetuosa con el relato, lo que puede responder a la posible revisión personal realizada por rey Alfonso, sobre el trabajo de los maestros pintores, ya que sería extraño que una parte tan importante del corpus mariano no estuviera bajo la permanente vigilancia de su autor, atendiendo las características y el modo de trabajo del *scriptorium* alfonsí.

Dada a conocer la importancia de la iluminación, no como simple reflejo de la cantiga, sino como obra pictórico-narrativa en sí misma, cabe señalar que los gestos de los personajes, la utilización de las manos como indicativas de diálogos y sentido, además de lo evidente del diseño realizado para identificar a primera vista los personajes, los tiempos, los espacios sin la necesidad, en este caso, de glosa o textos introducidos en la ilustración, permite concluir que la totalidad de los elementos gráficos tienen la clara intención de que el espectador, con toda su carga cultural, sea capaz de entender lo acaecido en la obra, pues su mapa cognitivo basado en su experiencia de vida en un contexto devocional específico, como era el occidente cristiano, estaba capacitado y estimulado para que el mensaje ahí expuesto fuera de fácil decodificación.

V- *Estrella do dia*, una obra artística total condenada a la fractura y a la percepción parcial

Al iniciar este trabajo, hemos dicho que las Cantigas de Santa María se encuentran constituidas por tres formas artísticas, la música, la poesía y la pintura, lo que la hace una pieza artística con el cariz de una obra de arte integral. De la misma manera, la cantiga cien *Strella do dia*, mantiene fielmente la estructura de gran parte del códice escurialense. Ello trae como consecuencia, que nos veamos obligados, como investigadores, a buscar formas analíticas y problemáticas que tomen la atención del conjunto de variables y dimensiones a las que hemos hecho alusión. Nuestro propósito en el presente estudio se ha limitado a dilucidar los elementos de cada una de las manifestaciones artísticas, que hacían de *Strella do dia*, una obra propicia para ser fácilmente recepcionada por el público al cual estaba dirigida, un público relativamente versado en el espacio de los trovadores peninsulares. Sin embargo al mismo tiempo podemos pensar que no sólo la difusión y recepción hubiese sido plausible de ser leída fácilmente por los constituyentes de la corte alfonsí. Los temas tocados, la melodía utilizada, y sus formas de exposición, tanto lírica como visual, son tan evidentemente comunes, incluso para el simple peregrino habituado a la liturgia eclesiástica, que hacen pensar que la empresa del rey también estaba pensada para el vulgo. Los mensajes son tan redundantes, textuales, visuales, incluso populares o mejor dicho universales que su decodificación no debía ser una proeza insuperable para el hombre común, por lo menos frente a los primeros cien cantares de la obra. Si así no fuere, el mismo rey Sabio no habría pedido, en su segundo testamento, dado en la ciudad de Sevilla en 1282 que: “... *todos los libros de los cantares de los Miraglos e de loor de Sancta María sean todos en aquella iglesia ó el nuestro cuerpo fuere enterrado, e que los fagan cantar en las fiesta de Sancta María e de Nuestro Sennor...*”¹³

En la solicitud póstuma del rey Sabio versaba su firme intención de que su obra fuera conocida por el mayor número de súbditos posibles, y no tan solo por su grupo más cercano. Tengamos en cuenta que las fiestas a las que se refiere el monarca, constituyen las dos más relevantes para el mundo cristiano occidental de la Edad Media. El cabildo obligaba a asistir a ellas a todos los habitantes de la ciudad, en busca de hacer valer las obligaciones de sus ciudadanos en cuestiones tributarias como también hacerlos partícipes

¹³ Citado por: López Alum, Pedro, *Interpretando...*, Op. cit., (cita 6)

de anuncios de interés general. La fiesta del 15 de agosto, que es seguramente a la que Alfonso denomina como *fiesta de Sancta María*, consistía en sacar una figura consagrada de la Virgen María, guardada en el Sagrario, a las calles de la ciudad acompañada de juglares y tañedores.¹⁴

El destino final de las cantigas, en base al testamento alfonsí, eran dos espacios muy diferentes, pero complementarios. La iglesia y el espacio público donde la recepción de la obra podía llegar al mayor número de hombres posibles pensados para su época. Sin embargo, esa decisión traía como consecuencia, tal vez, insalvable, la de dislocar el perfil de que gozaba, a lo menos el Códice Escorialense de ser una obra de arte integral. Difícilmente en estos actos festivos, los peregrinos podrían experimentar la riqueza audio visual de las cantigas, apreciándola tan solo a partir de la audio recepción. De esa manera los nuevos receptores estaban condenados a recibir el mensaje de forma parcelada, dejando de lado un rico material visual que como hemos hecho patente, dicta mucho de ser un simple complemento. Una hipotética posibilidad de sobrellevar tal problemática, pudo haber sido su representación en forma escénica, es decir, teatral pero si bien existen algunos antecedentes de representaciones de este estilo, no existe un documento, que muestre una eventual adecuación escrita de alguna pieza del cantar, que nos permita pensar que las cantigas fueran sometidas a una adecuación para ser representadas de forma escénica, por lo que debemos considerar, de hecho, las posibles y nefastas consecuencias del testamento alfonsí. Empero al parecer la realidad fue aún más cruel, toda vez que se tiene conocimiento que, finalmente, los códices no fueron interpretados según el sueño póstumo de su creador, lo que conllevó a que la masa de hombres del siglo XIV, ignorara la existencia o el contenido real de los cantares a *loor* de Santa María.

¹⁴ Chistian, William, et al., *La Fiesta en el Mundo Hispánico*, La Mancha, 2004

ANEXO



Imagen 1: Partitura de *Strella do dia*, Códice del Escorial.

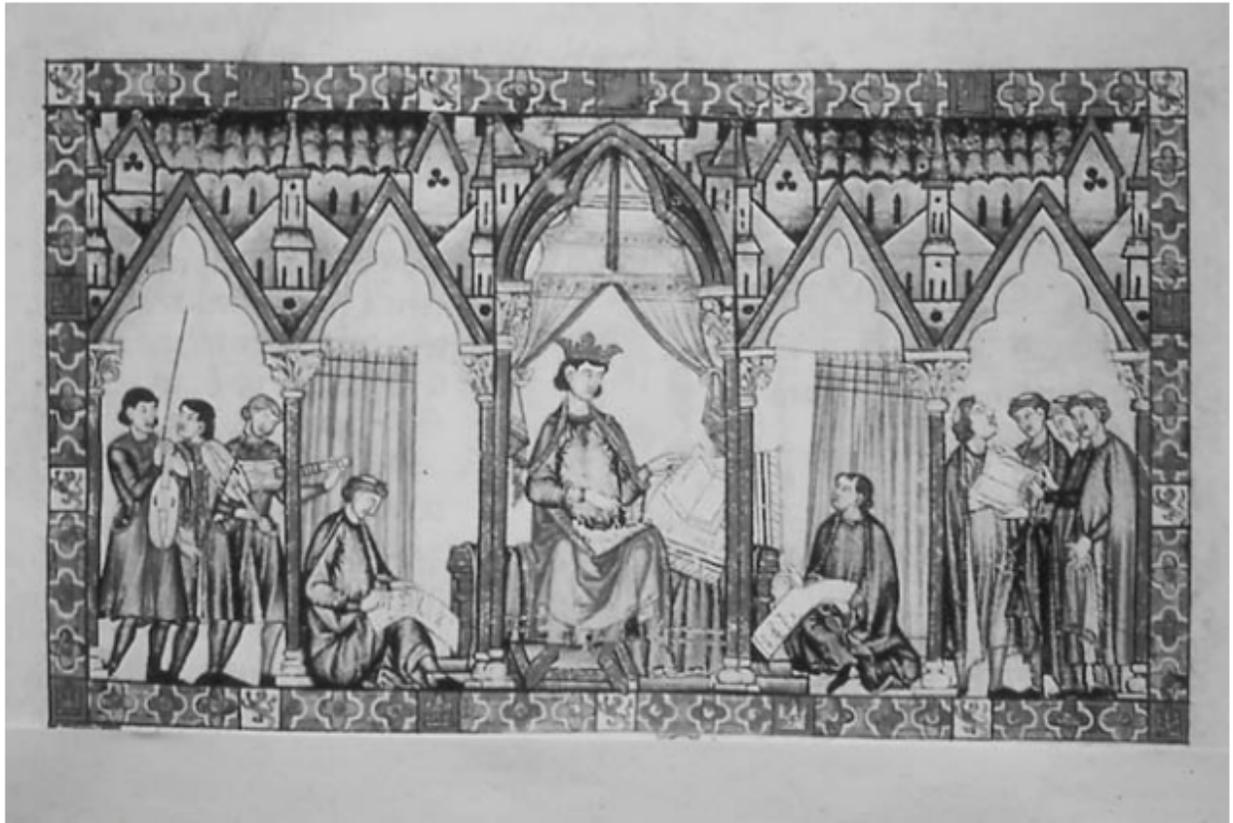


Imagen 2. Introducción a las Cantigas de Santa María, el Escorial.

Esta é de loor.

Santa María,
Strella do dia,
Mostra-nos via
Pera Deus e nos guía.
Ca veer faze-los errados
que perder foran per pecados
entender de que mui culpados
son; mais por ti son perdoados
da osadia
que lles fazia
fazer folia
mais que non deveria
Santa María,...
Amostrar-nos debes carreira
por gãar en toda maneira
a sen par luz e verdadeira
que tu dar-nos podes senlleira;
ca Deus a ti a
outorgaria
e a querria
por ti dar e daría.
Santa María...
Guiar ben nos pod' o teu siso
mais c aren pera Parayso
u Deus ten senpre goy' e riso
pora quen en el creer quiso;
e prazer -m-ia
se te prazia
que foss' a mia
alm' en tal compannia.
Santa María...

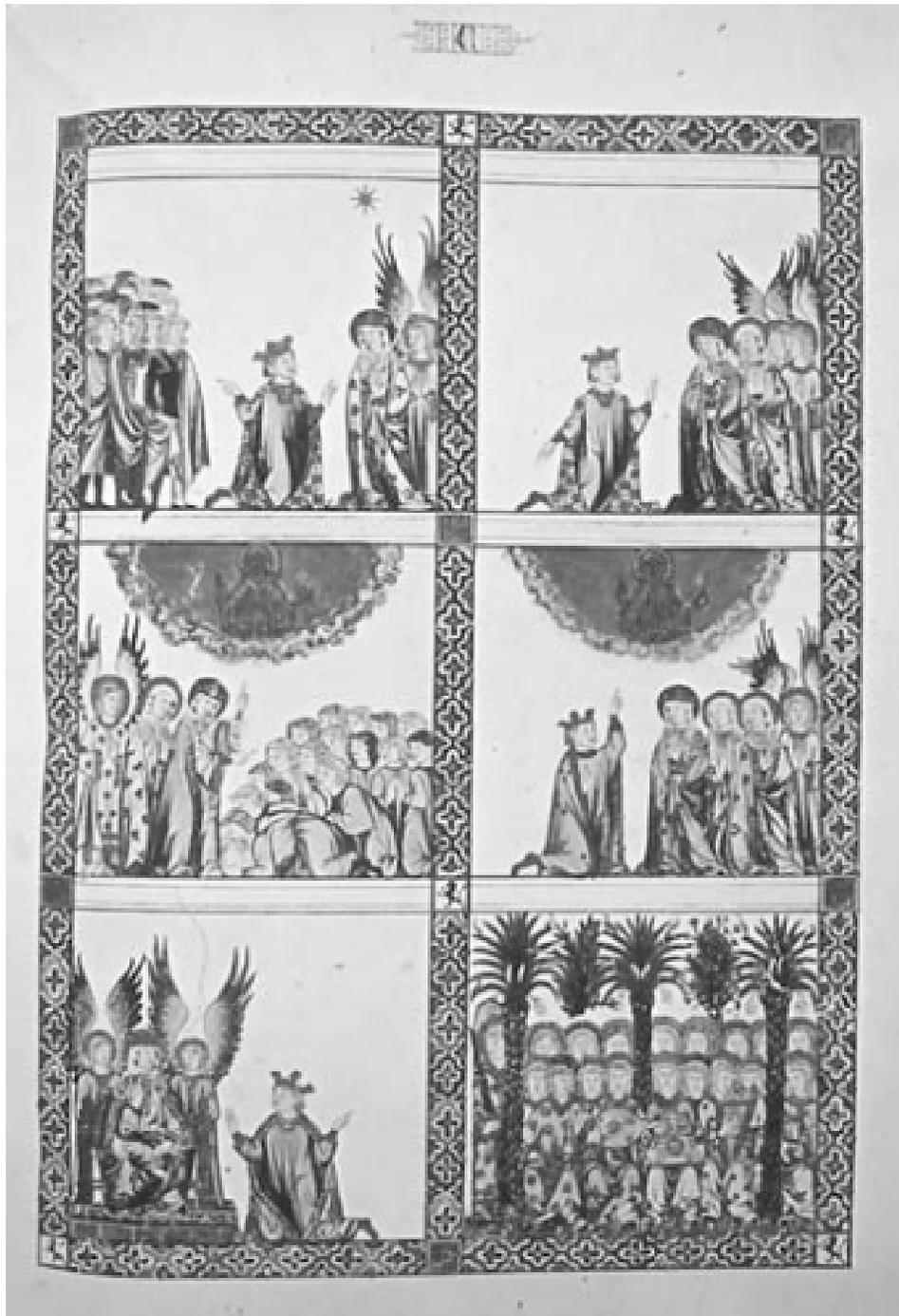


Imagen 3: Página miniada de *Strella do dia*, Códice del Escorial.

BIBLIOGRAFÍA

- Alfonso X, *Cantigas de Santa María*, introducción de Walter Mettmanna, Madrid, 1989
- Alfonso X el Sabio, *Cantigas*, edición Jesús Montoya, Madrid, 1988
- Anglés, Higinio, *La música de las Cantigas de Santa María del rey Alfonso el Sabio*, Barcelona, 1943
- Cotarelo y Vellador, Armando, *Una cantiga célebre del Rey Sabio: fuentes y desarrollo de la leyenda de sor Beatriz, principalmente en la literatura española*, Madrid, 1904
- Cueto, Leopoldo Augusto, *Estudio histórico, crítico y filológico sobre las cantigas del rey don Alfonso el Sabio*, Madrid, 1897
- Chistian, William, *et all., La Fiesta en el Mundo Hispánico*, La Mancha, 2004
- López Alum, Pedro, *Interpretando la música medieval del siglo XIII: Las Cantigas de Santa María*, Valencia, 2005
- Márquez Villanueva, Francisco, *El concepto cultural alfonsí*, Madrid, 2004
- Montoya Jesús, “Alfonso X el Sabio Cantigas”, Madrid, 1998
- Reese, Gustave, *La Música en la Edad Media*, Madrid, 1989
- Rivera, Julián, *La música de las cantigas. Estudio sobre su origen y naturaleza*, Madrid, 1922
- Tatarkiewicz, Wladyslaw, *Historia de la Estética, II Estética Medieval*, Madrid, 1990

Valmar, Marqués de, *Cantigas de Santa María de don Alfonso el Sabio*, Vol. I, Madrid, 1889

Warner, M, *Tú sola entre las mujeres. El mito y el culto de la virgen*, Madrid, 1991

Artículos de Revista

Chico Picaza, María Victoria, “La teoría medieval de la música y la miniatura de las cantigas”, *Anales de la Historia de Arte*, Madrid año XII, nº. 13, 2003

López Elum, Pedro, “Escritura musical y ritmo en la Edad media. Las Cantigas de Alfonso X y la influencia de su música”, *Revista d’ Història Medieval*, Valencia, año VII, nº. 7, 1995

Actas de Congreso

Incoronata, Colantuano, “El *bon son* en las Cantigas de Santa María”.En: VII Congreso Internacional de Estudios Galegos. *Mulleres en Galicia. Galicia e os outros pobos da Península*. Barcelona 28 ó 31 de maio de 2003. Actas, Barcelona, Asociación Internacional de Estudio Galegos (AIEG)/ Filoloxía Galega (Universidad de Barcelona), 2007

Calahorra Martínez, Pedro, “Las cantigas de loor de Santa María del Rey Alfonso X ‘el Sabio’”, En: *VI jornadas de Canto Gregoriano. De la monofonía a la polifonía*, Zaragoza, 2001. Actas, Zaragoza, Instituto Fernando el Católico, 2003