

Juan Sáez Durán

LA CANTIGA DE VALCAVADO

Edición crítica y estudio

LA CANTIGA DE VALCAVADO
EDICIÓN CRÍTICA Y ESTUDIO

SERIE: Lingüística y Filología, nº 91

SÁEZ DURÁN, Juan

La Cantiga de Valcavado : edición crítica y estudio / Juan Sáez Durán.- Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, 2021

180 p. ; 24 cm. – (Lingüística y Filología ; 91)
ISBN : 978-84-1320-119-1

1. Beato de Valcavado - Crítica e interpretación 2. Filología 3. Paleografía 4. Ciencias auxiliares de la historia I. Universidad de Valladolid : Ediciones Universidad de Valladolid, ed. II. Serie

81:930

JUAN SÁEZ DURÁN

LA CANTIGA DE VALCAVADO EDICIÓN CRÍTICA Y ESTUDIO



EDICIONES
Universidad
de
Valladolid



UCA

Universidad
de Cádiz



Reconocimiento–NoComercial–SinObraDerivada (CC BY-NC-ND)

JUAN SÁEZ DURÁN. VALLADOLID, 2021
EDICIONES UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

Preimpresión: Ediciones Universidad de Valladolid

ISBN 978-84-1320-119-1

Diseño de cubierta: Ediciones Universidad de Valladolid

Motivo de cubierta: Beato de Liébana, Santo. *Comentarios al Apocalipsis, con varios prólogos e interpolaciones y seguido de la explicación del libro del profeta Daniel por san Jerónimo*. Con miniaturas de Oveco S. X (970). Sign: Ms 433. Fol. 2v., fol. 3 r.

Para Antonia Víñez Sánchez

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	13
1. LA FIJACIÓN ESCRITA DE LA CANTIGA EN SU CONTEXTO.....	15
1.1. El monasterio y el códice	15
1.2. El contenido del folio 3r	16
1.3. Otras intervenciones del anotador	21
1.4. La anotación del folio 2v y la mención al rey Fernando	22
1.5. Precisiones sobre la fijación escrita de la cantiga.....	27
1.6. Conclusiones.....	32
2. TRANSCRIPCIÓN PALEOGRÁFICA	33
2.1. Criterios de transcripción	33
2.2. Transcripción literal.....	34
2.3. Notas a la transcripción literal.....	35
2.4. Transcripción resuelta	38
2.5. Cotejo entre las líneas 1-2-3 y 14-15, ¿copia o reescritura?.....	39
3. ESTUDIO PALEOGRÁFICO.....	43
3.1. Introducción.....	43
3.2. Estado de la cuestión	44
3.3. Observaciones generales sobre la escritura del texto	45
3.4. Repertorio gráfico.....	48
3.5. Sistema de abreviaturas, nexos y uso de mayúsculas.....	61
3.5.1. Sistema de abreviaturas	61
3.5.2. Nexos	64
3.5.3. Uso de mayúsculas	66
3.6. Cuestiones paleográficas de interés para la datación.....	67
3.6.1. Uso de la <i>d</i> uncial	67
3.6.2. Aparición de la <i>r</i> redonda detrás de curva	68

3.6.3. Unión de curvas contrapuestas.....	69
3.6.4. Morfología de la letra <i>a</i>	71
3.6.5. Letra <i>s</i> final elevada sobre el renglón	72
3.6.6. Desarrollo excesivo de los astiles	72
3.7. Propuesta de datación atendiendo a los elementos paleográficos.....	73
4. ESTUDIO LINGÜÍSTICO	75
4.1. Introducción.....	75
4.2. Relación de elementos lingüísticos no gallego-portugueses	78
4.3. Ortografía y fonología del manuscrito	80
4.3.1. Introducción.....	80
4.3.2. Repertorio y análisis de los grafemas	81
4.3.3. Tablas de correspondencias entre grafemas y fonemas.....	97
4.3.4. El latinismo de la cantiga. Su carácter ortográfico	99
4.3.5. Propuesta de datación atendiendo a los elementos ortográficos	103
4.4. Hibridismo lingüístico.....	104
4.4.1. Provenzalismo	104
4.4.2. <i>Uirgin</i> : un latinismo léxico	105
4.4.3. Castellano y leonés.....	106
4.5. Resumen y valoración final.....	115
5. EDICIÓN CRÍTICA	119
5.1. Criterios de edición.....	119
5.2. Texto y aparato de variantes.....	121
5.3. Traducción	125
5.4. Notas a la edición	126
6. ESTUDIO LITERARIO	141
6.1. Métrica.....	141
6.2. Relación con la cantiga 340	148
6.3. Poética de la cantiga: estilo, fraseología, sintaxis.....	151
6.4. Conclusiones.....	157
7. DATACIÓN Y AUTORÍA: DE CÓMO LA CANTIGA LLEGÓ HASTA VALCAVADO ...	159
APÉNDICE I: FACSIMIL DEL FOLIO 3r.....	169
APÉNDICE II: ÍNDICE DE DOCUMENTOS	171
BIBLIOGRAFÍA.....	173

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo¹ pretende colmar cierto vacío en torno a un texto poético perteneciente a la escuela lírica gallego-portuguesa –la que se ha dado en llamar cantiga de Valcavado– que, aunque breve y de una calidad literaria discutible, merece más atención de la que se le ha prestado desde su presentación y publicación por López-Aydillo y Rivera Manescau en 1918, hace ya más de un siglo. Ciertamente el texto no alcanza la maestría de las composiciones incluidas en los grandes cancioneros marianos de Alfonso X. No debió de satisfacer las exigencias del estándar de calidad que el rey y sus colaboradores establecieron, lo que explica muy probablemente su no incorporación a las colecciones regias. A pesar de todo, la cantiga merece de sobra una atención que hasta hoy se le ha negado. Y ello por varias razones.

En primer lugar, el texto, dejando a un lado las consideraciones sobre su valía intrínseca, pertenece con toda justicia al *corpus* de la poesía religiosa alfonsí. Esto sería de por sí motivo suficiente para abordar su edición y estudio. Pero resulta además que las singulares circunstancias de su transmisión le confieren un interés añadido. La cantiga está escrita de forma muy descuidada en el folio 3 recto del conocidísimo códice del *Beato de Valcavado*, hoy depositado bajo la signatura U/Bc Ms 433 en la Biblioteca Histórica de Santa Cruz de la Universidad de Valladolid.² Su transmisión es insólita y totalmente ajena a la de la poesía gallego-portuguesa en

¹ La publicación de este libro ha contado con la contribución del Departamento de Filología de la Universidad de Cádiz a través de las ayudas del Contrato Programa de 2020.

² Puede consultarse copia digital en <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/591>. Las imágenes del códice incluidas en este trabajo fueron facilitadas por la Biblioteca Histórica de Santa Cruz de la Universidad de Valladolid y se reproducen con la correspondiente autorización.

su conjunto. Con ello hay que relacionar la particular fisonomía lingüística que presenta el texto, plagado de elementos no gallego-portugueses que lo alejan, al menos en apariencia, del canon lingüístico de la escuela.

Por otra parte, la presencia en el folio 2 vuelto del citado códice del *Beato* de una enigmática anotación que menciona a un «Don Fernando, rey de Castilla», junto con el análisis de diversos elementos paleográficos, lingüísticos y literarios, llevaron a López-Aydillo y Rivera Manescau a defender la hipótesis de la atribución de la autoría de la cantiga al rey Fernando III, así como a proponer una datación muy temprana del texto (principios del siglo XIII). De esta forma, la cantiga de Valcavado se convertía en una de las primeras muestras de la poesía gallego-portuguesa y Fernando III pasaba a formar parte de la nómina de trovadores de la escuela. Estas conclusiones, pese a suscitar serias dudas, fueron heredadas por la crítica hasta fechas muy recientes, debido más a la inercia que a una confirmación sólida de la teoría sustentada por los autores mencionados.

Así, tras el trabajo inicial de López-Aydillo y Rivera Manescau, a quienes corresponde el mérito de haber dado a conocer el texto, editándolo y estudiándolo por vez primera, la cantiga cayó prácticamente en el olvido durante muchas décadas, según puede comprobarse en el excelente estado de la cuestión que ofrece Couceiro (2003) y (2004), a quien debemos el haber traído de nuevo la composición al foco de atención de la crítica. Las únicas aportaciones que cabe mencionar en casi un siglo son la edición de Filgueira Valverde (1984), provisional como el propio autor reconoce, junto con los breves comentarios que la acompañan, así como las escuetas pero sustanciosas notas que le dedicaron Alvar y Beltrán (1985) donde reproducen el texto fijado por López-Aydillo y Rivera Manescau.

La situación no varió sustancialmente hasta 1993, año en que, con motivo de la edición del facsímil del códice del *Beato* patrocinada por la Universidad de Valladolid, Ruiz Asencio publicó un trabajo que supuso, según afirma Couceiro (2003: 534), un cambio radical en este estado de cosas. El autor, tras una nueva lectura, transcripción y estudio paleográfico del texto, llegó a conclusiones totalmente divergentes de las de López-Aydillo y Rivera Manescau. La cantiga, en su opinión, debe datarse en torno a finales del siglo XIII o principios del XIV, y de ninguna manera en fechas tan tempranas como propusieron sus primeros editores; la hipotética autoría de Fernando III queda en consecuencia descartada.

Estas conclusiones han sido asumidas por los últimos trabajos en torno a la cantiga. Así lo hacen el propio Couceiro (2003) y (2004), Beltrán (2005: 93) y Fidalgo y Varela (2008), fundamental aportación que contiene la más reciente y mejor edición del texto con que contamos.³ Con todo, dicha edición resulta a mi juicio excesivamente conservadora con el manuscrito, cuya lectura por los autores es

³ Debe verse también Fidalgo (2009), versión castellana de la publicación de 2008 con algunos leves añadidos y correcciones.

coincidente en muchos casos con la de Ruiz Asencio. Hay, desde luego, enmiendas y nuevas interpretaciones de gran interés, que me han sido de mucha utilidad y a las que me he acogido parcialmente; sin embargo, los autores parten de una premisa con la que no puedo estar de acuerdo y que determina el mencionado conservadurismo del texto crítico que presentan. Según afirman (Fidalgo y Varela, 2008: 150), les parece evidente que «o autor do texto está pensando en latín e fai un notable intento de escribir na lingua propia das cantigas marianas», intento que queda frustrado por la continua filtración de la lengua latina y, en definitiva, por la falta de competencia en el gallego-portugués que pretende usar. A lo largo del presente trabajo formularé una hipótesis por completo diferente.

Así las cosas, dejando aparte la transcripción paleográfica de Ruiz Asencio, contamos con tres ediciones precedentes, la de López-Aydillo y Rivera Manescau, la de Filgueira Valverde y la de Fidalgo y Varela, ninguna de las cuales por razones de diversa índole me parece enteramente satisfactoria, aunque a todas les debe mucho la que aquí se presenta. Como quiera que sea, la cantiga continúa estando necesitada de una nueva edición, junto con «una monografía en la que se conjugue lo paleográfico con la métrica y la lingüística», en palabras de Ruiz Asencio (1993: 46), que siguen estando vigentes.

Por mi parte, desde los primeros contactos con el texto me guiaba la sospecha, que luego se vería confirmada, de que los argumentos paleográficos y diplomáticos aportados por este autor no tenían el suficiente peso para sostener consistentemente las conclusiones a las que llegaba, en especial en lo relativo a la datación. Se hacía necesario, por tanto, realizar una nueva lectura y transcripción del texto, que se apoyara en una reflexión previa sobre las condiciones materiales en que se produjo la escritura, junto con un estudio detallado de los elementos paleográficos y lingüísticos, como base imprescindible para el establecimiento del texto crítico. A estas cuestiones están dedicados los cuatro primeros capítulos.

La edición propiamente dicha ocupa el quinto capítulo. El texto se acompaña de un doble aparato crítico (de variantes del manuscrito y de lecturas divergentes de las ediciones previas), así como de una traducción, cuyo objetivo es simplemente apoyar la interpretación del texto, y de notas explicativas de carácter lingüístico y literario.

El análisis literario, objeto del sexto capítulo, abarca la métrica y el comentario estilístico de la cantiga. En él se ha procurado establecer la vinculación de nuestro texto con la tradición de la poesía mariana alfonsí, a la que pertenece.

El séptimo y último capítulo resume las conclusiones a las que se ha llegado y plantea una hipótesis final acerca de la datación y del contexto literario y cultural en el que se debe inscribir la composición de la cantiga.

1. LA FIJACIÓN ESCRITA DE LA CANTIGA EN SU CONTEXTO

1.1. El monasterio y el códice

No es mucho lo que se sabe del monasterio de Valcavado, en especial en lo que se refiere a sus primeros siglos de existencia.¹ Ubicado en las cercanías del actual poblado de Valcavadillo (Palencia),² fue fundado en el siglo X, entre cuyas últimas décadas y los comienzos del XII debió conocer sus momentos de mayor actividad. En el último cuarto de ese siglo, el monasterio y la propia villa que había surgido a su amparo pasaron a los dominios del monasterio de San Zoilo de Carrión y, posteriormente, entre 1179 y 1213, desapareció como tal monasterio para convertirse en una simple iglesia parroquial, cuyo santo titular fue San Andrés. La iglesia subsistió hasta finales del siglo XVII, momento en que fue demolida.

¹ Para todo lo referente al monasterio de Valcavado es imprescindible la consulta del exhaustivo estudio de Rodríguez Fernández (1994); véanse también Martínez y Pérez (1971) y Herrero Jiménez (1993).

² El sitio exacto donde se encontraban enclavados el monasterio y la población de Valcavado es descrito así por Rodríguez Fernández (1994: 283): «el lugar está integrado en el término territorial de Villaires, que dista poco más de un kilómetro hacia el este y como parte de la finca de este nombre pertenece al Marqués de la Valdavia, que la adquirió por compra en 1925. Al norte y distanciado alrededor de 1.500 metros queda el poblado de Valcavadillo, también asentado en la margen izquierda del río Carrión junto a profundas cárcavas que le prestaron el sobrenombre y cuya iglesia sigue perpetuando en su fábrica actual una buena parte de lo que en el siglo XVII había llegado a ser el templo póstumo de Valcavado». El actual poblado de Valcavadillo se encuentra a unos 7 kilómetros al noroeste de Saldaña por la carretera que conduce de Palencia a Riaño. Puede verse un sencillo mapa del enclave en Rodríguez Fernández (1994: 370).

Nada queda hoy de lo que fuera el monasterio salvo lo que constituyó uno de sus bienes más estimados: el códice del Beato, llamado con toda justicia de Valcavado.³ Su elaboración fue encomendada por Sempronio, abad del monasterio, a un tal Obeco, que realizó la copia, como él mismo nos manifiesta, entre el 8 de junio y el 8 de septiembre de 970. Consta que el códice permaneció en Valcavado hasta el siglo XVI. Así lo afirma Ruiz Asencio (1993: 37):⁴ «debemos admitir que el libro permaneció en el monasterio y luego en la iglesia de Valcavado desde su confección hasta el siglo XVI».

De todo lo apuntado anteriormente, interesa destacar dos datos: por una parte, el monasterio no existía como tal a las alturas del siglo XIII; se había convertido en iglesia parroquial. Por otra, el códice no se trasladó de Valcavado hasta el siglo XVI. Esto nos permite asegurar que la cantiga fue transcrita en ese lugar precisamente y que el interés por dejar testimonio escrito del texto no se debió a la iniciativa de un cenobio, inexistente ya en ese momento, sino a la de una persona que debía tener acceso al códice, y no precisamente un acceso circunstancial, quizá como custodio suyo.⁵ Estas dos circunstancias apuntan con mucha probabilidad al que fuera párroco en ese momento de la iglesia de san Andrés como artífice material de la escritura del texto que conservamos.⁶

1.2. El contenido del folio 3r

El códice del Beato está salpicado de anotaciones realizadas por diversas manos a lo largo del tiempo. Algunas de ellas no atañen a los propósitos de este estudio y no insistiré en ellas.⁷ Me ceñiré en lo que sigue a las que nos interesan y constituyen el objeto de este trabajo, contenidas en los folios 2v y, sobre todo, 3r.

³ Descripción del códice y semblanza de Sempronio y Obeco en Ruiz Asencio (1993: 40-43); para el códice véase también Rodríguez Marín (2012: 146-157).

⁴ Ruiz Asencio (1993: 37-40) ha rastreado minuciosamente las vicisitudes del itinerario del códice: primero fue trasladado a León, luego a Madrid, a Toledo, y finalmente a Valladolid, donde se encuentra en la actualidad, depositado en la Biblioteca Histórica de Santa Cruz, dependiente de la Universidad de Valladolid. Véase también Rodríguez Fernández (1994: 287-296).

⁵ Basta con pensar las numerosas intervenciones en el códice que se deben a su mano; cf. el apartado 1.3. más abajo. Véase Rodríguez Fernández (1994: 290-291) para el importante papel que la feligresía de Valcavado tuvo en la conservación del códice y del exiguo patrimonio conventual, una vez desaparecido el monasterio en el siglo XII.

⁶ Por desgracia la total falta de documentación procedente del monasterio o de la posterior iglesia parroquial hace imposible, al menos por ahora, la identificación del personaje.

⁷ Es imprescindible la consulta de Ruiz Asencio (1993: 43-48), que examina detalladamente todas las anotaciones que aparecen en el códice, y a quien seguimos en este punto. Algunas de las anotaciones son por completo ajenas a lo que nos interesa: así, la genealogía de Jesucristo según san Mateo inserta en el folio 4r, de finales del siglo XII o principios del XIII (Ruiz Asencio, 1993: 44); las mandas testamentarias de una tal Mari Martínez, de fines del siglo XIII, que se encuentran en el folio 1r (Ruiz Asencio, 1993: 47); distintas anotaciones de una mano del siglo XVI (Ruiz Asencio, 1993: 47). Otras, sin embargo, son

El folio 3r se presenta ante nuestros ojos como un conglomerado de textos en el que hay que diferenciar dos estratos cronológicos:

1. En primer lugar, fueron copiados en el folio cuatro documentos cronológicamente correspondientes al reinado de Doña Urraca, cuya existencia ya había sido dada a conocer por López-Aydillo y Rivera Manescau (1918: 4 y 6), aunque sin realizar un estudio particularizado.⁸ Será Ruiz Asencio (1993: 43-44) quien entre en un examen detallado de estos documentos, corrigiendo varias imprecisiones y errores de los estudiosos antes citados, y editando lo que de estos textos se conserva actualmente.

El informe de Ruiz Asencio (1993: 44) puede resumirse así: se trata de cuatro documentos, del tipo diplomático denominado *notitia*, copiados uno a continuación del otro «dejando un espacio suficiente entre ellos sin utilizar». Su contenido se refiere a distintas propiedades muebles, en especial plata, que el monasterio cedió a la reina doña Urraca. En la actualidad el primero y el cuarto son ilegibles.⁹ La data de los tres primeros documentos corresponde a los años 1112, 1117 y 1118;¹⁰ la del último es ilegible. Fueron copiados en un mismo acto a pesar de la distancia temporal entre ellos. La letra usada, «carolina muy redonda», confirma la cronología propuesta para su escritura: entre 1119 y 1127, año de la muerte de la reina.

2. En segundo lugar, un «anotador de hacia 1300», según lo denomina Ruiz Asencio (1993: 45), escribió sobre el mismo folio el texto de la cantiga, en parte aprovechando los espacios en blanco que quedaban entre los documentos antes comentados, en parte haciéndose sitio borrando alguno de ellos. No acaba ahí su intervención; sin salir del folio 3r, además de la cantiga, se debe a su mano otro texto situado en la parte inferior derecha, que Ruiz Asencio (1993: 45) describe como «una jaculatoria utilísimas, al parecer, contra el dolor de muelas».¹¹ Todavía en el mismo folio, bajo la última línea de la cantiga, pueden leerse unas pocas palabras de lo que

debidas a la misma mano que escribió la cantiga y en ese sentido pueden resultar de cierto interés; cf. apartado 1.3. más adelante.

⁸ Los autores explican que en el folio 3r se copiaron a principios del siglo XIII dos documentos que registraban hechos importantes para la historia del monasterio. Pocas líneas después, al analizar el contenido de dicho folio, mencionan tres fechas (1112, 1115 y 1116), lo que da pie a pensar que en realidad consignaron la existencia de tres documentos. Así parece interpretarlo Ruiz Asencio (1993: 43).

⁹ Los otros dos son editados y comentados por Ruiz Asencio (1993: 44).

¹⁰ La primera fecha está tomada de López-Aydillo y Rivera Manescau (1918: 6), ya que en la actualidad no es legible. Tómese este dato con precaución, ya que los autores confundieron la fecha de los otros dos documentos, 1115 y 1116, en lugar de 1117 y 1118.

¹¹ López-Aydillo y Rivera Manescau (1918: 6) fueron incapaces, al parecer, de descifrar el contenido de este último texto y se refieren a él como «varios renglones absolutamente ilegibles, desvanecidos unos por el tiempo, raspados otros». De las palabras de Filgueira Valverde (1984: 64) se deduce que Gómez Moreno transcribió no solo esta oración, sino también la propia cantiga; parece que Filgueira pudo consultar ambas. Por su parte, Ruiz Asencio (1993: 47) ofrece una lectura de la jaculatoria, que reproduzco en el apartado 1.3. más abajo.

fueron, siempre en opinión de Ruiz Asencio (1993: 46), «cinco líneas en latín con motivo de un canto marial».¹²

En otros lugares del códice, este mismo amanuense dejó su huella en forma de diversos textos y notas de las que daré cuenta más adelante. Pero de entre todas sus intervenciones en el códice, es necesario en este punto detenerse en una fundamental para el estudio de nuestra cantiga. Se trata de la nota que se encuentra en la zona inferior de la columna derecha del folio 2v y que reza así:¹³ «di mí / de mí do Fernando / rei de Castiella»

Es obvio que del sentido que se dé a su presencia junto a la cantiga y de la interpretación que se haga de su contenido dependen dos cuestiones de la máxima relevancia: la datación del texto escrito y, en conexión con ello, su posible autoría. De momento, me limito a plantear el asunto, que será tratado detenidamente más adelante.

Volviendo al folio 3r, disponemos, visto todo lo anterior, de un panorama del conjunto de textos que en él se acumulan. En resumen, tenemos que sobre y entre los documentos transcritos en el siglo XII, un anotador posterior escribió una serie de textos, lo cual confiere al folio una particular fisonomía laberíntica.

Ruiz Asencio (1993: 45) aporta una visión dinámica del proceso, proponiendo una secuencia de las actuaciones del anotador más tardío. A continuación expondré dicha secuencia, completándola por mi parte con algunas precisiones.¹⁴ La secuencia discurre del siguiente modo:

1. En primer lugar, borró parcialmente «mediante agua y esponja» el texto del primer documento.¹⁵

2. Hizo una prueba del útil de escritura en la parte inferior derecha del folio 2v. Esta *probatio pennae* que supone Ruiz Asencio, no es otra cosa que la anotación que hace referencia al rey Fernando.

3. Procedió a escribir la cantiga. Hay que añadir a lo dicho por Ruiz Asencio que el amanuense agotó el espacio de que disponía con diez líneas del texto de la cantiga y que entonces saltó al siguiente espacio en blanco, entre los documentos

¹² Las palabras, en transcripción de Ruiz Asencio, son: «que sue matre sine morte»; advierte de que es lo único que puede leerse. No es fácil saber cómo ha llegado el autor a la conclusión de que se trata de «un canto marial».

¹³ La lectura es de Ruiz Asencio (1993: 45). López-Aydillo y Rivera Manescau (1918: 6) leen de distinta forma: «de mi do. Fernando, rej de Castiella». No entro ahora en estas divergencias. En lo que sí hay acuerdo es en que la nota pertenece a la misma mano de la cantiga; cf. para todo lo referente a la cuestión el apartado 1.4. de este trabajo.

¹⁴ López-Aydillo y Rivera Manescau (1918: 6) hicieron un trabajo parecido distinguiendo nueve apartados en el folio, que identifican mediante letras mayúsculas.

¹⁵ Parece que López-Aydillo y Rivera Manescau (1918: 6) pudieron alcanzar a leer algo de tal documento, que corresponde su apartado A, ya que afirman: «dos renglones de texto latino, muy desvanecidos, fechados en la Era 1112». El dato de la fecha resulta de interés, porque, como ya se dijo, hoy es ilegible.

latinos segundo y tercero, donde escribió tres líneas más.¹⁶ Así, la transcripción de la cantiga se ve interrumpida por la presencia de cinco líneas de texto latino. En atención a esta circunstancia se distinguen dos secciones en el texto de la cantiga, que corresponden, respectivamente, a los apartados B, D y E de López-Aydillo y Rivera Manescau (1918: 6).

4. Considerando que no tenía espacio suficiente, borró el cuarto y último de los documentos relativos a doña Urraca, respetando el tercero (apartado F de López-Aydillo y Rivera Manescau, 1918: 6). Nuevamente, la continuidad de la cantiga queda rota por el texto latino preexistente. En ese espacio el amanuense transcribió dos líneas más del texto de la cantiga, tercera sección, que corresponde al apartado G de López-Aydillo y Rivera Manescau (1918: 6).

Añade Ruiz Asencio (1993: 45) que «los últimos versos de la cantiga ocuparon sólo el lado izquierdo del folio», lo cual no es exacto. En realidad, la primera de estas dos líneas ocupa todo el ancho del folio, y la segunda sobrepasa la mitad y finaliza abruptamente con la palabra *poderof*, cuya última letra queda sin escribir. A seguido, sin solución de continuidad, aparecen las primeras palabras de la jaculatoria contra el dolor de muelas. El amanuense tuvo la precaución de marcar aquí el final del texto de la cantiga, trazando una raya bajo la línea a todo lo ancho del folio que no llega a avanzar hasta el margen derecho. Este importante detalle es ignorado por Ruiz Asencio, aunque ya lo mencionaron López-Aydillo y Rivera Manescau (1918: 6), ciertamente sin aclarar su sentido.¹⁷

Parece evidente que el escriba interrumpió el trabajo brusca e inexplicablemente, pues disponía de espacio suficiente para completar el texto. A pesar de ello, dejó la estrofa inconclusa, truncada a falta de tres versos; es más, como acabamos de ver, incluso la última palabra quedó sin rematar, como si hubiera dejado la tarea de forma repentina.

5. Por último, dice Ruiz Asencio (1993: 45), «en el espacio que estaba sin usar en el ángulo inferior derecho escribió algo más tarde (la tinta es de color diferente)» la jaculatoria; y hemos de entender que el «canto marial», hoy ilegible casi por completo, como ya sabemos.¹⁸ Añadiré por mi parte que en este último bloque textual el amanuense optó por dividir el espacio en dos zonas: la zona

¹⁶ Couceiro (2004: 107) se extraña con toda razón de que el escriba no borrara más texto latino y se plantea si quizá el texto latino de las diez primeras líneas no estuviera ya tan desvanecido que no fuera necesario borrarlo.

¹⁷ El apartado H consiste, dicen los autores, en «una línea que ocupa toda la longitud del último renglón». Hay que decir que el escriba no fue muy exacto al trazar el rayado, ya que las primeras palabras del texto siguiente («a dolore dentes in amore») quedan incluidas en la misma línea, como si pertenecieran a la cantiga. Eso explica que las repita de nuevo en la línea siguiente; véase el texto en transcripción de Ruiz Asencio un poco más adelante, en el apartado 1.3. de este trabajo.

¹⁸ Esta es la sección I de López-Aydillo y Rivera Manescau (1918: 6).

izquierda, donde se encuentra el canto marial, y la zona derecha en la que se lee la oración contra el dolor de muelas.

El resultado final de todas las intervenciones realizadas sobre el folio puede ser representado esquemáticamente del siguiente modo:

1	Sección A de la cantiga: diez líneas escritas sobre el primer documento latino borrado previamente.
2	Cinco líneas que corresponden al segundo documento latino, fechado en 1115.
3	Sección B de la cantiga: tres líneas de texto.
4	Seis líneas que corresponden al tercer documento latino, fechado en 1116.
5	Sección C de la cantiga: dos líneas escritas sobre el cuarto documento latino borrado previamente; la segunda interrumpe el texto de la cantiga antes de alcanzar el margen derecho y se completa con las primeras palabras de la jaculatoria. Bajo esta línea, una raya que ocupa prácticamente toda su longitud.
6	Dos zonas divididas en sentido vertical. En la zona izquierda se encuentra el canto marial, del que apenas se leen unas pocas palabras. En la zona derecha el texto de la jaculatoria contra el dolor de muelas.

Tabla 1. Esquema del contenido del folio 3r

A modo de resumen, puede señalarse que el texto de la cantiga ocupa quince líneas, segmentadas en tres secciones, que he identificado mediante letras: sección A (diez líneas); sección B (tres líneas); sección C (dos líneas).

Resulta desconcertante que las tres secciones concluyan de manera abrupta, provocando lagunas en el texto. No es fácil conocer el motivo exacto de esta circunstancia. Es posible que el salto espacial en el soporte corresponda a un salto temporal; es decir, que las tres secciones fueran escritas en momentos sucesivos, no en un único acto, y que el amanuense no volviera atrás para consignar en qué punto había dejado la tarea.

1.3. Otras intervenciones del anotador

La intervención del anónimo anotador no se limitó a la transcripción de la cantiga y a la anotación del folio 2v. Ruiz Asencio (1993: 46-47) enumera y transcribe las distintas anotaciones que nuestro amanuense realizó en el códice.¹⁹

Una primera anotación de entidad es la ya citada oración para el dolor de muelas, ubicada en el folio 2v. En transcripción de Ruiz Asencio (1993: 47):

A dolore dentes in amore./ A dolore dentes in amore an.../del mal del den dio r...l
... r...ent/ periuro den per ...que ...erge ... per euangelio ... e per beate peccata / que supra
petan martire ...sa debat .. cant sum manus tenebat /dominus noster Ihesu Christus uenit
et dixit: Petre, que abes que trist...as aue...

Otra intervención extensa es la que se encuentra en el folio 228r;²⁰ se trata de una oración en que se exalta la figura de la Virgen María. En transcripción de Ruiz Asencio (1993: 47):

Sit nobis medicina, o tu virgo Maria, o trina. Angelus Gabrielis ad te venit de.../isti
esse sua fidelis o tu n<a>ta fuisti Maria per gaudium tu regina semper humilis fuisti
et.../rogamus te beata ab angelis exaltata et deleas peccatos quia inmundo sum facta, o
tu/aue Maria, aue, dominus tecum tue gaude ut uos nos pereumus in eternum uiuamus

Gracias al trabajo de Ruiz Asencio podemos acceder al conjunto de textos que el amanuense consideró importante fijar por escrito, aunque fuera de una forma precaria. Este conjunto de intervenciones constituye lo que podemos llamar el contexto de la cantiga, pertinente en la medida en que nos informa de los intereses del anotador (claramente de tipo religioso y, si se apura, mariano), así como de su nivel cultural (conocimiento, quizá no muy depurado, del latín). El perfil que se trasluce encaja perfectamente con la figura de un párroco de pueblo.²¹

¹⁹ Me limito en el cuerpo del texto a las anotaciones de cierta entidad; junto a ellas, hay otras de menor extensión debidas a su mano: algunas palabras sueltas en el folio 1r, columna izquierda, son probablemente suyas en opinión de Ruiz Asencio (1993: 47) que las transcribe así: «...sedebat... / dixit...que fecit / ...scondere...es / dicere per sua / facias ist... duas / coniungere»; una nota brevísima en el folio 229r: «R. Aue angelo» (Ruiz Asencio, 1993: 47); y probablemente el alfabeto incompleto (de la *f* a la *z*) que aparece en el folio 190v (Ruiz Asencio, 1993: 47).

²⁰ No en el folio 228v, como dice erróneamente Ruiz Asencio (1993: 47).

²¹ Véase lo que ya se dijo el final del apartado 1.1. de este trabajo.

1.4. La anotación del folio 2v y la mención al rey Fernando

Es momento de entrar en el asunto de la controvertida anotación del folio 2v que hace referencia a un don Fernando, rey de Castilla (véase figura 1). El texto en cuestión dice así:²²

dimi
demi do Fernan do
rej de castiella



Figura 1. Anotación del folio 2v

Hay que señalar para empezar que la relación entre la anotación y la cantiga está garantizada: ambas pertenecen a la misma mano. En este punto el acuerdo es general;²³ pero a partir de aquí las opiniones divergen.

La interpretación que hicieron López-Aydillo y Rivera Manescau (1918: 65) es que la anotación, de modo semejante a una rúbrica de cancionero, remite al autor de la cantiga y que ese rey de Castilla de nombre Fernando no puede ser otro que Fernando III. La argumentación de estos autores se fundamenta en dos premisas:

²² Las lecturas de López-Aydillo y Rivera Manescau (1918: 6): «de mi do. Fernando, rej de Castiella», y Ruiz Asencio (1993: 45): «di mí / de mí do Fernando / rei de Castiella», presentan ligeras variantes que no afectan sustancialmente ni al contenido de la nota ni a la argumentación que sigue.

²³ López-Aydillo y Rivera Manescau (1918: 6-7) ya lo afirmaron: «la nota (...) se enlaza, en cuanto a la letra, con el texto gallego, como escrito por la misma mano: se advierte, en efecto, el mismo grosor de los trazos, idéntica forma en las letras, y los mismos típicos personalismos. La nota y el texto tienen, en este aspecto, una íntima relación». Véanse, además, Filgueira Valverde (1984: 65), Ruiz Asencio (1993: 45) y Couceiro (2003: 531) y (2004: 102).

1. La fecha de la letra de la cantiga y de la nota, que sitúan en la primera mitad del siglo XIII.²⁴

2. La convicción de que la nota hace referencia al autor de la cantiga.

De estas premisas se deriva que el rey castellano al que se alude debe ser Fernando III. Más aún; como solamente se le menciona como rey de Castilla, y no de León, perfilan la cronología de la cantiga: entre 1217 y 1230, antes de que llegara a ostentar el título de rey de León.²⁵ En suma, la suposición acerca de la referencia atributiva de la anotación y la coincidencia entre la datación de la letra y la existencia de un rey castellano con el nombre de Fernando en esa cronología, despejan, según la interpretación de estos autores, cualquier duda sobre la autoría y por ende sobre la cronología de la cantiga. Esta opinión, en fin, es la que se ha venido aceptando con más o menos reservas hasta hace pocos años.²⁶ Sin embargo, como dice Couceiro (2003: 534),

este estado de cosas cambió, radicalmente a mi juicio, cuando en la década de los últimos noventa Ruiz Asencio lee nuevamente el códice y nos da una nueva versión, más exacta y más fiel al original, pero sobre todo parece borrar definitivamente a Fernando III de la lista de nuestro trovadores.²⁷

²⁴ Se basan en unas observaciones muy generales de carácter paleográfico; cf. López-Aydillo y Rivera Manescau (1918: 6), donde señalan hacia la primera mitad del siglo XIII, y (1918: 36), donde, sin embargo, sitúan la data «en los primeros años del siglo XIII» o incluso «en los últimos del XII». Véase el capítulo 3 para todo lo relativo a las cuestiones paleográficas.

²⁵ López-Aydillo y Rivera Manescau (1918: 66). Pese a la evidencia de la conclusión, los autores dan sus razones para descartar otros posibles candidatos: Fernando II, por no poder ser titulado rey de Castilla y por su falta de interés en la poesía trovadoresca; Fernando IV, por su lejanía cronológica.

²⁶ Gómez Moreno (1934: 15, n. 3) fue mucho más allá, afirmando que el propio rey con el códice en las manos escribió la cantiga y unas recetas. Sin embargo, ya López-Aydillo y Rivera Manescau (1918: 66-67) habían descartado esa posibilidad: «no puede pensarse en que el mismo rey don Fernando escribiese de su mano el texto inserto en el códice, pues la confrontación de los autógrafos del Rey Santo, dan un resultado absolutamente negativo». Snow (1977: 34) aceptó la atribución a Fernando III, sobre la base de la anotación, pero ciertamente recomendando cautela: «interesting though this may seem, more work will be done on this text before any definitive conclusion can be reached». Filgueira Valverde (1984: 65) también aceptó la atribución, aunque ya el propio título de su trabajo («A cantiga marial atribuida a San Fernando») denota cierto escepticismo, y sugirió además una nueva posibilidad: la anotación «poidera ser somentes registo pesoal de propiedade do importante códice». Ahora bien, esta posibilidad debe ser descartada: el códice, como ya sabemos, no salió de Valcavado hasta el siglo XVI. No parece razonable que siendo así pudiera ser propiedad del rey. Alvar y Beltrán (1985: 402-403) reprodujeron en su antología la edición de López-Aydillo y Rivera Manescau, aceptando la autoría de Fernando III, pero manifestando a su vez extrañeza ante la datación que estos propusieron entre 1217 y 1230. Beltrán (1993: 269) simplemente menciona la atribución sin pronunciarse al respecto. Bertolucci Pizzorusso (1999: 153) sortea la cuestión con gran elegancia: nuestra cantiga se trata de «una canzone in lode della Vergine (pervenutaci in tradizione extravagante documentaria e molto imperfetta) che il padre di Alfonso, Fernando III, avrebbe composta e che rappresentarebbe l'unica composizione in versi di questo re guerriero e santo (incline peraltro, secondo la testimonianza del figlio nel Setenario, a gustare la poesia e la musica)».

²⁷ Efectivamente, la propuesta de Ruiz Asencio (1993) ha tenido eco en la literatura crítica reciente. Además de la opinión de Couceiro, Beltrán (2005: 93) habla de la «escasa verosimilitud» de la atribución

Corresponde, pues, examinar la propuesta de interpretación de Ruiz Asencio. Tal interpretación implica desvincular el texto de la cantiga de la referencia de la anotación, en la medida en que se considera a esta simplemente como una *probatio pennae* y no como una rúbrica atributiva, según pretendían López-Aydillo y Rivera Manescau.²⁸ Esta es la primera premisa de la que parte el autor.

La anotación, pues, nada dice del posible autor de la cantiga, pero mantiene el valor de indicador cronológico. El amanuense no utilizó para probar su útil de escritura unas palabras al azar, sino que transcribió «el comienzo de una carta misiva común en (sic) fines del siglo XIII y comienzos del XIV».²⁹ Este tipo de documento está encabezado por la siguiente fórmula: «de mí» *nombre del remitente* + *destinatario* + «salud e gracia».

Así pues, esta es la segunda premisa: las palabras elegidas por el amanuense corresponden a las primeras palabras del formulismo característico de la carta misiva.

Ahora bien, señala Ruiz Asencio (1993: 45) que este tipo de carta no es expedido por las cancillerías reales, por lo que no han sido tenidas en cuenta por los estudiosos, y afirma, por otra parte, que «los primeros testimonios que hemos podido detectar proceden de los hijos de Alfonso X, Fernando el de la Cerda, cuando anda gobernando León por orden de su padre, y Sancho, desde el año 1274, a raíz del enfrentamiento con el padre a causa de la sucesión al trono». Esta es, pues, la tercera premisa: la cronología del tipo documental se ubica en torno al último cuarto del siglo XIII y principios de la centuria siguiente.

De las anteriores premisas se desprende una conclusión que nos permite, en opinión de Ruiz Asencio (1993: 45), enmarcar la cronología del texto. En sus propias palabras:

Situado este tipo de carta misiva que empieza por un «De mí» en el último tercio del siglo XIII y comienzos del XIV, es en ese período donde nuestro anotador la escribió en el Beato. La mención en ella de un rey Fernando de Castilla nos dice que está pensando en el monarca reinante. De esta forma los límites cronológicos para la confección de la nota quedan enmarcados por el único rey llamado Fernando de la época, Fernando IV, que reina entre 1295 y 1312. Esta cronología se encuentra ratificada por la que nos va a proporcionar el análisis paleográfico de la escritura de la cantiga, que vamos a ver en el apartado siguiente.

Con estas palabras parece quedar resuelta definitivamente la cuestión de la autoría, o, mejor dicho, de la no autoría de Fernando III, así como la cronología de la cantiga. Este es el cambio radical del que hablaban Couceiro o Beltran. Sin embargo,

de la cantiga al rey, afirmando (2005: 93, n. 2) que «el panorama crítico ha cambiado radicalmente tras la investigación de José Manuel Ruiz Asencio».

²⁸ Ruiz Asencio apoya su idea en la repetición del sintagma inicial «dimi / demi». No me parece prueba suficiente.

²⁹ Ruiz Asencio (1993: 45).

el asunto no está cerrado. Expondré a continuación varias críticas a la interpretación de Ruiz Asencio.

La primera premisa, esto es, considerar la anotación como una *probatio pennae* es todo lo discutible que se quiera.³⁰ En cualquier caso, el grueso de la argumentación, lo que le da fuerza probatoria, reside en las otras dos premisas: en primer lugar, no es casual la coincidencia entre las palabras de la anotación y el comienzo del tipo diplomático denominado carta misiva; en segundo lugar, este tipo de documento no se atestigua hasta el último tercio del siglo XIII.

Para empezar, resulta contradictorio que se mencione a un rey precisamente en este tipo documental que, como el propio Ruiz Asencio asegura, no es expedido por las cancillerías reales. En realidad, los reyes expiden cartas misivas, aunque el encabezamiento difiere del que estamos examinando: el de las cartas misivas reales sigue una fórmula ligeramente distinta, que excluye la presencia de la preposición *de* al inicio. Veamos algunos ejemplos representativos de entre muchos posibles:

En un documento de Fernando III, fechado en 1231, encontramos:³¹

Ferrandus Dei gratia, rex Castelle et Toleti, Legionis et Gallecie, conciliis de Tamayo, et de Arroyo, et Terminno, Castellanos, et Granonciello et Pino, et Aldetas, et Cornudiela, et Penchas, et Vazina, et Sant, et Cerezeda, salut et gracia. Mandamos que ninguno dessas villas...

En un documento de Alfonso X, fechado en 1256, encontramos:³²

Don Alffonso por la gracia de Dios rey de Castiella, de Tolledo, de Leon, de Gallicia, de Cordoua, de Murcia et de Jahen, a todos quantos esta carta vieren salut et gracia. Sepades que el prior...

En un documento de Sancho IV, fechado en 1284, encontramos:³³

Don Sancho, por la gracia de Dios rey de Castilla, de Toledo, de Leon, de Gallizia, de Seuilla, de Cordoua, de Murcia, de Jaen, del Algarbe, a los alcaldes e alguazil de Murcia, salud e gracia. Don Diego, nuestro obispo...

En un documento de Fernando IV, fechado en 1299, encontramos:³⁴

Don Fferrando, por la gracia de Dios rey de Castiella, de Toledo, de Leon, de Gallisia, de Seuilla, de Cordoua, de Murçia, de Iahen, del Algarbe, e sennor de Molina, a qual quier o quales quier que ayan por mi de recabdar los yantares de los obispados de Palençia e de Leon (...) salut e gracia. Ssepades que sobre querella que el abad...

³⁰ Es cierto que tampoco hay pruebas definitivas para sostener el carácter atributivo que se la ha venido dando. Ciertamente, admitir esta premisa implica negar el carácter de rúbrica atributiva que le supusieron a la anotación López-Aydillo y Rivera Manescau, pero no exige excluir automáticamente a Fernando III como posible autor.

³¹ Álamo (1950: II, 570, doc. 463).

³² Álamo (1950: II, 659, doc. 541).

³³ Torres Fontes (1977: 14, doc. XIX).

³⁴ Castán Lanaspá y Castán Lanaspá (1992: 145, doc. 161).

Aun admitiendo que efectivamente el amanuense reprodujera el encabezamiento de una carta misiva, lo cual, visto lo anterior, es más que dudoso, ello tampoco obligaría a aceptar la cronología propuesta. Hay ejemplos de este tipo documental, con el encabezamiento consabido (*de mi...*), de época bastante anterior. Citaré solo algunos anteriores a 1260:

En un documento fechado en 1239, tenemos:³⁵

De mi don Moriel, merino mayor de Castiella, a todos los que esta carta uieren, salut. Sepades sobre la contienda...

En un documento fechado en 1243, tenemos:³⁶

De mi don Sancho Sanchez meryno mayor de Castiella. A todos los ombres que esta mi carta uieren e a todos los mios merynos, salut.

En un documento fechado en 1255, tenemos:³⁷

De mí, don Gonçalo Morant, a todos los míos merinos que esta mía carta uiren, salut.

En un documento fechado en 1259, tenemos:³⁸

Al muy onrrado don Pedro Ffernandes, por la gracia de Dios bispo dAstorga & al cabildo dese medesimo logar, de mi don Pelay Perez, por la gracia de Dios Maestre de la orden de la caualleria de Sanctiago, salut & amor.

En definitiva, las conclusiones que se derivan del análisis de Ruiz Asencio no arrojan pruebas concluyentes ni acerca de una cronología tardía, ni en consecuencia acerca de la exclusión de Fernando III como posible autor. Aunque admitamos que la enigmática anotación sea una *probatio pennae*, hecho discutible en sí mismo, y que además sea parte del formulismo propio de una carta misiva, extremo este más discutible aún que el anterior, queda en pie que la cronología de este tipo de documento no se ajusta a la que propone el autor.³⁹ Sin menoscabar el mérito y oportunidad de su aportación, el cambio de perspectiva que supone, al menos en lo que se refiere a datación y autoría, no es tan definitivo como se ha sugerido en los últimos años. Habrá que reconsiderar la visión tradicional de López-Aydillo y Rivera Manescau, y profundizar en los aspectos paleográficos, lingüísticos y literarios. De momento la cuestión vuelve a estar abierta.

³⁵ Álamo (1950: II, 597, doc. 485).

³⁶ Lacarra y Martín Duque (1986: II, 46, doc. 369).

³⁷ Ruiz Asencio (1993b: VIII, 267, doc. 2160).

³⁸ Casado Lobato (1983: I, 370, doc. 344).

³⁹ Las conclusiones que Ruiz Asencio obtiene de su análisis paleográfico están sesgadas, desde mi punto de vista, por su aceptación previa de esta aparente evidencia diplomática. Véase el capítulo 3, especialmente el apartado 3.7., de este trabajo.

1.5. Precisiones sobre la fijación escrita de la cantiga

La secuencia que propone Ruiz Asencio, y que es aceptable en términos generales, da la impresión de un trabajo en parte premeditado,⁴⁰ en parte improvisado, quizá hecho con apresuramiento, y en cualquier caso muy descuidado y precario. Podría incluso dudarse de que el amanuense tuviera una consciencia clara de estar reproduciendo un texto versificado. Pero cabe preguntarse si realmente el aspecto caótico y desordenado que exhibe el texto manuscrito es tan grande en el fondo como aparenta a primera vista. Creo que no es así.

A pesar del indudable descuido y apresuramiento en su trabajo, el escriba dejó marcas claras de una cierta reflexión respecto al modo de disponer el texto sobre el soporte material. En ese sentido, no creo que se deba al azar, sino a una decisión consciente, que las tres secciones en que se divide el texto de la cantiga, se correspondan hasta cierto punto con su estructura métrica. La primera sección contiene exactamente cuatro estrofas. La segunda sección, una.⁴¹ Finalmente, la tercera sección reitera parcialmente y con variaciones la primera estrofa de la composición.

Sin embargo, el amanuense no muestra interés alguno en señalar la separación entre los versos dentro de la continuidad de la línea. La posibilidad de que la versificación pudiera reflejarse en la distribución regular de versos por línea debe descartarse:⁴² solo se da una coincidencia clara entre final de verso y de línea en 6 ocasiones de las 15 posibles.⁴³ Y es posible que incluso estos casos se deban simplemente a una circunstancia material de la escritura: dado el módulo de la letra y la longitud semejante de los versos, en cada línea caben unos cuatro versos. Lo relevante es que no hay sistematicidad en el uso. La efectividad de este medio de separar versos en la escritura reside en que la equivalencia entre línea y verso sea regular: a cada línea un número igual de versos en cada caso.⁴⁴ En relación con esta indiferencia hacia la señalización de los límites versales debe apuntarse también el

⁴⁰ No en vano se tomó la molestia de borrar previamente parte de los documentos que ya estaban escritos en el folio.

⁴¹ O, mejor dicho, debieran contener, porque lo cierto es que en ambos casos el final de las estrofas queda truncado. Pero incluso esta circunstancia apoya la idea de que el amanuense intentó, con poca fortuna, hacer coincidir cada bloque textual con la estructura estrófica.

⁴² Este recurso se encuentra, por ejemplo, en la *Vida de Santa María Egipcíaca* (cf. Alvar, 1970-1973: II, 7), en el *Libro de la infancia y muerte de Jesús* (cf. Alvar, 1965: 20) y en la *Razón de amor* (cf. Franchini, 1993: 62). En todos los casos se trata de composiciones en pareados que ocupan una línea completa, como norma general. Otro sistema de marcar los límites versales en la línea continua es el uso de un punto, como puede verse, por poner un caso, en el manuscrito del *Auto de los Reyes Magos*.

⁴³ Líneas 1 (vv. 1, 2 y 3); 4 (vv. 10, 11, 12 y 13); 7 (vv. 20, 21, 22 y 23); 8 (vv. 24, 25, 26 y 27); 9 (vv. 28, 29, 30 y 31); y 11 (vv. 37, 38, 39 y 40).

⁴⁴ Como es caso de los textos antes citados. Las excepciones que se presentan en ellos a esta norma general son precisamente eso: excepciones.

descuido con que se trata la privilegiada posición de rima, especialmente visible en los finales de las líneas 8 y 9.⁴⁵

¿Quiere esto decir que el amanuense no era consciente de estar reproduciendo un texto versificado? En absoluto lo creo así. Lo que sucede es que a la hora de poner por escrito la composición no atendió a la unidad verso, sino al agrupamiento de estos en estrofas. Ya se han mencionado anteriormente las correspondencias entre sección y estrofa. Pero hay más. El escriba se preocupó de marcar con claridad los límites interestróficos. Esto solo puede darse, lógicamente, en la sección A, ya que las dos secciones siguientes contienen únicamente una estrofa, cuyos límites, como es obvio, están delimitados por los del propio segmento textual en que se ubican. En el interior de la sección A, donde hay tres fronteras interestróficas, el comienzo de cada una de las estrofas está claramente señalado:

1. Delimitación entre las estrofas 1 y 2: la primera letra de la palabra con que se inicia la segunda estrofa, *d*erecto, presenta una asta singular: exageradamente desarrollada, se eleva inclinándose primero hacia la izquierda y luego hacia la derecha, hasta alcanzar la línea de escritura superior; a partir de ahí se prolonga hacia la derecha mediante un largo trazo que discurre bajo la última palabra de la línea anterior. No se trata del uso de una mayúscula, pero el trazado de la letra está intencionalmente diferenciado de cualquier otra *d* (véase figura 2).



Figura 2. Inicio de la segunda estrofa

2. Delimitación entre las estrofas 2 y 3: la inicial de la primera palabra de la tercera estrofa, *Uiu*, no solo es mayúscula, sino que su tamaño es con diferencia mucho mayor que el de cualquier otra mayúscula presente en el texto. Destaca especialmente la longitud del trazo horizontal, alargado desproporcionadamente (véase la figura 3).

⁴⁵ Véase la transcripción paleográfica. Puede incluirse aquí también el caso de la palabra *tal* (4), correspondiente a la rima del verso 11, sobrescrita en letra muy pequeña, o el caso de *m* (11) = *M[aria]*, correspondiente a la rima del verso 39.

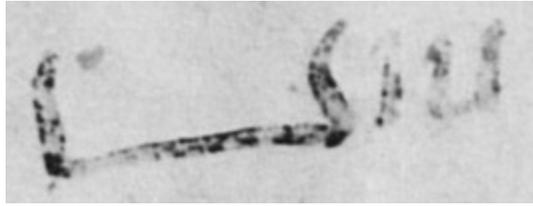


Figura 3. Inicio de la tercera estrofa

3. Delimitación entre las estrofas 3 y 4: de igual forma que en el caso anterior, la inicial de la primera palabra de la cuarta estrofa, Te, además de mayúscula, es de un módulo notablemente mayor que el de las otras mayúsculas el texto (véase la figura 4).



Figura 4. Inicio de la cuarta estrofa

Para concluir, la situación puede resumirse así: el amanuense era consciente de estar transcribiendo un texto en verso, pero, en lugar de marcar la separación entre estos, ya fuera por medio de una equivalencia regular con la línea, ya fuera mediante algún signo diacrítico, dio prioridad en su representación gráfica al agrupamiento en estrofas.

El hecho en sí de escribir versos en línea continua no es en absoluto sorprendente,⁴⁶ y en principio se explica perfectamente por la necesidad de ahorrar espacio. El hecho de no distinguir sus límites en la escritura puede achacarse a descuido; pero tal descuido choca con el escrúpulo que muestra a la hora de indicar los límites entre estrofas.

¿Cómo interpretar esta situación? Parece claro que la estrofa, antes que el verso, resultó la unidad más prominente. Y esto, en mi opinión, es susceptible de una explicación en términos perceptivos. El amanuense no copiaba un texto escrito, y por

⁴⁶ Así, por citar un único ejemplo, en la mayoría de los cancioneros provenzales; cf. Zufferey (1987: 15-16).

consiguiente visto, sino que reproducía, ya fuera de memoria o al dictado, un texto oído. La cantiga no le llegó por la vista, sino por el oído.⁴⁷

Creo que se puede ir más lejos en esta argumentación. No es del todo descartable que el texto fuera dictado, pero no desde luego dictado de un modo formal, verbo a verbo, verso a verso. Es mucho más probable que la cantiga fuera percibida del modo «natural» en que la poesía lírica llegaba a su público: en la ejecución oral unida a la música; retenida en la memoria en ese momento y más tarde «regurgitada» en el soporte escrito.

En ese proceso de memorización y rememoración o al menos de percepción auditiva, no visual, encuentran su sentido varios aspectos más o menos enigmáticos del texto que se nos ha transmitido:

1. La prominencia perceptiva de la estrofa frente al verso se justifica mejor en el contexto de una audición musical, en la que cada estrofa repite la misma melodía.

2. La amalgama lingüística en el sentido más amplio se explica por la falta de un modelo escrito que sirviera de canon, de forma que la variedad dialectal y la tradición escrituraria del amanuense interfirieron más o menos profundamente en el texto por este motivo. No creo en absoluto verosímil que nuestro texto sea copia de uno de los *liederblätter* que están en la base de la tradición manuscrita de al menos la lírica profana gallego-portuguesa.⁴⁸ El único testimonio directo que se conserva, el denominado *Pergaminho Vindel*, exhibe una cuidadosa elaboración y, lo que más importa aquí, una total normalización gráfica y lingüística. Si bien es cierto que una hipotética copia podría haber desmejorado en cuanto a la calidad de su elaboración, se hace muy difícil justificar el estado lingüístico del texto conservado si pensamos en la existencia previa de un texto escrito del que se copia. La cantiga es totalmente ajena a la tradición manuscrita de la poesía gallego-portuguesa, religiosa o profana, pero, sin embargo, es en todo semejante a la forma en que se nos han transmitido ciertos textos literarios peninsulares muy primitivos (transcritos, frecuentemente de forma fragmentaria y descuidada, en espacios marginales o sobrantes y con

⁴⁷ Ya López-Aydillo y Rivera Manescau (1918: 67) mencionaron esta posibilidad, aunque se decantaron por la de que fuera copia de un original escrito: «la copia se hizo o bien de memoria, reteniendo el monje la recitación del Rey o de uno de sus acompañantes (...), o bien, y esto es lo más probable, teniendo a la vista un original que pudiera ser una página de un cancionero en loor de la Virgen, en el cual colaborase don Fernando».

⁴⁸ Menos aún de una hoja de supuesto cancionero, como hemos visto que sugerían López-Aydillo y Rivera Manescau (1918: 67).

distribución de los versos en línea continua):⁴⁹ *Disputa del alma y el cuerpo*,⁵⁰ *Auto de los Reyes Magos*,⁵¹ *Diez mandamientos* y *Razón de amor*.⁵²

3. La curiosa repetición de parte de la primera estrofa en la última sección del texto y las significativas variantes que presentan ambas versiones se entienden mejor en la situación de recordar y escribir. Más allá de las variantes gráficas y morfológicas que presentan ambas versiones de la estrofa, es significativa la alteración del orden de los versos: lo que en la primera versión es el verso 7 pasa al lugar del verso 4 en la segunda.⁵³ Quizá la reelaboración de la primera estrofa que se halla en las líneas 14 y 15 del manuscrito no sea sino la consecuencia de un fallo mnemotécnico del escriba.⁵⁴

⁴⁹ Y en general los textos románicos arcaicos. Nótese la asombrosa similitud de nuestro caso con la situación que expone Cano (2007: 97): «es interesante observar cómo los primeros textos romances aparecen con frecuencia en códices, junto a otras composiciones en latín (y/o en otras lenguas), ocupando lugares marginales, folios sobrantes o espacios que habían quedado en blanco».

⁵⁰ El poema, como es bien sabido, fue copiado fragmentariamente al dorso de un acta de donación fechada en 1201 y procedente del monasterio de San Salvador de Oña. En palabras de Franchini (2001: 24-25): «el fragmento poético está copiado en el códice sin ordenación por versos, como si se tratase de prosa, con letra minúscula gótica, más o menos coetánea del documento. Se interrumpe en la línea 18, pero no debido a causas materiales sino porque el amanuense dejó de copiar inexplicablemente a mitad de frase, antes de llegar al final de la hoja. Lo asombroso es un cierto desajuste del último renglón. Se pega más de lo normal al precedente, y las últimas tres palabras *e tambien te*, aunque proceden indudablemente de la misma mano, están escritas con letra más pequeña y, visiblemente, con menos tinta. Es como si el copista hubiera interrumpido su labor y, más tarde, la hubiera reanudado para suspenderla de nuevo apenas comenzado el trabajo. No sabemos por qué -hecho extraño- el copista empezó a copiar un poema, que, a juzgar por su original francés, abarcaría más de mil versos, en un pergamino a todas luces insuficiente para contenerlo íntegramente. Probablemente, ambas circunstancias guardan alguna relación».

⁵¹ En palabras de Cano (2007: 100-101): «drama litúrgico de 147 versos polimétricos (primera muestra de teatro castellano), copiado en las dos últimas páginas sobrantes de un códice de principios del siglo XIII que contiene una glosa del Cantar de los Cantares y una serie de comentarios de San Jerónimo, procedente de la Biblioteca del Cabildo de Toledo, hoy en la Biblioteca Nacional de Madrid».

⁵² Para estos dos últimos textos, transmitidos por el manuscrito latino 3576 de la Biblioteca Nacional de París, véase la siguiente explicación de Franchini (1993: 15): «cuando el códice pasó a la Península Ibérica, con toda probabilidad al noreste, los nuevos usuarios aprovecharían los folios en blanco del cuaderno central para inscribir tres textos, entre ellos la *Razón de amor* y los *Diez Mandamientos*».

⁵³ Tal sustitución no parece arbitraria: de hecho, el verso 4 presenta una rima anómala (véase lo dicho en nota al v. 4 de la edición crítica y en el apartado 6.1.). Desde luego, no es un *refram* como parece suponer Filgueira Valverde (1984: 65). Esto hace pensar que las líneas 14 y 15 no constituyen una copia, sino una reelaboración del material. Véanse el cotejo entre ambas versiones y comentarios adicionales en el apartado 2.5. de este trabajo.

⁵⁴ Riquer (1983: I, 18) explica que la alteración del orden de las estrofas de una misma composición en distintos manuscritos de la poesía provenzal solo puede explicarse por los fallos de la memoria. Cf. el apartado 2.5. de este trabajo.

1.6. Conclusiones

Que la cantiga llegó a Valcavado es un hecho; que llegó a los oídos (en sentido literal) de alguien que luego la inscribió en el código del Beato parece plausible;⁵⁵ que ese alguien se acomoda al perfil de un sacerdote, en este caso del que fuera párroco de la iglesia de san Andrés en Valcavado, es verosímil igualmente.⁵⁶ Por otra parte, y si estoy en lo cierto, el testimonio de la cantiga de Valcavado adquiere una nueva y muy importante dimensión. Se trataría de un caso, único hasta donde sé en la lírica peninsular medieval, en que se nos ha transmitido la fijación escrita de una ejecución oral.

Ahora bien, aún quedan abiertos viejos interrogantes al tiempo que se abre alguno nuevo: ¿quién la compuso o en qué entorno se gestó?; ¿cuándo sucedió tal cosa?; ¿cómo pudo llegar a un lugar como Valcavado, relativamente apartado, pero sobre todo ajeno al centro cultural de la corte?; ¿y cómo pudo eso ocurrir, además, según propongo, en la situación de una *performance*? Considero que, pese al estudio y las propuestas de Ruiz Asencio (1993), no está dicha la última palabra sobre la cuestión de la autoría y la datación del texto. Tampoco, desde mi punto vista, el trabajo pionero de López-Aydillo y Rivera Manescau (1918), las recientes sugerencias de Couceiro (2004), o las aportaciones de Fidalgo y Varela (2008) y Fidalgo (2009) agotan las últimas de las cuestiones planteadas.

No obstante, antes de ahondar en estos asuntos, se hace preciso entrar en el texto en sí, transcribiéndolo, editándolo y examinando sus particularidades paleográficas, lingüísticas y literarias. Solo así estaremos en condiciones de ofrecer posibles respuestas a estas preguntas.

⁵⁵ Cabe preguntarse el porqué de la elección del código del Beato como soporte de escritura. La motivación es similar a la que movió mucho tiempo atrás los monjes del monasterio a registrar en él los documentos de la reina doña Urraca. Como explica Ruiz Asencio (1993: 44), la razón de transcribirlos en el código consistió en que este resultaba un lugar seguro donde conservar sin miedo a perderlos unos documentos de tanta importancia para el monasterio. De igual forma, nuestro anónimo escriba no encontró lugar mejor que el código para depositar lo que para él debían constituir pequeños tesoros. Así es como Couceiro (2004: 107), refiriéndose al clérigo que puso la cantiga por escrito, explica lo sucedido: «para preservar esta mostra de piedade mariana, el buscou no código un lugar apropiado para conservar unha valiosa composición/oración que incluso presenta una fermosa forma, pois está posta en rima».

⁵⁶ No solamente por la obvia facilidad con la que accede y manipula el código, sino también por el conjunto de intereses y formación cultural que denota la serie de anotaciones que en él realizó; véase lo dicho en el apartado 1.3. de este trabajo.

2. TRANSCRIPCIÓN PALEOGRÁFICA

2.1. Criterios de transcripción

Ofrezco una doble versión del texto: la transcripción literal y la transcripción resuelta. La primera pretende ser una reproducción lo más exacta posible de la escritura del texto, dentro de las posibilidades tipográficas; la segunda supone una interpretación de ciertos aspectos de la escritura.¹

En la transcripción literal he intentado reproducir con fidelidad detalles materiales de la escritura como letras sobrescritas, diferentes formas de los signos de abreviatura y ciertas letras escritas bajo el renglón en algunos finales de línea. En cuanto a las grafías, distingo mayúsculas y minúsculas, parejas de alógrafos (la f y la s, la r y la ʀ), pero no letras de morfología diferente (como la m) o que presentan variantes en su ejecución (como la a o la propia í). No ha merecido la pena arbitrar un recurso especial para representar la d uncial, prácticamente la única que aparece en el texto.²

Especialmente delicada es la representación de los signos abreviativos. Me he servido de una serie de convenciones que deben ser precisadas.³

a) Represento la línea abreviativa por medio de una rayita cuando le sirven de soporte las letras d, l, p (đ, ł, p); entiéndase que en todos los casos la línea corta el

¹ Esta diferencia corresponde en términos generales a la que establece Riesco Terrero (2000: 326-327) entre transliteración (aquí, transcripción literal) y transcripción paleográfica (aquí, transcripción resuelta).

² En cualquier caso, se estudian con detalle todos estos aspectos en el apartado 3.4. de este trabajo.

³ El estudio pormenorizado del sistema de abreviaturas se encuentra en el apartado 3.5.1. de este trabajo.

astil o la pata de la letra. Alargo la línea en los casos en que así aparece en el manuscrito. Cuando va sobre vocal (y en un caso sobre la s), adopta la forma de una curvita que represento por medio del signo ˇ sobre la letra correspondiente (ã, ě, ĭ, õ, š).

b) 9 representa el característico signo abreviativo semejante a un 9 volado sobre la línea.

c) “ representa la a abierta sobrescrita; represento otras letras sobrescritas con un cuerpo más pequeño y volando sobre la línea.

No hago, por supuesto, enmiendas ni correcciones de ningún tipo. La única intervención ha consistido en numerar las líneas e introducir rótulos para indicar los cambios de sección en el texto, de acuerdo con lo que fue explicado en el apartado 1.2. He acompañado la transcripción con una serie de notas explicativas; en ellas se señalan y se comentan los pasos difíciles, al tiempo que se realiza el cotejo con las lecturas de las transcripciones de López-Aydillo y Rivera Manescau (1918: 7-8) y Ruiz Asencio (1993: 46),⁴ además de con las notas y lecturas del aparato crítico de Fidalgo y Varela (2008: 146-149).⁵

En la segunda versión ofrezco una primera interpretación básica del texto manuscrito, que lo hace más legible. Mi intervención se limita a:

- a) desarrollar las abreviaturas y recolocar las letras sobrescritas;⁶
- b) redistribuir los segmentos gráficos para configurar las palabras;
- c) usar apóstrofo en casos de elisión vocálica;
- d) indicar las lagunas en el texto mediante tres puntos entre paréntesis.

2.2. Transcripción literal

Sección A

1. Uir gin mađe gñífa do Rej que to dof mã ten mã fe fa je piadofa
2. Ad ti ferujr dõ nofe danof Parte En no^{to}bě noble ricapođeofa fegure
3. qui Ad ti uen de đš mađe filia Ešpofa qui finti ef nõ ual Ren derec to af^{de} nof
4. man te ner ca p nof Eref tu^{tal} fj đš quef tu filio fer cofa tã defcumunal

⁴ Esta última presenta la dificultad de que el autor no recurrió a convención gráfica alguna para señalar el desarrollo de las abreviaturas, como indica Couceiro (2004: 108-109, n. 26).

⁵ He tenido en cuenta también Fidalgo (2009) que, aun presentando el mismo contenido, corrige algunos detalles tipográficos de la publicación anterior. Quiero agradecer al profesor Xosé Luis Couceiro que me proporcionara en comunicación personal un buen número de sabias indicaciones y sugerencias sobre la lectura del manuscrito, que me han hecho reconsiderar y enmendar en ciertos casos mis propias lecturas.

⁶ Con la única excepción de qñj, que resuelvo como que, por tratarse de una corrección del propio escriba, tal como indicaron Fidalgo y Varela (2008: 148, n. 14).

5. p nof fu E nõ p alque dixे muf del creer Anof fezm⁹ ġ mal jatubě o
 6. podes uer toz tef fitu ben nof fal Uiu deuf la nofa coita P en quifo
 7. de ti nacer dio enti ġa ta multa Enti poz nof bě fāzer uirgin de bon parecer
 8. fac nof cu af femp ducta no nof leixeef fPecer Ala nofa maior coi ta fac nof Adeu
 uer
 9. Te pođe ueem⁹ qũj pue^{def} adš Rogar da ġ cojta que fo f^rem⁹ pue def ġ uirtut mo t
 10. uirgin de bon femejar quanto nof me nof ualem⁹ tan nof deuf maf amar ef
 pt affe

Sección B

11. Falidef qui p al fia ni notro aipor fenor fino atiuirgin m maf bela de nula flor
 12. dona daf otraf melor a ti loar nocte E dia e dea nof fen e labor r
 13. Eġinā A bon

Sección C

14. Uir^r ġi mađe ġrofa do Rej que todos mantě mǎf fagi piadofa fegure qui
 15. Ad ti uě danof Parte Eno teu ben noble rica poderof

2.3. Notas a la transcripción literal

Transcripciones precedentes.

Lop = López-Aydillo y Rivera Manescau (1918: 7-8).

As = Ruiz Asencio (1993: 46).

FV = Fidalgo y Varela (2008: 146-149); aunque no ofrecen una transcripción completa, aprovecho las lecturas que incluyen en las notas a la edición y en el aparato crítico; para otras lecturas divergentes, véanse las notas a la edición crítica

1. Uir gin] Uirgin Lop, uirgen FV; mađe] madere As; *tras mǎ ten* As *inserta una barra oblicua indicando erróneamente cambio de línea*; piadofa] Piadosa Lop.

2. *Entre esta línea y la cuarta aparecen en el margen izquierdo escritas de abajo hacia arriba y perpendicularmente a la línea de escritura las palabras tǎ ġn. Tras nofe una mancha oculta una letra; como indican FV, se percibe una asta vertical que podría corresponder a una f; As y FV integran e[s]. En no^obě] En no^obe Lop, sin tilde sobre la última vocal probablemente por error tipográfico, to*

sobrescrito] <tu> As, entre paréntesis angulares con lo que señala la posición sobrescrita; FV interpretan to sobrescrito como un signo de reenvío a la nota marginal antes mencionada. Tras bē As inserta nuevamente una barra oblicua que no corresponde a cambio alguno de línea en el manuscrito. noble] no blē Lop, con tilde sobre la última vocal inexistente en el manuscrito, seguramente debido a un nuevo error tipográfico. pođeofa] poderosa As, con desarrollo de la misma abreviatura diferente del que él mismo realiza en los casos de mađe] madere (líneas 1, 3 y 14) y pođe] podere (línea 9).

3. ti uen] tiuen Lop; tras la última palabra otra barra oblicua innecesaria en As. dš] d^{cs} FV. mađe] madere As. qui] q Lop, FV, qui As, aunque ciertamente muy emborronadas, como señalan FV, las dos vocales de qui aún se pueden leer. Tras Ren As inserta una vez más una barra oblicua superflua. directo] dereito Lop, As; de la c queda un trazo apenas visible, que FV consideran difícil de interpretar, aunque proponen integrar c a la vista de casos de ortografía latinizante como ducta (línea 8) y nocte (línea 12); directo presenta el asta de la d insólitamente desarrollada por medio de un rasgo que sube primero hacia la izquierda y luego hacia la derecha hasta alcanzar la línea anterior, prolongándose mediante un rasgueo que discurre bajo las últimas palabras (fegure) de la línea previa. ^{de} nof] de nos Lop.

4. man te ner] mante ner Lop. tu ^{tal}] tu^{tal} Lop. quef] quis Lop, FV. filio] filio Lop, As, FV.

5. p] P Lop, con omisión de la lineta abreviativa; no se trata de una mayúscula, aunque la pata se alarga desmesuradamente mediante un grueso trazo que sobrepasa la base de la línea siguiente. dixē muſ] dixemus Lop; Anof fezm^o] A nosfezm^o Lop. jatubē o] jatubē Lop, ja tu ben As; la o bajo la línea de escritura y casi imperceptible.

6. fitu] si <tu> As, si te FV, quienes anotan que sobre la e hay un signo que reenvía a la anotación del margen izquierdo situada a la altura de la línea 7. fal] fal FV. Uiu] uiu FV; la inicial de Uiu es una mayúscula de muy gran tamaño. P] P Lop, con omisión de la lineta abreviativa, p FV. quifo] quisu FV.

7. En el margen izquierdo y en sentido perpendicular a la línea de escritura aparecen escritas de abajo hacia arriba las palabras tã ġ ocupando esta línea y la siguiente; véase lo dicho en la nota a la línea 2. enti] en ti Lop. ġa ta multa] gratia multa As, ġata multa FV. uŕgin] uŕgen Lop, Uirgin As, quien no indica la posición sobrescrita de la primera i, posiblemente por considerarla una abreviatura. de] do FV. parecer] falecer FV; el trazo que forma el ojo de la p está muy borroso, pero es visible; apenas puede apreciarse el trazo ondulado que remata la r.

8. cu] cū Lop, tu As, FV; coincido con Lop en leer c y no t, como hacen As y FV: si bien es cierto que ambas letras pueden confundirse cuando el trazo

transversal de la t es muy corto, en este caso dicho trazo no se aprecia en absoluto. No puedo asegurar, frente a Lop y de acuerdo con FV, que la leve mancha que aparece sobre la u corresponda a una tilde abreviativa. {Pecer} Ppecer Lop, {pecer FV. coi ta } coita Lop. fac nof Adeu (uer } facnos..... uer Lop, facnos idem As. El final de la línea presenta obvias dificultades. As lee idem, donde Lop no alcanzaron a transcribir nada. Por mi parte, apenas puedo distinguir con mucha dificultad las letras que transcribo, coincidiendo con FV, para quienes deu } dē, con pérdida de la s final por haber sido recortado el pergamino. Dados los criterios seguidos por As, no puedo asegurar si este consideró tales letras como abreviatura de la palabra que transcribe. Por otra parte, coincido con Lop en considerar uer, escrito debajo de Adeu y precedido de un trazo curvo semejante a la apertura de un paréntesis, como último segmento de esta línea y no de la siguiente, según hace As.

9. Te } te Lop. pođe } podere As. *El signo abreviativo de ueem⁹ tiene la forma de una rayita oblicua que nace del último palo de la m. q̄j } q̄ñ Lop, por confusión del primer palo con una i y del segundo, seguido de la j final, con una n; quien As; FV señalan con acierto que la e sobrescrita es probablemente una corrección de la j. fo f^rem⁹ } sof^rems⁹ Lop, con s final inexistente en el manuscrito. pue def } puedes Lop. Como señalan FV, la “ de ĝ está muy desvaída, casi inapreciable. mo t } most Lop, FV, mo<uer> As. Volvemos a encontrarnos con un final de línea dificultoso. Las tres últimas letras que transcribo casi no pueden leerse; de hecho, no consigo ver la s que editan Lop y FV. As, por su parte, señala con paréntesis angulares la supuesta sílaba final de la última palabra, dando a entender con ello que son letras sobrescritas, pero véase lo dicho en la nota a la línea anterior.*

10. uirgin } Uirgin Lop. de } do Lop, FV. me nof } menos Lop. amar ef pt affē } amar Lop, amar.../...es.../...pt asse... As. *Nuevamente un final de línea problemático, prácticamente ilegible hasta el punto de que Lop no leen nada de los tres últimos segmentos gráficos. As señala cambios de línea innecesarios a mi juicio: como sucede en la línea 8, el amanuense completó el renglón debajo; esto afecta en concreto a la secuencia gráfica pt affē.*

11. ni notro } non otro As, njn otro FV. aipor } ai por Lop. m } m^{ia} Lop, María As; *no se aprecia la abreviatura que leen Lop y As. flor } fror Lop, As, flo FV. Las dos últimas palabras de la línea sumamente desvaídas; la r final en concreto casi imperceptible.*

12. melor } meior As; *la l de clara lectura en el manuscrito. dea } da a FV, cuya segunda a se lee con claridad pese a lo que indican los editores. Lop concluyen tras fabor la transcripción de la línea; no obstante, tras esa palabra se lee una r, muy borrosa, R para FV, ante la que As coloca tres puntos suponiendo que falta texto.*

13. Eḡīnā A bon] Eḡmāal Lop, eḡina a bon As; *la lineta abreviativa, inútil en este caso, sobre las cuatro últimas letras de Eḡina. Lop no consiguen una lectura correcta: por una parte, confunden la secuencia in con una m, error fácil de cometer; por otra parte, no alcanzan a leer los dos últimos términos, que ciertamente están muy desvaídos.*

14. Uīr gī] Uīrgī Lop, Uirgin As, uirgī FV, *en los dos últimos casos ignorando u omitiendo la presencia de las dos r. maḡe] madre As. Rej] rrei As, lectura sorprendente, ya que en el manuscrito se lee sin problema alguno la R, rej FV. piadoḡa] Piadosa Lop.*

15. Eno] E no Lop. teu] tou Lop, As. *Tras poderof As transcribe las siguientes palabras: per semper, amen. En efecto, tales palabras pueden leerse en la línea siguiente, lo cual As indica oportunamente mediante una barra oblicua que las precede. Por su parte, FV editan pera sempre Jesu[s] (ms. jesv), amen (ms. amē). Sin embargo, desde mi punto de vista, este fragmento no pertenece al texto de la cantiga por los motivos que se expusieron en el apartado 1.2.*

2.4. Transcripción resuelta

Sección A

1. Uirgin madre glorioḡa do Rej que todof manten manḡe faje piadoḡa
2. Ad ti ferujr don noḡ e danof Parte Enno to ben noble rica podereḡa segur'e
3. qui Ad ti uen de deus madre filia Eḡḡoḡa qui fin ti eḡ non ual Ren directo af de noḡ
4. mantener ca per noḡ Eref tu tal ḡ deus queḡ tu filio fer coḡa tan defcumunal
5. per noḡ fu E non per al que dixemuf del creer A noḡ feḡimus gran mal ja tu ben o
6. podes uer toz'eḡ ḡi tu ben noḡ fal Uiu deuf la noḡa coita Per en quiḡo
7. de ti nacer dio en ti gratia ta multa En ti poz noḡ ben fazer uirgin de bon parecer
8. fac noḡ cu af remper ducta no noḡ leixeḡeḡ ḡPerecer A la noḡa maior coita fac noḡ A deu uer
9. Te podere ueemus que pueḡeḡ a deus Rogar da gran coḡta que fofremus pueḡeḡ gran uirtut mo (...) t (...)
10. uirgin de bon femejar quanto noḡ menof ualemus tan noḡ deueḡ maf amar eḡ pt aḡeḡ (...)

Sección B

11. Falid'eḡ qui per al fia nin otro a i por fenor fino a ti uirgin m maf bela de nula flor

12. dona da f'otraf melor a ti loar nocte E dia e dea no f'en e fabor r
 13. E gina A bon (...)

Sección C

14. Uirrgin madere gloriofa do Rej que todos manten manfe fagi piadofa fegur'e qui
 15. Ad ti uen danof Parte Eno teu ben noble rica poderof (...)

2.5. Cotejo entre las líneas 1-2-3 y 14-15, ¿copia o reescritura?

Las dos últimas líneas de texto (sección C) repiten material contenido en las tres primeras; o, dicho de modo más preciso, la última sección del texto se limita en apariencia a reiterar parcialmente la primera estrofa. Hay que señalar que ya López-Aydillo y Rivera Manescau (1918: 12) consideraron las dos últimas líneas una simple repetición de la primera estrofa, por lo que las excluyeron de su texto crítico; es más, el hecho de que esta última sección reitere el comienzo de la composición les da pie a pensar que la cantiga está completa, lo cual no es descabellado⁷. Me uno a estas consideraciones, frente a la reciente propuesta de Fidalgo y Varela (2008: 151) que optan por editar esta última sección como sexta estrofa, aunque admitiendo no conocer «cales eran as pretensións do autor que parece querer poner en práctica o recurso do paralelismo (literal e conceptual) para componer un texto cun inicio e un final que soaran idénticos».

A continuación intentaré mostrar que las líneas 14 y 15 no son copia estricta de las líneas 1, 2 y 3. Para facilitar el cotejo reproduzco en la siguiente tabla el texto, dividiéndolo en los versos que corresponden y señalando con una barra oblicua los cambios de línea.

⁷ Aunque ciertamente debemos reconocer que, como afirman Fidalgo y Varela (2008: 151), «tampouco temos a seguridade de que a cantiga rematara onde remata para nós».

Líneas 1, 2 y 3	Líneas 14 y 15
Uir gin mađe glifa do Rej que to dof mă ten mä fe fa je piadofa / Ad ti ferujr dō nofe danof Parte En no ^{to} bě noble ricapođeofa fegure / qui Ad ti uen de dš mađe filia Ešpoša qui finti ef nō ual Ren	Ui'r gĩ mađe g̃līōša do Rej que todos mantě măfē fagi piadofa fegure qui / Ad ti uě danof Parte Eno teu ben noble rica poderof

Tabla 2. Comparación entre las líneas 1, 2, 3 y 14, 15 del manuscrito

Véanse las distintas variantes:⁸

Líneas 1, 2 y 3	Líneas 14 y 15
Uir gin	Ui'r gĩ
glifa	g̃līōša
to dof	todos
mă ten	mantě
fa je	fagi
uen (línea 3, verso 7)	uě (línea 15, verso 4)
En no ^{to} bě	Eno teu ben
pođeofa	poderof

Tabla 3. Variantes entre las líneas 1, 2, 3 y 14, 15 del manuscrito

⁸ Dejo a un lado las diferencias en la unión y separación de palabras.

Las variantes afectan muy notablemente al uso de las abreviaturas y letras sobrescritas, pero también a alternancias gráficas (*l/s*, *j/g*) y morfológicas (*faje/ fagi*, *Enno/Eno*, *to/teu*). Creo que las variantes son suficientes en número y entidad como para considerar que el amanuense no copiaba literalmente las líneas 1 y 2, sino que las reescribía, probablemente por no haber quedado satisfecho con la primera versión de la estrofa. La impresión de que estamos ante una reelaboración de la estrofa se refuerza si consideramos la sustitución exacta del verso 4 de la primera versión (líneas 1 y 2) por el verso 7 de la segunda versión (líneas 14 y 15). Esta redistribución de versos sugiere en efecto que el amanuense intentaba mejorar el texto de la estrofa, o bien que consideró que la primera versión que había conseguido recordar no era exactamente la original. Sea como fuere, el intento quedó abruptamente interrumpido. Ya fue argumentado anteriormente que esta doble versión de la primera estrofa se relaciona con el modo peculiar en que se fijó el texto por escrito.⁹

La idea de que la última sección textual no se trata de una mera repetición, sino de una segunda versión de la estrofa, fue ya apuntada por Filgueira Valverde (1984: 65), que literalmente afirma que es una «reiteración variada dos catro primeiros versos» y que se asemeja a un *refram*. Así lo señala de hecho en su edición, en la que tanto la primera estrofa como estos cuatro versos van impresos en letra cursiva. La cantiga, sin embargo, es de *meestria*, como se verá en su momento.¹⁰

⁹ Véase el apartado 1.5. y más adelante la nota al v. 4 de la edición crítica.

¹⁰ Véase el apartado 6.1. de este trabajo.

3. ESTUDIO PALEOGRÁFICO

3.1. Introducción

No es el objetivo final de este trabajo realizar un estudio paleográfico completo del texto. Sin embargo, es necesario estudiar con detenimiento los elementos paleográficos en la medida en que son indispensables para la datación de la escritura, así como también para aportar criterios con que valorar las condiciones en que la cantiga fue transcrita. Siempre en conjunción con los aspectos ortográficos y lingüísticos, las observaciones que siguen resultan imprescindibles asimismo para afrontar la edición crítica de la cantiga.

En consecuencia, limitaré el estudio paleográfico al conjunto de fenómenos que atañen al propósito expresado anteriormente. En primer lugar, tras exponer el estado actual de la cuestión, basado en las distintas interpretaciones y análisis de López-Aydillo y Rivera Manescau (1918) y Ruiz Asencio (1993), se aportará una serie de observaciones generales sobre la escritura del texto con el objeto de enmarcarla en la situación y condiciones en las que trabajó el amanuense. En segundo término, se procederá a caracterizar la escritura revisando pormenorizadamente el repertorio gráfico, el sistema de abreviaturas y los nexos que presenta. A continuación, se analizarán los elementos paleográficos fundamentales para la determinar la data del texto (uso de la *d* uncial, aparición de la *r* redonda detrás de curva, unión de curvas contrapuestas, morfología de la letra *a*, letra *s* final elevada sobre el renglón y desarrollo excesivo de los astiles). Concluyo con la correspondiente propuesta de datación atendiendo a los elementos paleográficos.

3.2. Estado de la cuestión

Tanto López-Aydillo y Rivera Manescau como Ruiz Asencio en sus ediciones respectivas analizaron la grafía y otros aspectos paleográficos del texto, acompañando su análisis de la correspondiente propuesta de datación.

López-Aydillo y Rivera Manescau (1918: 6) no ofrecen un análisis exhaustivo, pero hacen algunas observaciones, ciertamente muy generales, que les llevan a considerar que la letra presenta características propias de la primera mitad del siglo XIII:

1. Situación intermedia entre la angulosidad de la letra francesa y la tendencia a las curvas de la llamada letra de albaes.
2. Letras desligadas y, en cualquier caso, antes nexadas que ligadas, sin presencia excesiva de cursividad.
3. Uso de abreviaturas típicas de la época para *m* y *n*, así como para *per* y *por*.

Concluyen que, por lo que respecta a la letra, el texto fue escrito en la primera mitad del siglo XIII.¹ Como puede verse, se trata de observaciones muy a grandes rasgos y basadas en una impresión de conjunto, más que en un análisis detallado de los elementos paleográficos del manuscrito.

Ruiz Asencio (1993: 46) profundiza más en algunos aspectos, sobre todo en aquellos que le permiten datar el texto. Para ello atiende a varios elementos que Millares Carlo (1983³: I, 185-186) consideró probatorios a efectos de datación de manuscritos:

1. Uso de la *d* uncial.
2. Aparición de la *r* redonda detrás de curva.
3. Unión de curvas contrapuestas.

Junto a estas, señala otras características que de modo complementario contribuyen a la datación:

4. *A* de espalda muy alta, propia de la letra de albaes, o de capelo rectilíneo muy largo.

¹ Se dan ciertas vacilaciones en la datación que proponen estos autores, como ya mencionó Couceiro (2003: 533, n. 23). En efecto, más adelante, López-Aydillo y Rivera Manescau (1918: 36) afirman que «la grafía (sic) y el aparato diplomático nos indican bien claramente a juicio nuestro, que el texto gallego-portugués debió haber sido compuesto en los primeros años del siglo XIII, de no haberlo sido en los últimos del XII». Posteriormente (López-Aydillo y Rivera Manescau, 1918: 66) sugieren una fecha de composición entre 1217 y 1230, por razones externas al texto mismo, ya que, al asignar la autoría a Fernando III, hacen coincidir la cronología del texto con la del supuesto autor. En la argumentación de estos autores no termina de quedar claro si hacen referencia al momento de composición del texto o al momento de la transcripción que conservamos. Ambos momentos no tienen por qué coincidir, obviamente.

5. *R* mayúscula inicial para transcribir la vibrante múltiple.
6. Letra *s* final elevada sobre el renglón.
7. Uso de *j* para la representación del sonido consonántico.
8. Desarrollo excesivo de los astiles, característico de la letra de albalaes.

El examen conjunto de estas características hace concluir a Ruiz Asencio (1993: 46) que la grafía podría datarse en la segunda mitad del siglo XIII, aunque no sin manifestar ciertos reparos, dado que las reglas propuestas por Millares Carlo están pensadas para los copistas profesionales y no para el anotador del Beato. Aun así, precisa todavía más y, considerando «la incultura y falta de destreza del copista», dictamina finalmente que «estamos ante una mano arcaizante, que escribe a la antigua, lo que nos podría situar en los comienzos del siglo XIV». El argumento se ve algo forzado: alguien escribe a principios del siglo XIV, pero lo hace a la manera antigua, como se hacía cuarenta o cincuenta años atrás. En realidad, el autor fuerza el argumento porque intenta conciliar el análisis de la grafía con su propuesta de datación durante el reinado de Fernando IV (1295-1312). Pero tal propuesta, basada principalmente en argumentos no paleográficos sino diplomáticos, es, como ya sabemos, muy cuestionable.²

En resumen, contamos con dos propuestas de datación basadas al menos parcialmente en el análisis paleográfico:

1. López-Aydillo y Rivera Manescau proponen la primera mitad del siglo XIII y, más concretamente, entre 1217 y 1230.

2. Ruiz Asencio retrasa la datación a la segunda mitad del siglo XIII, apuntando más bien hacia el final del siglo o incluso a comienzos del XIV, entre 1295 y 1312.

En ambos casos la precisión de un intervalo de años concretos viene motivada por la cronología de los reinados de Fernando III y Fernando IV respectivamente.

3.3. Observaciones generales sobre la escritura del texto

En primer término, hay que considerar que el amanuense no debía de ser un copista profesional, o, en todo caso, si lo era, no se presenta como tal en nuestro texto.³ De este punto de partida, que puede parecer una obviedad, se derivan consecuencias importantes.

² Cf. apartado 1.4. de este trabajo.

³ De ahí no puede deducirse a la ligera que nuestro amanuense sea un bárbaro, como pretende Ruiz Asencio (1993: 46): «nuestro clérigo de Valcavado es casi un iletrado como ponen de manifiesto el pésimo corte de la pluma, la inseguridad de la mano, que es incapaz de mantener los renglones rectilíneos, lo burdo de los caracteres, la barbarie, en fin, que supone la elección de un precioso libro para copiar su

En primer lugar, ya se ha sugerido que el análisis paleográfico debe contar con este hecho y con que, por ejemplo, ciertos rasgos propios de la escritura de códices no pueden aplicarse sin más a nuestro amanuense. En el punto concreto de la datación conviene señalar, como ya hizo el propio Ruiz Asencio (1993: 46), que las reglas que rigen para fechar la letra de los copistas profesionales «han de ser aplicadas a nuestro copista de la cantiga con las mayores de las reservas».

En segundo lugar, la escritura tiene un carácter no formal, en la medida en que no se trata de la caligrafía cuidadosa de los códices, sino de un texto probablemente escrito con premura y cierto descuido, y con total seguridad destinado a un uso privado. Así, el modelo de la escritura de nuestro texto no ha de buscarse prioritariamente en el trabajo de los copistas que confeccionaban códices bien facturados. Se ha de buscar más bien en muestras textuales de menos pretensión, más humildes y menos elaboradas, como son en algunos casos los documentos notariales.⁴

Pondré tan solo un ejemplo. Podemos confrontar la letra de nuestro texto con la del códice que contiene el *Libro de la Regla de Santillana*, es decir, el cartulario del monasterio de Santillana, estudiado por Blasco Martínez (1986: 189-235). El códice resulta de interés para nuestro propósito porque no se trata de una obra especialmente cuidada. Como dice Blasco Martínez (1986: 193):

el pergamino es de calidad mediana, algo grueso; presenta pequeños defectos y perforaciones que ya estaban en el momento de copiar el códice; esta circunstancia corrobora la hipótesis de que no se pretende realizar un libro de lujo, por eso tampoco se cuidará especialmente su ornamentación, sino que prevalecen objetivos prácticos.

La autora, atendiendo a su análisis paleográfico, lo data en la primera mitad del siglo XIII; la letra es gótica, a medio camino entre la gótica libraria y la documental. Aun cuando está elaborada más cuidadosamente, algunas características recuerdan bastante de cerca a la de nuestro amanuense: así, por ejemplo, la letra es bastante suelta, los trazos angulosos se alternan con los curvos, lo que le confiere un aspecto redondeado, y se advierte un apreciable desarrollo de los astiles superiores. Además, ciertas letras presentan una morfología muy parecida: encontramos una *a* de capelo

cantiga». La mala calidad de la escritura es perfectamente explicable por las condiciones en que el escriba debió realizar su tarea; la incapacidad para mantener rectos los renglones se deriva, obviamente, de la curvatura del propio códice sobre el que escribía. No veo cómo pueda calificarse de bárbaro a alguien que por poseer la tecnología de la escritura pertenecía a una muy minoritaria élite cultural en su tiempo. El simple hecho de tomarse la molestia de transcribir la cantiga es, más que signo de barbarie, muestra de refinamiento. Respecto a la elección del códice como soporte de la escritura, véase lo dicho en el apartado 1.6. de este trabajo.

⁴ No en vano será en el trabajo de los notarios donde se desarrollará, pasando el tiempo, una escritura más espontánea y personal, liberada hasta cierto punto de la pauta rígida del *scriptorium*. Para el estudio de este proceso, cf. Riesco Terrero (1982).

muy reducido semejante a la que presenta nuestro texto, una *d* uncial de factura muy similar y una *g* parecidísima, especialmente en el rasgueo de su caído.⁵

La mano principal a la que hemos estado haciendo referencia es interesante en sí misma, pero aún lo es más una segunda mano que Blasco Martínez (1986: 199) considera posiblemente coetánea a la elaboración del códice. A esta segunda mano corresponde una serie de anotaciones marginales que completan el contenido de los documentos, mediante «una escritura cursiva más vacilante e insegura». La anotación de mayor entidad ocupa tres líneas en la parte inferior del folio 5v, en las que, respondiendo a una llamada en el cuerpo del texto, se inserta un fragmento omitido en el documento.⁶ Lo que nos interesa de esta nota marginal es que corresponde a una anotación rápida y descuidada, como presumiblemente es el caso de nuestro texto. Entresaco algunas características comunes a ambas escrituras: presencia de una *a* de espalda alta y capelo desarrollado, la *s* alta desciende de la línea de escritura, los astiles adquieren un desarrollo aún mayor y los caídos se prolongan hacia la izquierda.

Entiéndase que no pretendo llevar más lejos la comparación entre ambos anotadores; mi intención es simplemente ilustrar cómo la letra adquiere ciertos rasgos particulares en una situación informal. La rapidez y el descuido propios de una anotación marginal favorecen la liberación momentánea de la pauta rígida de la escritura. Como afirma Riesco Terrero (1982: 362) cuando analiza la transformación de la letra gótica en distintos tipos (de privilegios, de albalaes, bastarda, cortesana y procesal),

en todos estos tipos de gótica, sobre todo en las más procesales y cursivas, actúan como fenómenos disgregadores por antonomasia la velocidad y la espontaneidad, fruto del dinamismo y ritmo escriturario y, sobre todo, del carácter utilitario y funcional de la escritura.

Velocidad, espontaneidad, pragmatismo de la escritura... Nuestro amanuense no escribe a la antigua, de un modo arcaizante, como sugiere Ruiz Asencio. Todo lo contrario; determinado por las especiales condiciones en que realiza su labor, escribe «a la moderna», anticipa sin pretenderlo rasgos característicos de la evolución posterior del molde de la escritura de su tiempo.

Ahora bien, pese a este carácter informal y espontáneo, el escriba obviamente no se deshace del peso de la tradición; sigue apegado a una pauta de escritura que pone límite a su expresividad personal. Así, por poner un ejemplo, la escritura evita la cursividad, como ya observaron López-Aydillo y Rivera Manescau

⁵ Véase Blasco Martínez (1986: 196-198) para la descripción de la letra y las láminas 9 y 10, donde inserta facsímiles de los folios 5v y 29v, que me han servido para realizar las comparaciones pertinentes.

⁶ La transcripción en Blasco Martínez (1986: 199).

(1918: 6). Las letras aparecen separadas o, cuando se unen, lo hacen por medio de nexos o por simple acercamiento, pero no por medio de ligaduras.⁷

En resumen, la escritura que encontramos en el texto se encuentra en una encrucijada. Por una parte, tenemos la pauta de la escritura formal;⁸ por otra parte, se da una mayor libertad en ciertos elementos a causa de la situación no formal en que se desarrolla el trabajo del escriba.⁹

3.4. Repertorio gráfico

Las letras que aparecen en el texto son las siguientes:

Minúsculas: a, b, c, d, e, f, g, i/j, l, m, n, o, p, q, r/2, s/f, t, u, x, z.

Mayúsculas: A, E, F, P, R, T, U.

Letra A

Presenta dos variantes en su ejecución. La primera apenas levanta la espalda, presenta un capelo muy poco desarrollado y cierra su ojo con un trazo anguloso, lo que le otorga un aspecto panzudo. El capelo incluso llega a veces casi a desaparecer, con lo que la letra adopta una forma prácticamente triangular (variante 1). La segunda, con la espalda relativamente más alta y el capelo desarrollado (variante 2).

La variante 1 es la que más abunda: algo más de 50 casos de lectura segura, frente a los 16 de la variante 2. Se trata de una *a* gótica típica trazada desgarradamente, muy similar a la que puede verse en el *Fuero de Alcalá* o en el cartulario de Santillana.¹⁰ Su uso es constante tras la letra *t*, con la que se une formando un nexo muy característico de la escritura de nuestro texto.

⁷ Es característico de la escritura de nuestro amanuense que las letras, aun cuando están trazadas por lo general una a una, en ocasiones se acercan tanto que casi se superponen. Un caso extremo es el de unión de curvas convexas, como veremos más adelante.

⁸ Cercana en algunos aspectos a la gótica intermedia de que habla Blasco Martínez (1986: 196) para el cartulario de Santillana, o de la gótico-notular de que habla Franchini (1993: 169-170) para la *Razón de amor*; y cercana también a la minúscula diplomática usada para la elaboración de documentos, que estudia Millares Carlo (1983³).

⁹ Un ejemplo de la tensión entre estos dos extremos lo representa la aparición de dos variantes de la *s* larga, interpretable en los siguientes términos: el escriba, según iba realizando su labor, se «suelta» por así decir, y traza la letra a partir de la línea 6 de un modo que podríamos llamar descuidado o, si se quiere, más personal. Véase la descripción de esta letra, así como las figuras correspondientes, en el apartado 3.4. de este trabajo.

¹⁰ Cf. Caballero (1992: 39 y lámina 1) y Blasco Martínez (1986: 197 y lámina 9), respectivamente. Pueden verse también buenos ejemplos en el *Fuero de Madrid*; cf. el facsímil que acompaña a la edición del texto en Sánchez, Millares Carlo y Lapesa (1932).

La variante 2 es parecida a algunos ejemplos de minúscula diplomática y recuerda en cierta medida a la llamada letra de albaes.¹¹ Con todo, he de recordar que algún ejemplo muy semejante a esta variante de *a* puede verse en la ya mencionada nota marginal del folio 5v del cartulario de Santillana, donde contrasta claramente con la *a* representada en el cuerpo del cartulario, homologable a nuestra variante 1.

Por otra parte, encontramos en nuestro texto 5 casos, siempre en posición inicial, de una *a* de espalda mucho más alta que la variante 2: Ad (2, 3), Anof (5), Ala (8), A (13).

Se trata de una mayúscula de la misma factura que la que se da, por ejemplo, en el *Fuero de Alcalá*. En relación con este texto, Caballero (1992: 44) comenta que «la diferencia con la *a* minúscula estriba en que el copete se eleva mucho más, sobresaliendo de la línea del renglón»; la nuestra lo presenta además con un mayor desarrollo.¹²

Tanto esta *a* mayúscula como la variante 2 antes comentada, han sido interpretadas por Ruiz Asencio (1993) como indicios de una datación tardía de la escritura del texto. Dejo la discusión sobre este asunto para el apartado correspondiente más adelante.

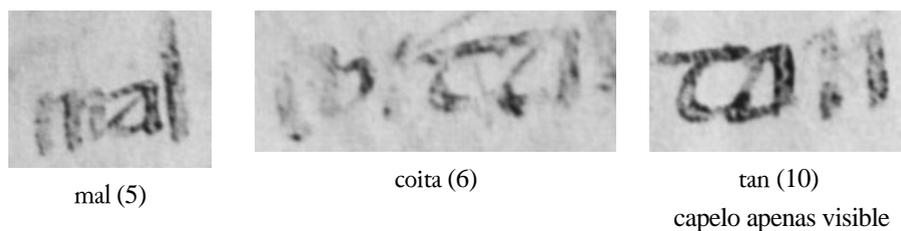


Figura 5. Variante 1 de la letra *a*

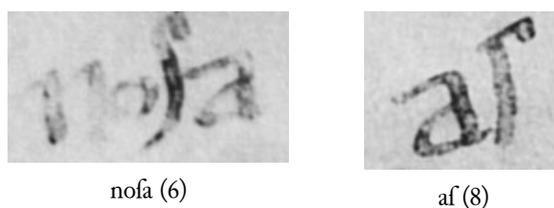


Figura 6. Variante 2 de la letra *a*

¹¹ Véanse Millares Carlo (1983³: II, lámina 75), especialmente las figuras 2, 3 y 4 para la minúscula diplomática, y Millares Carlo (1983³: II, lámina 186), en especial las figuras 3 y 4 en lo que toca a la letra de albaes. Para esta última, puede verse igualmente Sánchez Prieto y Domínguez Aparicio (2000: 137).

¹² Véanse los ejemplos que reproduce Caballero (1992: lámina 4). También pueden verse ejemplos en el *Fuero de Madrid*: cf. folio 1r, línea 2 en la edición facsímil incluida en Sánchez, Millares Carlo y Lapesa (1932).



Anof (5)

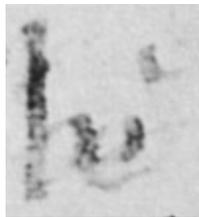


Ala (8)

Figura 7. Letra a mayúscula

Letra B

Elaborada en dos trazos. De asta bastante elevada; cierra totalmente su ojo mediante un trazo curvo que le da una apariencia redondeada. A veces remata la parte superior del astil con un ganchito a la izquierda.



bẽ (2)

noble (2)
con remate

Figura 8. Letra b

Letra C

Elaborada mediante dos trazos. La parte superior de la letra consiste en un trazo curvo hacia la izquierda, que se completa en la parte superior con otro trazo hacia la derecha que acaba de dar forma a la letra. Dependiendo de este último trazo su apariencia es más o menos redondeada.

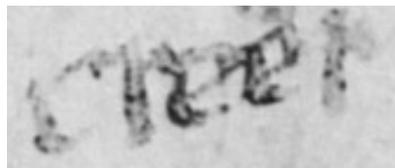
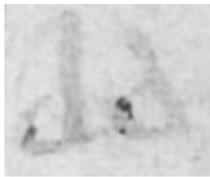
ca (4)
redondeadacreer (5)
angulosa

Figura 9. Letra c

Letra D

El asta se eleva considerablemente sobre la línea y se presenta curvada hacia la izquierda y en ocasiones vuelta en su parte superior hacia la derecha, en un rasgueo muy característico. La panza, siempre con el ojo cerrado, está formada por un trazo curvo, que da un aspecto redondeado a la letra. Ejecutada, por tanto, en dos trazos. Esta *d* uncial, prácticamente exclusiva en nuestro texto, no se parece a la correspondiente letra gótica en sus modalidades más formales y solemnes, que suele presentar un aspecto más anguloso y una asta con poco desarrollo y muy curvada hacia la izquierda.¹³ Sin embargo, podemos encontrar ejemplos parecidos al nuestro en tipos intermedios entre la libraria y la documental, como es el caso del cartulario de Santillana, así como en algunos tipos de la *d* de la minúscula diplomática.¹⁴

Junto a esta *d* uncial, tenemos un único caso de *d* recta (danof, 15), con un largo astil y panza muy redondeada, de singular transcendencia para la datación de la escritura, como veremos más adelante.



Ad (2)
incurvada hacia la
izquierda



de (3)
con rasgueo hacia la
derecha



da (15)
d recta

Figura 10. Letra *d*

Letra E

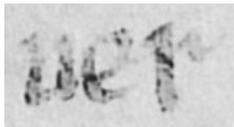
Formada mediante tres trazos, presenta normalmente una apariencia bastante redondeada, aunque no faltan ejemplos de una ejecución más angulosa; se cierra mediante un fino trazo oblicuo, que se une en ocasiones con la letra siguiente. En algún caso el segundo trazo se eleva hasta cerrar la letra sobre sí misma, con lo que adopta la forma de un círculo cortado por una diagonal ascendente de izquierda a derecha. Debido al emborronamiento y/o al pequeño tamaño de la letra hay casos en que se distingue muy mal de la letra *o*, lo que provoca lecturas diferentes entre los distintos editores, como puede verse en las notas a la transcripción.

¹³ Véanse buenos ejemplos de esta letra en diferentes variedades de escritura gótica libraria en Álvarez Márquez (1985: láminas I y IV), Bischoff (1990: 132, figura 26) y Sánchez Prieto y Domínguez Aparicio (2000: 122, figura 6.4).

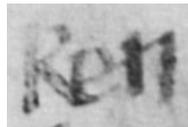
¹⁴ Para el cartulario de Santillana, cf. Blasco Martínez (1986: lámina 9). Ejemplos de minúscula diplomática en Millares Carlo (1983³: II, lámina 75); interesan concretamente las figuras 23 y 24, muy semejantes a la de nuestro amanuense.

Aparte de la minúscula, aparece también una *e* mayúscula, de morfología diferente, en 9 casos: En (2, 7), Efpofa (3), Eref (4), E (5, 12), Enti (7), E \overline{g} ina (13), Eno (15).

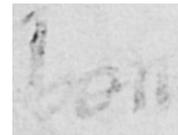
En general está trazada de forma bastante tosca. La espalda se ejecuta mediante la reduplicación de trazos: consta de un primer trazo vertical arqueado y de otro recto, paralelo al anterior. A estos se añaden tres pequeños trazos horizontales, el superior de los cuales tiene forma de gancho, que configuran el conjunto de la letra.



uer (6)
redondeada



Ren (3)
angulosa

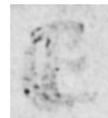


ben (6)
cerrada

Figura 11. Letra *e*



Eref (4)



E (12)

Figura 12. Letra *e* mayúscula

Letra F

Elaborada en tres trazos. Por su parte superior, el astil se eleva moderadamente y se remata en forma de gancho redondeado. Puede bajar por su parte inferior de la línea de renglón, aunque debido a lo irregular del trazado de estos, tal observación ha de tomarse con bastantes reservas. El trazo transversal nexa con la siguiente letra.

Se da un solo caso de *f* mayúscula (Falidef, 11), formada de igual manera que la minúscula, pero de mayor tamaño. El asta descende notablemente de la línea de renglón y el trazo transversal es oblicuo y de mayor longitud.



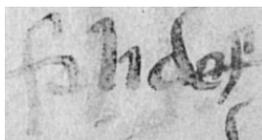
fac (8)



fia (11)

bajo la línea de escritura

Figura 13. Letra *f*

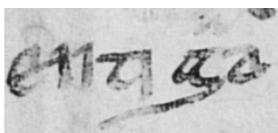


Falidef (11)

Figura 14. Letra *f* mayúscula

Letra G

Trazada con manifiesta dificultad en cuatro trazos. El ojo muestra un aspecto anguloso, elaborado en facetas, y el caído se prolonga, más o menos según las ocasiones, hacia la izquierda y oblicuamente bajo la línea de renglón. En algunos pocos casos vuelve sobre sí mismo formando un ojo inferior.¹⁵



enti ġa (7)

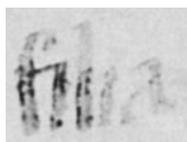


ġ (5)

fagi (14)
con ojo inferiorFigura 15. Letra *g*

Letra I

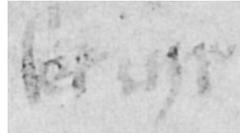
Se presenta en las dos formas, corta y larga. La *i* corta es de longitud variable, ocasionalmente con una ligera curvatura hacia la izquierda; puede presentar un remate superior en forma de ganchito. La *i* larga, siempre rematada en su parte superior por un ganchito hacia la izquierda, prolonga su caído oblicuamente a la línea con un fino rasgueo.



filia (3)

dio (7)
con remateFigura 16. Letra *i* corta

¹⁵ Así en ġrōfa (14), fagi (14) y fegure (14); no tan claro el caso de fegure (2), de difícil lectura.



feruir (2)

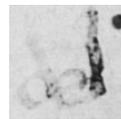


cojta (9)

Figura 17. Letra *j* larga

Letra L

Elaborada de forma muy simple, con un solo trazo que se levanta sobre la línea y rematado en un ganchito a la izquierda, a veces poco perceptible.

ualem⁹ (10)

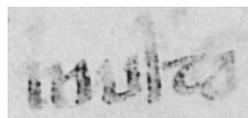
del (5)

ganchito casi inapreciable

Figura 18. Letra *l*

Letra M

Se presenta en dos tipos de morfología diferente, ambos formados por tres trazos.¹⁶ El primer tipo, basado en trazos rectos, es relativamente anguloso y está elaborado mediante la unión de los tres trazos verticales. El segundo está basado en la línea curva. Se ejecuta mediante un primer trazo curvo de derecha a izquierda, al que sigue otro en dirección contraria y un tercero, que completa la letra, en la misma dirección del primero. Los dos primeros trazos se unen por la parte inferior formando un ojo. El tercero se incurva hacia la izquierda descendiendo de la línea de escritura con un fino rasgueo. Este último tipo es minoritario; se atestigua en 8 casos: mađe (1, 3, 14), măten (1, mantě, 14), măfe (1, 14), mantener (4).



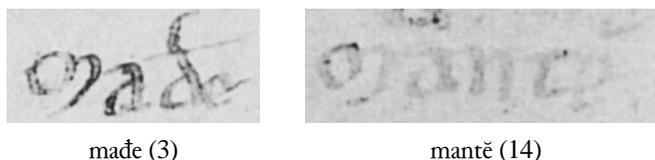
multa (7)



femp (8)

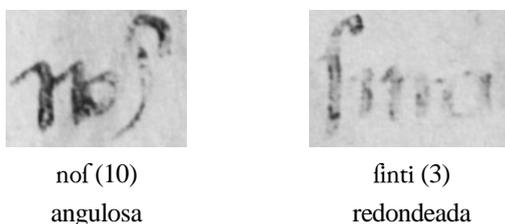
Figura 19. Tipo 1 de la letra *m*

¹⁶ Idéntica situación en el *Fuero de Alcalá*: cf. Caballero (1992: 41 y lámina 2).

Figura 20. Tipo 2 de la letra *m*

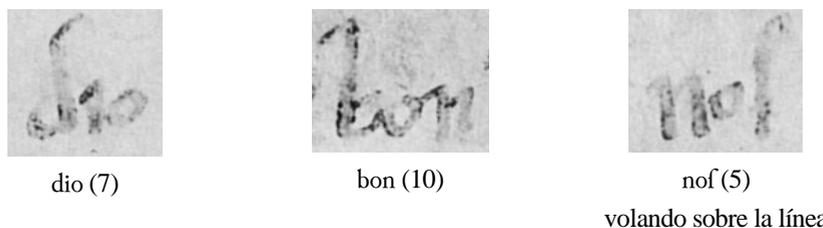
Letra N

De igual factura que el primer tipo de *m*, pero lógicamente elaborada con solo dos trazos. Puede presentar una apariencia más redondeada, según esté realizada la unión entre estos.

Figura 21. Letra *n*

Letra O

Está formada por dos trazos curvos, de aspecto más o menos redondeado, nunca excesivamente anguloso, con el ojo en forma oval. Tiende a ser de pequeño tamaño y a volar sobre la línea.

Figura 22. Letra *o*

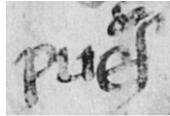
Letra P

Elaborada en dos trazos; normalmente el astil está rematado en su parte superior por un ganchito. El segundo trazo completa la letra formando un ojo muy redondeado.

Encontramos cuatro casos de *p* mayúscula (Parte, 2, 15; P, 6; ꝑEcer, 8) de la misma morfología que la minúscula, pero de mayor tamaño. El ojo se eleva sobre el renglón y la pata descende notablemente.¹⁷



p (5)

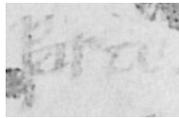


pue^de (9)

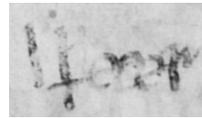


podes (6)
sin ganchito

Figura 23. Letra *p*

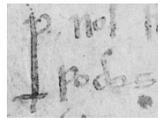


Parte (2)



ꝑEcer (8)

Figura 24. Letra *p* mayúscula



p (5)

minúscula con un caído de
exageradas dimensiones

Figura 25. Variante de la letra *p*

Letra Q

Ejecutada de forma muy sencilla, en dos trazos. El trazo vertical no presenta remates y el que cierra el ojo es una curva perfectamente redondeada.



Alque (5)



qũj (9)

Figura 26. Letra *q*

¹⁷ Caso distinto es el de p (5), minúscula, pero cuyo caído se prolonga desmesuradamente. Cf. las notas a la transcripción paleográfica; véase la figura 25.

Letra R

La *r* minúscula aparece en dos formas diferentes: la *r* de martillete o recta y la *r* redonda (ʀ). La *r* de martillete está elaborada en dos trazos: el primero es vertical, semejante a la *i*, incluyendo el remate en forma de ganchito; el segundo trazo tiene forma ondulada y conforma un martillete bastante pronunciado. La *r* redonda está asimismo ejecutada mediante dos trazos y adopta una forma muy semejante a un dos de apariencia angulosa.

Este último tipo de *r* es excepcional en nuestro texto: solo aparece en dos ocasiones, siempre tras la letra *o*: toʀtef (6) y poʀ (8). Sin embargo, en este contexto alterna con el uso de la *r* recta, la cual es además de uso mayoritario (dos casos frente a seis): maior (8), por (11), fenor (11), flor (11), melor (12) y sabor (12).

Dejo para el apartado correspondiente el análisis de este hecho en relación con la datación de la escritura.

Por otro lado, encontramos cinco casos de *r* mayúscula, letra que presenta una morfología diferente a la minúscula. Está elaborada en tres trazos: un primer trazo vertical con remate en la parte superior, semejante al que conforma la letra *l*, seguido de un trazo curvo que cierra el ojo de la letra, y un tercer trazo oblicuo que desciende hasta la línea de escritura.

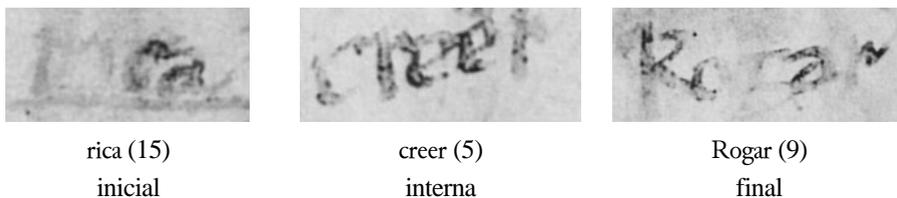


Figura 27. Letra *r* recta

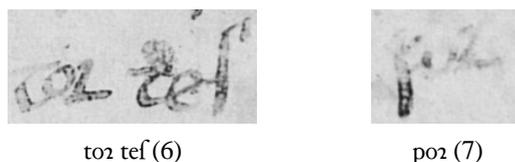


Figura 28. Letra *r* redonda

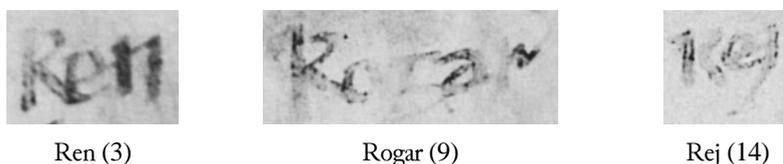


Figura 29. Letra *r* mayúscula

Letra S

Presenta dos formas distintas: la *s* alta y la *s* cuadrada con dos curvas de igual tamaño. Esta última, que se atestigua en cinco casos, aparece siempre posición final de palabra como es lo habitual: *dš* (3), *đs* (4), *podes* (6), *adš* (9), *todos* (14).

La *s* larga aparece, por su parte, en dos variantes distintas, ambas ejecutadas en dos trazos. La primera variante se eleva verticalmente sobre la línea y se incurva hacia la derecha rematando en un gancho. La segunda variante se distingue por bajar de la línea de escritura incurvándose hacia la izquierda.¹⁸ De los dieciséis casos que tenemos de esta segunda variante, una abrumadora mayoría se encuentran en posición final de palabra: trece casos, frente a uno en posición inicial y dos en posición medial. Los ejemplos son:

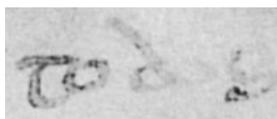
Posición inicial: *fen* (12).

Posición medial: *nofa* (6), *fabor* (12).

Posición final: *nof* (8, 10 dos veces, 12), *leixeeſ* (8), *puedeſ* (9 dos veces), *menof* (10), *deueſ* (10), *maſ* (10), *Falideſ* (11), *daf* (12), *otraſ* (12).

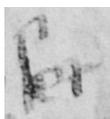


podes (6)

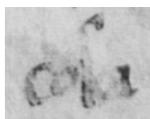


todos (14)

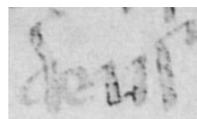
Figura 30. Letra *s* cuadrada



fer (4)
inicial



cofa (4)
interior



deuf (6)
final

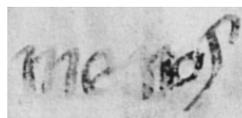
Figura 31. Letra *s* larga; variante 1



fen (12)
inicial



nofa (6)
interior



me nof (10)
final

Figura 32. Letra *s* larga; variante 2

¹⁸ Véase lo dicho sobre estas dos variantes al final del apartado 3.3. de este trabajo.

Letra T

Ejecutada en dos trazos. El asta está curvada de derecha a izquierda, en ocasiones con aspecto anguloso; el trazo transversal, colocado sobre el anterior, sobresale hacia la izquierda; cuando queda muy corto, puede confundirse con la letra *c*.

Hallamos también un ejemplo de *t* mayúscula, formada de manera muy semejante a la minúscula (Te, 9). Se diferencia por su mayor tamaño, por sobresalir por la parte inferior del renglón, y por el trazo transversal que sobresale a izquierda y derecha del astil.

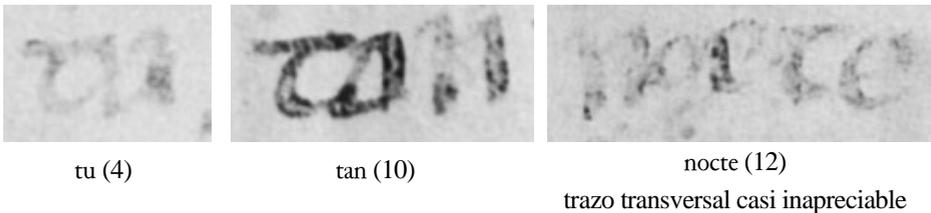


Figura 33. Letra *t* minúscula



Te (9)

Figura 34. Letra *t* mayúscula

Letra U

Consta de dos trazos verticales rematados en ganchitos, unidos en su parte inferior por un trazo horizontal o ligeramente ascendente. Está formada mediante tres trazos, aunque en ciertos casos en que el trazo inferior está redondeado y es continuación del primer trazo vertical, puede estar compuesta solo por dos.

Tenemos tres ejemplos de *u* mayúscula de similar factura que la minúscula, aunque de mayor tamaño y con mayor separación entre las astas: Uirgin (1, Uirgĩ 14), Uiu (6).¹⁹

¹⁹ El caso de Uiu (6) es excepcional por su desmesurado tamaño; para su función especial, véase lo dicho en el apartado 1.5. de este trabajo.



dixemuf (5)



uer (6)

Figura 35. Letra u minúscula



Uir gin (1)

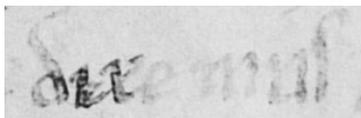


Uiu (6)

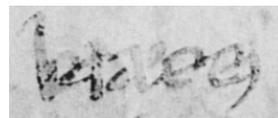
Figura 36. Letra u mayúscula

Letra X

Elaborada en dos trazos: el primero desciende oblicuamente de izquierda a derecha, y el segundo, más fino, cruza el anterior en sentido contrario. Ambos trazos presentan remates; el segundo, en forma de ganchitos. Tan solo contamos con dos casos: dixemuf (5), leixeef (8).



dixemuf (5)

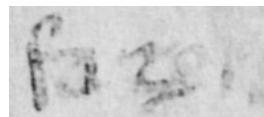


leixeef (8)

Figura 37. Letra x

Letra Z

Como en el caso de la letra g, está ejecutada con cierta dificultad; formada mediante dos trazos: un primer trazo ondulado seguido por una doble curva, primero hacia la izquierda y luego hacia la derecha que se prolonga en un pequeño caído. Aparece en dos casos: fezjm⁹ (5), fazer (7).

fezjm⁹ (5)

fazer (7)

Figura 38. Letra z

3.5. Sistema de abreviaturas, nexos y uso de mayúsculas

3.5.1. Sistema de abreviaturas

En el texto abundan las abreviaturas de diversa índole, aunque el sistema usado no ofrece excesivas singularidades con respecto a los usos de documentos y códices aproximadamente coetáneos. Si acaso se podría señalar una cierta impericia en el uso del sistema abreviativo. Se distinguen los siguientes tipos de abreviaturas:

1. Abreviaturas por medio de signos abreviativos.
2. Abreviaturas por suspensión (o apócope).
3. Abreviaturas por contracción (o síncope).

1. Los signos abreviativos utilizados son:

- a) El signo general de abreviación, la línea, se usa en los siguientes casos:²⁰

Sobre vocal adopta la forma de una tilde curva e indica la supresión de la consonante nasal.²¹ Se atestiguan trece casos: mäten (1), mǎfe (1, 14), dō (2), bĕ (2, 5, 7), nō (3, 5), tǎ (4), Uirgī (14), mantĕ (14), uĕ (15)²².



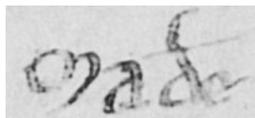
bĕ (2)



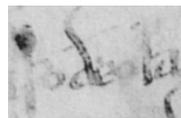
tǎ (4)

Figura 39. Signos de abreviatura: línea curva

Con la forma de una raya horizontal corta el asta de la *d* para abreviar las letras *er*. Encontramos cinco casos: maĎe (1, 3, 14), poĎeofá (2), poĎe (9).



maĎe (3)



poĎeofá (2)

Figura 40. Signos de abreviatura: d cortada

²⁰ Hay un caso de línea abreviativa inútil en *Eg̃ma* (13).

²¹ Pueden verse distintas formas de este signo usados para abreviar *m* o *n* en Millares Carlo (1983³: I, 111-112).

²² Falta la tilde en *ta* (= *ta[n]*, 7) y *cu* (= *cu[m]*, 8); para *cu* = *cum*, cf. Millares Carlo (1983³: I, 113).

Llama mucho la atención el peculiar uso que hace de esta abreviatura el amanuense; denota cierta incompetencia, porque lo cierto es que el desarrollo habitual en *er* de la abreviatura²³ da como resultado formas «imposibles»: *madere*, *podereosa*, *podere*. Obviamente, el escriba pretende abreviar solo la *r*, ya sea ante la vocal o tras ella; por ello, escribe una *e* en el cuerpo de la palabra, pero esta grafía resulta redundante.²⁴

Con la forma de una raya horizontal corta la pata de la *p* para abreviar las letras *er*. Tenemos siete casos: *p* (4, 5 dos veces, 6, 11), *femp* (8), *fPecer* (8).



p (5)



femp (8)

Figura 41. Signos de abreviatura: *p* cortada

Es preciso comentar que López-Aydillo y Rivera Manescau (1918) optan por resolver esta abreviatura en formas diversas, según el contexto: *er*, *or* o *re*. No así Ruiz Asencio (1993), a quien me uno en este aspecto, que desarrolla regularmente en *er*. Considero innecesario el proceder de los primeros. La abreviatura usual de la preposición *per* es la *p* cortada en su pata por una línea recta;²⁵ la sílaba *pre* es abreviada mediante una *p* con línea sobrescrita.²⁶

²³ Cf. Millares Carlo (1983³: I, 113 y II, lámina 76, figuras 135 y 138).

²⁴ La falta de destreza en el uso de las abreviaturas se refleja en otros pormenores. Véanse las observaciones que se hacen más adelante sobre cierto uso de las letras sobrepuestas y sobre las abreviaturas por contracción.

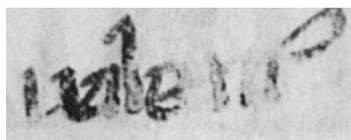
²⁵ Cf. Millares Carlo (1983³: I, 112 y II, lámina 76, figuras 35 a 39). Es cierto que, como el propio Millares Carlo anota, la *p* cortada por una línea recta puede representar esporádicamente la sílaba *por*; aunque de lo que puede verse en Bischoff (1990: 160) se deduce que esto solo se da en posición medial. Sea como fuere, creo que el escriba tenía la imagen de la preposición latina *per*; si hubiera querido representar la preposición *por*, hubiera acudido a la abreviatura latina habitual de *pro*: *p* cortada por una línea curva, como puede verse en Millares Carlo (1983³: II, lámina 76, figuras 49 a 51) o en Bischoff (1990: 160), o más bien hubiera optado por transcribir la palabra completa como hace en las dos únicas apariciones de esta preposición (7, 11).

²⁶ Cf. Millares Carlo (1983³: I, 112 y II, lámina 76, figuras 40 a 48) y Bischoff (1990: 160). El uso de la abreviatura común para *er* permite deducir que el escriba representó la forma latina *semper* y no la romance.

b) Signo especiales.

Letras sobrepuestas:²⁷ la *a* abierta sobre *g* (ḡ, ḡa); es preferible considerar estos casos como abreviaturas por suspensión o contracción; pueden verse los apartados correspondientes más abajo.

El signo ⁹ volado sobre el renglón abrevia la terminación *-us* de ciertas palabras.²⁸ En el texto aparece escrito muy descuidadamente y deformado; presenta más bien la apariencia de un bucle en la parte superior derecha de la letra de soporte (siempre *m*). Hallamos cuatro ejemplos: fezm⁹ (5), ueem⁹ (9), fof^rem⁹ (9), ualem⁹ (10).

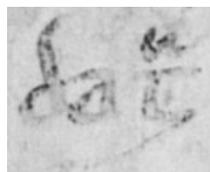
fezm⁹ (5)ualem⁹ (10)Figura 42. Signos de abreviatura: ⁹ volado

2. Abreviaturas por suspensión (o apócope):

ḡ (5, 9 dos veces), con la *a* abierta sobrescrita, abrevia la palabra *gran*.



ḡ (5)



da ḡ (9)

Figura 43. Abreviaturas por suspensión: *a* abierta sobrescrita

²⁷ Hay que señalar la presencia de letras sobrepuestas sin valor abreviativo alguno: u^rgin (7), fof^rem⁹ (9); incluso redundantes: U^rrg^r (14), o indicando una corrección del escriba: q^uj (9). Ejemplos de letras sobrepuestas sin valor abreviativo, concretamente la *i*, en el *Fuero de Madrid*; remito a las páginas y líneas del texto de Sánchez, Millares Carlo y Lapesa (1932): *pignos* (35.4), *pitador* (43.5), *piret* (43.6), *pie*de (45.23-24-25), *pignos* (46.6), *pignorare* (47.8), *pignos* (48.26) y *pignorem* (48.26). En nuestro texto aparecen también sílabas o incluso palabras completas sobrescritas, posiblemente correcciones del escriba: ^{to}bē (2), ^{de} nof (3), tu ^{tal} f^j (4), pue^{de}r (9).

²⁸ En nuestro caso, el desarrollo de esta abreviatura viene avalado por la terminación *-us* de *dixemuf* (5). Para esta abreviatura, cf. Bischoff (1990: 158). Véase el apartado 4.3.4. para el desarrollo de esta abreviatura y su interpretación fonética en el contexto lingüístico gallego-portugués de la cantiga.

3. Abreviaturas por contracción (o síncope).

Encontramos los siguientes casos:

đš (3, 9) con la misma tilde de abreviatura de nasal sobre la *s*, o đš (4) con el astil de la *d* cortado por una línea horizontal (= *deus*).²⁹

g̃fifa (1), g̃tōfa (14), con una línea horizontal que corta el astil de la *l*; (= *gloriosa*, *gloriosa*); adviértase el titubeo del amanuense en la abreviatura de este término.³⁰

ḡa (7), con la *a* abierta sobrepuesta, abrevia el término *gratia*.³¹

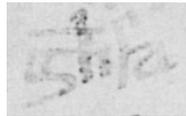


đš (3)



đš (4)

Figura 44. Abreviaturas por contracción: línea curva y *d* cortada

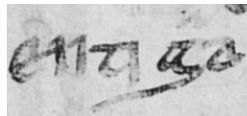


g̃fifa (1)



g̃tōfa (14)

Figura 45. Abreviaturas por contracción: *l* cortada



enti ḡa (7)

Figura 46. Abreviaturas por contracción: *a* abierta sobrescrita

3.5.2. Nexos

La escritura del texto se caracteriza en general por un trazado irregular: por una parte, presenta las letras desligadas, en ocasiones hasta tal punto que se dificulta la percepción de la palabra como unidad gráfica. Por otra parte, en otros casos las

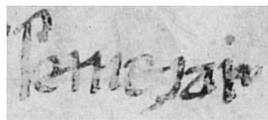
²⁹ Abreviado de forma semejante puede verse en Millares Carlo (1983³: I, 118 y 123).

³⁰ Abreviaturas similares en Millares Carlo (1983³: I, 124): *gla* con línea sobrescrita = *gloria*; *glosus* con línea sobrescrita = *gloriosus*. Cf. también Bischoff (1990: 162) para el primer término.

³¹ Abreviatura parecida en Millares Carlo (1983³: I, 124) y Bischoff (1990: 162).

letras se aproximan tanto que llegan a superponerse. En suma, el amanuense no mantiene una distancia uniforme entre las letras.³²

Pese a lo anterior, hay una evidente tendencia a nexar algunas letras en ciertos contextos, en concreto tras aquellas que incluyen travesaños o trazos horizontales: *e*, *f* y *t*. Las dos últimas letras nexan con la siguiente con muy pocas excepciones. En el caso de la *e* la unión se realiza de modo menos sistemático prolongando el tracito que la cierra, habitualmente solo ante letras de palos: *i*, *l*, *m*, *n* y *s* larga (*l*).³³ Veamos algunos ejemplos:



femejar (10)



ben (6)

Figura 47. Nexos: letra e

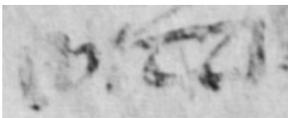


fac (8)

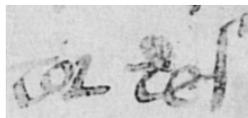


fia (11)

Figura 48. Nexos: letra f



coita (6)



to2 tel (6)



deti (7)



tu (4)

Figura 49. Nexos: letra t

³² Tampoco respeta siempre con exactitud la unión y separación de palabras. En ocasiones segmenta las palabras manifestando cierta tendencia al silabeo, muy visible, por ejemplo, en la línea 1: Uir gin, to dof, mã ten, mã fe, fa je. Otras veces une palabras distintas en un mismo segmento gráfico, normalmente términos de escaso cuerpo gráfico, átonos y monosílabos. Por otro lado, se percibe un intento consciente de evitar la aparición de letras aisladas; cuando las escribe, procura darles entidad gráfica mediante el uso de mayúsculas o las permite en tanto que son soporte de algún signo abreviativo. Para todas estas últimas posibilidades, véase el apartado siguiente.

³³ Algún ejemplo hay de nexos más artificiosos como el de *al* (11); véase la figura 50.



al (11)

Figura 50. Nexos: letra *a*

3.5.3. Uso de mayúsculas

Anteriormente pudimos comprobar cómo la utilización de letras mayúsculas sirvió al amanuense para marcar el inicio de las estrofas.³⁴ Más adelante, se comentará un uso ortográfico particular de las mayúsculas: la representación de la vibrante múltiple mediante la *R*.³⁵ Excluidos estos casos, aún subsisten otros a cuyo análisis está dedicado el presente apartado.

Los casos en cuestión, 18 en total, son los siguientes, presentados por orden de aparición en el manuscrito: Ad (2, 3, 15), Parte (2, 15), En (2; Enti, 7; Eno, 15), Efpofa (3), Eref (4), E (5, 12), Anof (5; Ala, 8; 13), P (6), fPecer (8), Egrīnā (13)

A la vista de los ejemplos, se vislumbra un criterio aplicable a la mayor parte de los casos (12 sobre el total de 18): la intención de dar mayor entidad a ciertas palabras de escaso cuerpo gráfico; en concreto, esto afecta a las preposiciones Ad/A, En y, excepcionalmente, a P, así como a la conjunción E.³⁶ Como puede verse en la lista de arriba, ocasionalmente se combina el uso de la mayúscula con la aglutinación de dos palabras en un único segmento gráfico: Ala, Anof, Enti.³⁷

Este uso está directamente relacionado con la característica tendencia del amanuense a no escribir letras aisladas. Como tendencia ha de ser entendido también este criterio de uso de la mayúscula, ya que no se cumple de modo totalmente consistente.³⁸

Los restantes 6 casos de mayúscula no parecen responder a un criterio de uso visible con claridad.

³⁴ Cf. apartado 1.5. Dejo a un lado igualmente aquellas mayúsculas con que se inician las tres secciones del texto: Uirgin (1), Falidel (11) y Uirgī (14).

³⁵ Cf. apartado 4.3.2. de este trabajo.

³⁶ No creo que sea ajeno a este uso el carácter átono y morfemático de estas palabras.

³⁷ Otras veces parece bastar con este procedimiento y el amanuense no recurre al uso de la mayúscula: adš (9), ati (12), atuirgin (11), enti (6), efābor (13).

³⁸ Puede contarse como excepción el caso de la conjunción e (12), escrita aisladamente y con letra minúscula. Por otro lado, da la impresión de que la presencia de línea o signo abreviativo basta para conferir suficiente cuerpo gráfico, como atestiguan las minúsculas de los 4 casos de p (4, 5 dos veces, 11) y los 3 casos de ġ (5, 9 dos veces); en m (= M[aria], 11) debemos suponer un signo abreviativo.

3.6. Cuestiones paleográficas de interés para la datación

3.6.1. Uso de la *d* uncial

La aplicación de este criterio no puede considerarse totalmente probatoria en el caso de nuestro texto, debido a que está basado en la escritura usada para la confección de códices y pensado para datar este tipo de manuscritos. Por tanto, es más que dudoso que pueda aplicarse al amanuense de la cantiga.³⁹ Además, ya fue comentado anteriormente que la morfología de la *d* que presenta el texto se acerca más al tipo usado en la escritura de documentos que a las distintas modalidades de letra gótica usadas en la elaboración de códices.⁴⁰

Pese a todo lo dicho, no podemos obviar este aspecto, ya que para Ruiz Asencio (1993: 46) la práctica totalidad de la *d* uncial señala hacia la segunda mitad del siglo XIII. Con todo, se debe puntualizar que, aunque efectivamente la forma uncial es la generalizada en nuestro texto, se da al menos un caso en que aparece la *d* recta (danof, 15).

La afirmación de Ruiz Asencio está fundada en los datos aportados por Millares Carlo (1983³: I, 185), quien, tras el cotejo de tres manuscritos fechados en 1165, 1222 y 1246, respectivamente, concluye que la uncial tiende a predominar a medida que avanza la cronología, «predominio manifiesto ya en la segunda mitad del siglo XIII y en los siguientes, con escasas excepciones». Torrens Álvarez (2002: 66-70), aceptando en lo fundamental la tesis de Millares Carlo, matiza que se dan contextos resistentes a la aparición de la *d* uncial y favorables, por consiguiente, al mantenimiento de la recta. En tales contextos (posición inicial de la *d*, anteposición a *i* y posposición a *r*) el uso de la *d* recta se prolonga, aun de forma minoritaria, más allá de la mitad del siglo XIII, en tanto que la *d* uncial, por su parte, aparece y se extiende continuamente desde época antigua. Así las cosas, Torrens Álvarez (2002: 70) llega a la conclusión de que «mientras que de la temprana presencia de la uncial no se puede concluir la tardía redacción del manuscrito, la conservación de la minúscula sí es indicio de antigüedad».

Es en este punto en el que cobra especial relevancia la presencia en nuestro texto, aun siendo muy residual, de la *d* recta (danof, 15), precisamente en uno de los contextos (posición inicial) que Torrens Álvarez ha señalado como resistentes a la aparición de la uncial.

En suma, desde la perspectiva de este criterio, nada se opone a situar la fecha de la escritura en torno a mediados del siglo XIII, pero, desde luego, nada autoriza a

³⁹ Ya el propio Ruiz Asencio (1993: 46) manifestó esta reserva.

⁴⁰ Ejemplos de este tipo de *d* semejante a la de la cantiga pueden verse, por ejemplo, en un documento reproducido en Millares Carlo (1983³: II, lámina 65) fechado en 1231.

posponerla hasta finales de dicha centuria o comienzos de la siguiente, como pretende en última instancia Ruiz Asencio.

3.6.2. Aparición de la *r* redonda detrás de curva

La aparición en nuestro texto de *r* detrás de curva se limita, como vimos en su momento, al caso de la letra *o*.⁴¹ Recordemos que en el total de 8 ejemplos que se dan en la cantiga alterna la *r* redonda con la *r* recta o de martillo según la siguiente distribución: 2 casos de *r* redonda (*toz*tef, 6; *po*z, 7) frente a 6 casos de *r* recta (*maior*, 8; *por*, 11; *fénor*, 11; *flor*, 11; *melor*, 12; *fábor*, 12). La presencia de la *r* recta es, pues, abrumadoramente mayoritaria en este contexto. Antes de formular la conclusión que puede obtenerse de este hecho, la cual, lo adelanto ya, es de la máxima importancia, trazaré un breve estado de la cuestión.

Según se desprende de los datos proporcionados por Millares Carlo (1983³: I, 185-186), ya durante la primera mitad del siglo XIII el uso de *r* redonda parece haberse consolidado tras cualquier letra con curva. Así, en el primer manuscrito que examina, datado en 1165, se dan casos de *r* redonda tras *o*, pero excepcionalmente, frente al uso mayoritario de la *r* de martillo;⁴² nunca, sin embargo, detrás de *b*. En los manuscritos de 1222 y 1246, por su parte, la *r* redonda tras *o* es de uso constante y, concretamente en el de 1246, también tras *p*. Lo que queda claro, en todo caso, es que en el contexto de *o* seguida de *r*, el que interesa en nuestro caso, la presencia de la forma redonda fue anterior y se estabilizó desde muy pronto. En general todo el proceso de introducción de *r* redonda tras curva culminó en fecha temprana, hasta el punto de que, en opinión de Torrens Álvarez (2002: 71), «no nos sirve para situar cronológicamente MSS posteriores al primer tercio del siglo XIII».⁴³

⁴¹ No se dan, pues, las agrupaciones *br*, *dr* o *pr*, que probablemente hubieran permitido ajustar la cronología del texto.

⁴² Torrens Álvarez (2002: 71) rectifica el recuento de la muestra del manuscrito de 1165 utilizada por Millares Carlo; en realidad la situación (9 casos de *r* redonda y 10 de *r* de martillo) está mucho más igualada de lo que este sugiere.

⁴³ De hecho, en el *Fuero de Alcalá* (manuscrito anterior a 1247, como indica Torrens Álvarez (2002: 15); de hacia 1235 según Sánchez-Prieto Borja, 2004: 432) el uso de *r* redonda tras cualquier letra con curva es general, según señalan Caballero (1992: 42 y 50) y Torrens Álvarez (2002: 71). Riaño y Gutiérrez Aja (2003: 475-476) adelantan incluso la cronología del fenómeno: el uso de *r* redonda tras *o* se produce ya en la segunda mitad del siglo XII de forma regular y con pocas excepciones. Tras *b*, *p* y *d* uncial la situación es algo distinta. Los citados autores precisan que, si bien en el primer cuarto del siglo XIII podemos hallar ejemplos de *r* redonda tras *b* y *p*, la generalización de este empleo se produce entre 1230 y 1240. En el caso de la *d* el proceso implica mayor complejidad y resulta más lento, al depender de la sustitución de la recta por la uncial. De todas formas, es aconsejable tener prudencia: en el manuscrito de la *Razón de amor* (entre 1250 y 1260) el uso de *r* redonda ante *o* es constante, pero, sin embargo, aparece siempre *r* recta tras las restantes letras con curvas (*b*, *d* y *p*) con una sola excepción: *lab*zos (línea 35); cf. Franchini (1993: 168-169).

A la vista de lo expuesto, la situación de nuestro texto representa un notabilísimo grado de arcaísmo: en el contexto en el que con mayor facilidad y prioridad cronológica se introdujo el empleo de *r* redonda, la cantiga no solo presenta casos de *r* de martillo, sino que estos son los que predominan con total claridad. Ruiz Asencio no ignora, por supuesto, esta circunstancia, que contradice abiertamente su propuesta de datación, pero la pasa por alto con un breve comentario.⁴⁴ No obstante, según el uso de la *r* redonda, la fecha de la escritura tendría que ubicarse en época temprana, como muy tarde en el primer tercio del siglo XIII.

3.6.3. Unión de curvas contrapuestas

En general, es un criterio difícil de aplicar con exactitud para fijar la fecha de un manuscrito. Más aún en nuestro caso, debido al carácter particular de la escritura: ya sea por falta de destreza, ya sea por descuido del escriba, o por ambas circunstancias, el hecho es que las letras tienden a menudo a juntarse tanto que casi son escritas unas sobre las otras.⁴⁵

Millares Carlo (1983³: I, 186), basándose en los tres manuscritos ya mencionados, estableció una cronología según la cual en la tercera década del siglo XIII la unión de curvas se producía de forma irregular, pero hacia mediados del siglo era prácticamente total. Actualmente contamos con mayores precisiones gracias al trabajo de Riaño y Gutiérrez Aja (2003: 440) que matizan la situación. Distinguen los autores dentro de este proceso de unión dos grupos de parejas de letras contiguas según la posibilidad más o menos fácil de unión.

El grupo de mayor posibilidad de unión (grupo primario) está compuesto por los siguientes pares de letras: *bo, be, po, pe, pc, do, de, dc* (con *d* uncial), *ho, he, oc, oe, bc, hc* (estas dos últimas tienen un uso prácticamente nulo).

El grupo de menor posibilidad de unión (grupo secundario) está compuesto por los siguientes pares de letras: *ba, pa, da, ha, od, oa, bs, ps, ds, os, og*.

En cuanto al grupo primario, según los autores, ya entrado el siglo XIII se pueden encontrar algunos casos de unión; hacia 1240 aumentan en cantidad y variedad, hasta llegar a completarse totalmente hacia la segunda mitad del siglo. El grupo secundario presenta una situación diferente; es un proceso más lento, de forma que casi no se encuentran uniones de estos pares de letras hasta hacia la segunda mitad del siglo XIII. El resultado final de este proceso, ya en la segunda mitad del siglo XIII, fue la fusión total de las dos letras, que no están solamente en contacto,

⁴⁴ Solamente anota: «la *r*, sin embargo, se representa detrás de curva ya con forma redondeada, ya de martillo» (Ruiz Asencio, 1993: 46).

⁴⁵ Una razón parecida lleva a Franchini (1993: 169) a no conceder demasiado crédito a este criterio en su estudio del manuscrito de la *Razón de amor*.

sino que llegan a compartir un trazo común. De hecho, Riaño y Gutiérrez Aja distinguen en su análisis casos de contacto frente a casos de unión.

En nuestro texto se dan los siguientes casos de agrupaciones de letras con curvas convexas:

Grupo primario:

Be (6 casos): *ben* (2, 5), *ben* (6, 7, 15), *bela* (11).

Bo (3 casos): *bon* (7, 11),⁴⁶ *fabor* (12).

De (20 casos): *madere* (1, 3, 15), *podereofa* (2), *de* (3, 7 dos veces, 10, 11), *directo* (3), *defcumunal* (4), *del* (5), *podes* (6), *deuf* (6), *podere* (9), *puedef* (9), *deuf* (10), *Falidef* (11), *dea* (12), *poderof* (15).

Do (8 casos): *do* (1, 14), *todof* (1, 14), *piadofa* (1, 14), *don* (2), *dona* (12).

Pe (1 caso): *fPerecer* (8).

Po (7 casos): *podereofa* (2), *Elfpoa* (3), *podes* (6), *poz* (7), *podere* (9), *por* (11), *poderof* (15).

Grupo secundario:

Da (4 casos): *danof* (2, 15), *da* (9), *daf* (12).

Pa (3 casos): *Parte* (2, 15), *parecer* (7).

En la cantiga la situación general en el total de 52 casos es de contacto entre curvas, pero no se da apenas la fusión. La mayor parte son casos de contacto más o menos estrecho (a veces las curvas se tocan apenas en un punto), pero las letras se han escrito por separado y solo en algunos casos más avanzados superponen por completo los trazos en contacto. Lo que no se encuentra, desde luego, es la geminación de letras contiguas; es decir, el hecho de que las dos letras compartan un trazo común.

Por otro lado, hay que destacar algún ejemplo en el que, si no separación completa, por lo menos el contacto es muy leve:⁴⁷

Grupo *be*: *ben* (6, apenas se tocan en un punto los ojos de las dos letras en su parte superior).

Grupo *pa*: *parecer* (7, aunque de lectura difícil, no parece que las letras lleguen a tocarse).

Grupo *po*: *podes* (6, contacto levísimo entre las dos letras).

⁴⁶ Excluyo *bon* (13) porque el estado del manuscrito no permite valorar el grado de unión entre las letras.

⁴⁷ Hay excepciones aparentes a la unión de curvas convexas, que encuentran su explicación en otros factores. Así, *danof* (15) no presenta unión debido a que la *d* es minúscula recta, no uncial. Por otro lado, *Parte* (2, 15) y *fPerecer* (8) tampoco la presentan porque la *p* es mayúscula e impide la aproximación de las curvas de las dos letras.

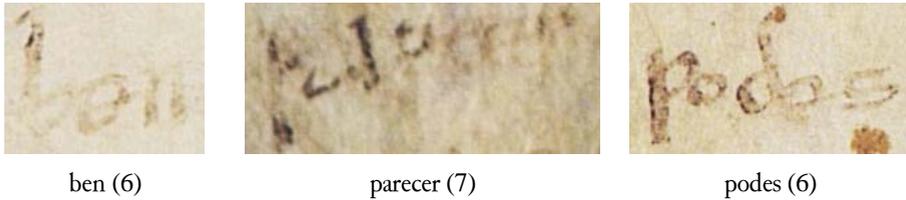


Figura 51. Unión de curvas contrapuestas: grupos *be*, *pa* y *po*

Ciertamente se trata de situaciones excepcionales; aun así, llaman la atención los casos de no contacto pleno en grupo primario (*be* y *po*), en los que la unión resulta más fácil y en consecuencia antecedieron cronológicamente a las uniones en grupo secundario. Aunque, como suele decirse, la excepción confirma la regla, considero que no pueden descartarse estos ejemplos apelando simplemente al descuido del copista; antes bien, desde mi punto de vista, denotan un cierto carácter arcaizante en su escritura. No conviene, sin embargo, exagerar tal arcaísmo. En un texto tan relativamente antiguo como el del *Fuero de Alcalá*,⁴⁸ encontramos una situación resumida así por Torrens Álvarez (2002: 77): «en nuestro fuero de forma esporádica dos curvas contrapuestas se tocan, pero no se superponen, y lo absolutamente habitual es que ni siquiera se toquen». Es posible que nuestra cantiga suponga un estado ligeramente más avanzado.

Ponderando los datos anteriores se puede llegar a la conclusión de que esta característica, dejando a un lado las reservas que en general despierta su aplicación, no nos lleva a retrasar excesivamente la data de nuestro texto, que, por lo que toca a este rasgo, podría perfectamente situarse hacia mediados del siglo XIII.

3.6.4. Morfología de la letra *a*

Como vimos antes, Ruiz Asencio (1993: 46) señala el carácter relativamente tardío de ciertas formas de la *a*, ya sea con espalda muy alta, característico de la llamada letra de albalaes, ya sea con el capelo rectilíneo y muy largo. Creo que deben descartarse estos supuestos indicios de datación tardía. Pese a que hay que admitir la similitud de estas formas con la letra de albalaes, pueden encontrarse explicaciones alternativas.

⁴⁸ Compuesto en el segundo cuarto del siglo XIII y transmitido en un códice anterior a 1247, como indica Torrens Álvarez (2002: 15); de hacia 1235, según Sánchez-Prieto Borja (2004: 432).

Así, en primer lugar, la *a* de espalda alta no es sino una *a* mayúscula, como argumenté en el apartado correspondiente, la cual puede documentarse en época anterior a la letra de albaes.⁴⁹

En segundo lugar, la variante 2 de la letra, que presenta un capelo bastante visible, es de uso común en la minúscula diplomática, por lo que su presencia en la escritura de la cantiga no implica tampoco un carácter tardío.⁵⁰

En suma, no parece que la morfología de la letra *a* sea de utilidad al menos en nuestro caso para determinar la cronología del texto, y, por supuesto, no representa un indicio de datación tardía.

3.6.5. Letra *s* final elevada sobre el renglón

El hecho de que se utilice la *s* alta en posición final (33 casos frente a 5 de *s* cuadrada) constituye de nuevo, a juicio de Ruiz Asencio (1993: 46), un rasgo cronológicamente tardío. Sin embargo, tal suposición está fundamentada en un presupuesto inexacto: que la *s* cuadrada en posición final remite a una situación arcaica, en tanto que la introducción en ese contexto de la *s* alta corresponde a una cronología más avanzada. Torrens Álvarez (2002: 72-73) tras examinar diversa documentación al respecto llega a la siguiente conclusión:

Los resultados de la documentación examinada no permiten establecer las pautas que rigen la utilización de uno u otro alógrafo en posición final ni los límites cronológicos de dichos usos, y nos parece que, más que ninguna de las otras alternancias paleográficas para una misma letra, ésta responde a las preferencias de escuela o incluso a las particulares de cada copista.⁵¹

Huelgan los comentarios; este rasgo de la escritura del texto no puede considerarse un criterio válido para su datación.

3.6.6. Desarrollo excesivo de los astiles

Una vez más, Ruiz Asencio (1993: 46) relaciona esta supuesta peculiaridad de la escritura de la cantiga con la denominada letra de albaes, en apoyo de su propuesta de una datación tardía. Por desgracia, el autor no especifica en sus comentarios ejemplos concretos de este rasgo. Ello dificulta el análisis de la cuestión, ya que el calificativo de «exagerado» que usa, es obviamente relativo, teniendo en

⁴⁹ Además de los ejemplos allí aportados, que muestran una cronología temprana, pueden añadirse los que se encuentran en un documento de Fernando III, datado en 1231 y publicado por Millares Carlo (1983³: II, lámina 162).

⁵⁰ Además de lo que quedó dicho en el apartado correspondiente, pueden verse ejemplos de una *a* semejante en el ya citado documento de 1231 publicado por Millares Carlo (1983³: II, lámina 65).

⁵¹ Torrens Álvarez (2002: 73).

cuenta que ciertas letras tienden por su morfología a sobresalir del renglón. A la vista de nuestro texto, se puede concluir que Ruiz Asencio se refiere a las letras f (s alta), d y f , ya que la t en ningún caso sobresale del renglón. En cuanto a las letras b y l , que naturalmente elevan sus astiles, no lo hacen de forma desmesurada.

Como quiera que sea, lo cierto es que el desarrollo exagerado, y a veces exageradísimo, de los astiles no resulta ser patrimonio exclusivo de la letra de albaes: en la escritura de documentos es habitual encontrar esta particularidad en fechas anteriores a la aparición de este tipo de letra.⁵² Por consiguiente, este rasgo no permite situar la escritura en una época determinada.

3.7. Propuesta de datación atendiendo a los elementos paleográficos

Como conclusión general puede decirse que ninguno de los rasgos paleográficos estudiados obliga a una datación tardía, mientras que, en cambio, hay elementos que sugieren una fecha de escritura temprana.⁵³

Por una parte, rasgos como la morfología de la letra a , la s final elevada sobre el renglón o el desarrollo de los astiles, poco o nada dicen de la cronología del texto, pese a la opinión de Ruiz Asencio. Antes bien, parecen estar relacionados con la tradición escrituraria del amanuense (cercana a la escritura de documentos), con sus preferencias personales o con la situación informal en que llevó a cabo su trabajo.

Por otra parte, algunas características podrían sugerir una datación relativamente tardía, que no va más allá de mediados del siglo XIII, pero en absoluto tan avanzada como propone Ruiz Asencio (finales del siglo o principios del siguiente).⁵⁴ En efecto, elementos como el uso de la d uncial y la unión de curvas contrapuestas, tal y como aparecen en la cantiga, encajan perfectamente con un texto escrito en la primera mitad del siglo, como muy tarde a finales de ese periodo. Frente a esto, el escasísimo uso que se hace de la r redonda habla sin duda en favor de una datación algo más temprana, en el primer tercio de la centuria.

⁵² Es decir, antes del reinado de Alfonso X. Y esto, tanto en documentos de las cancellerías reales, como en documentos particulares. Para los primeros, véanse el fragmento de un privilegio de Fernando III, datado en 1218, y una carta del mismo rey, de 1231; ambos reproducidos en Millares Carlo (1983³: II, láminas 161 y 162). Para los documentos particulares, puede verse uno de 1231, publicado igualmente por Millares Carlo (1983³: II, lámina 165).

⁵³ Aún quedan sin discutir dos rasgos importantes señalados por Ruiz Asencio: el uso de R mayúscula inicial para transcribir la vibrante múltiple y el de la j para la representación de sonido consonántico. Para estas cuestiones véase el apartado 4.3.2. de este trabajo.

⁵⁴ Contra esta opinión, aún se puede sumar otro argumento importante. La fecha sugerida por Ruiz Asencio nos haría esperar la aparición de una serie de rasgos (duplicación de ciertas grafías, distinción entre u y v , caído de la z recogido por encima del renglón) muy comunes en la escritura de finales del siglo XIII y principios del XIV, pero totalmente ausentes en nuestro texto. Cf. Torrens Álvarez (2002: 74-75 y 77).

La propuesta de datación hecha por Ruiz Asencio queda seriamente cuestionada desde el punto de vista estrictamente paleográfico; por contra, la opinión expresada por López-Aydillo y Rivera Manescau, quienes no aportaron en su momento demasiadas pruebas, cobra ahora una nueva fuerza. A mi juicio, el análisis de los elementos paleográficos autoriza a ubicar el texto dentro de la primera mitad del siglo XIII, y con bastante probabilidad en su primer tercio.

4. ESTUDIO LINGÜÍSTICO

4.1. Introducción

Poco es lo que hasta ahora se ha dicho acerca de los aspectos lingüísticos del texto que conservamos. Hay consenso, eso sí, en cuanto a la lengua en que fue compuesto; de «lengua gallega» la calificaron sus primeros editores, López-Aydillo y Rivera Manescau (1918: 4), y así lo repiten las sucesivas opiniones: implícitamente Filgueira Valverde (1984) y Alvar y Beltrán (1985), y de forma explícita Snow (1977: 39), «in Galician»; Ruiz Asencio (1993: 45), «lengua romance gallega»; y últimamente Couceiro (2003: 530), «romance gallego» y (2004: 105), «romance galego moi antigo», así como Fidalgo y Varela (2008: 146), «galego-portugués» o «galego».¹

Sin embargo, basta una superficial ojeada a la transcripción paleográfica para advertir la presencia de rasgos que no encajan en la modalidad lingüística que se supone originaria. Esta circunstancia, claro está, no ha pasado desapercibida a los estudiosos y editores precedentes. Ya López-Aydillo y Rivera Manescau (1918: 38-39) señalaron el influjo latino y provenzal, citando ejemplos concretos, aunque sin realizar un estudio minucioso del asunto.² Pero quizá lo más llamativo sea que prácticamente no se haya estudiado el visible castellanismo de bastantes formas. Tan

¹ Igual en Fidalgo (2009: 314).

² Esto mismo es señalado por Filgueira Valverde (1984: 65), que aporta también algunos ejemplos; igualmente Couceiro (2003: 536) anota que «desde el punto de vista léxico presenta bastantes latinismos y provenzalismos»; cf. también Couceiro (2004: 107), Fidalgo y Varela (2008: 150) y Fidalgo (2009: 318).

solo Ruiz Asencio (1993: 45) comenta, como de pasada y sin precisar más, que la lengua es gallega «con algo de leonesa», cosa que sorprendentemente López-Aydillo y Rivera Manescau tampoco tuvieron en cuenta.³ Más recientemente Couceiro (2004: 107) ha aludido a la presencia de castellanismos y Fidalgo (2009: 318) ha comentado brevemente los principales casos.⁴

Desde luego, no es sostenible la opinión de López-Aydillo y Rivera Manescau (1918: 39) de que el estado de lengua «balbuciente» e «inseguro» de la cantiga se relacione con estar «apenas emancipado de la tutela del latín e influenciado por el provenzal». Si la lengua de la cantiga produce una «impresión de arcaísmo», como dicen los autores, o de cierta torpeza en comparación con las cantigas alfonsíes, las razones habrán de buscarse por otras vías: incapacidad del autor y/o corrupciones debidas a una deficiente transmisión textual.⁵

Como punto de partida, cabe afirmar que el texto está elaborado en una modalidad lingüística que podría denominarse gallega o gallego-portuguesa,⁶ como aseguran términos inequívocamente pertenecientes a dicha modalidad. Sin pretender ser exhaustivo ni entrar en mayores precisiones, citaré una muestra:⁷ do (1, 14, contracción de la preposición y el artículo), ben (2, 5, ben 6, 7), uen (3), deus (3, deuf 6, 9), podes (6), Uiu (6), nofá (6, 8), coita (6, 8, cojta 9), da (9, contracción de

³ En justicia hay que decir que López-Aydillo y Rivera Manescau (1918: 71-72) mencionan algunos castellanismos en el glosario con que cierran su trabajo: *cosa* (s.v. *cousa*), *eres* (s.v. *es*) y *mantener* (s.v. *manteer*). En su edición proceden a galleguizarlos sistemáticamente. Como se verá, no son en absoluto los únicos que aparecen en el texto.

⁴ Véase en 4.2. las formas concretas que menciona.

⁵ Los autores intentan apoyar con un argumento más la datación temprana que proponen para la cantiga, entre 1217 y 1230. Ahora bien, aun si aceptáramos esta cronología, la dependencia del romance con respecto al latín tendrá que ver con la representación escrita de la lengua y no con la lengua en sí. Esto efectivamente se da en nuestro texto: cf. los apartados 4.3.4. y 4.4.3. de este trabajo.

⁶ No se ha cuestionado este aspecto hasta el momento. Tan solo Couceiro (2003: 530, n. 9) alude indirectamente a esta cuestión, cuando celebra que Alvar y Beltrán (1985) incluyan nuestro texto, junto con otras cantigas de Santa María, en apéndices «al margen de la producción gallego-portuguesa, como si entendieran que bajo esta denominación solo se puede aplicar a la poesía profana de los trovadores». Se refiere Couceiro a la diferencia lingüística entre la poesía profana, carente de variaciones dialectales, y la poesía religiosa, en la que apuntan rasgos diferenciales del gallego frente al portugués. Esta dirección gallega de la poesía religiosa ya fue sugerida por Rübecamp (1933: 342-343). Reconoce Couceiro, no obstante, la comodidad de la denominación gallego-portugués. La usaré en general, aunque a veces la alterne con la de «gallego» o «galleguizar» por simplicidad expresiva. De todas formas, cuando sea necesario se distinguirán explícitamente los posibles rasgos lingüísticos propiamente gallegos, y no portugueses, de nuestro texto.

⁷ En adelante las referencias al manuscrito remiten a la transcripción paleográfica con indicación entre paréntesis del número de línea. Con la finalidad de mejorar la legibilidad y salvo que las circunstancias de la argumentación exijan otra cosa, resuelvo las abreviaturas, coloco en la línea las letras sobrescritas y enmiendo la unión y separación de palabras, pero respeto las demás particularidades gráficas incluyendo los errores. En general cito por orden de aparición en el manuscrito a fin de facilitar el cotejo con la transcripción.

la preposición y el artículo), daf (12, contracción de la preposición y el artículo), dona (12).⁸

Este grupo de términos gallego-portugueses irreductibles puede parecer escaso, pero basta, desde mi punto de vista, para hacer la presunción inicial de que el texto fue originalmente elaborado en la modalidad lingüística señalada.⁹ Así las cosas, mi criterio ha sido favorecer el elemento gallego-portugués en aquellos casos en los que pudiera darse una doble interpretación.

Pero esto no soluciona el problema de la mixtura lingüística que presenta la cantiga. La cuestión previa, que no ha sido objeto de análisis detenido hasta ahora, es la necesaria distinción entre la modalidad lingüística en que supuestamente fue compuesta la cantiga y el estado lingüístico que nos ofrece el texto conservado. En cuanto a este último, no cabe duda de que la base lingüística gallego-portuguesa se halla, cuando menos, impregnada de soluciones ortográficas, fonético-fonológicas y morfológicas de origen ya sea latino, ya sea castellano-leonés.¹⁰

Fidalgo y Varela (2008: 150) han sugerido que el autor del texto era alguien acostumbrado a ver o componer himnos marianos en latín, por lo que les parece evidente que al elaborar la composición está pensando en esa lengua, que «exerce una presión tan forte que se filtra prácticamente en cada verso»; añaden que su «loable intento de escribir na lingua propia das cantigas marianas» se ve frustrado «pola falta de competencia escrita nesa lingua». Probablemente a esta convicción se deba que los editores mantengan todos los latinismos en su texto crítico.

¿Implica esto que el latín, como quieren Fidalgo y Varela, y quizá también el castellano, el leonés o el provenzal, forman parte esencial de la lengua en que fue elaborada la composición? Desde mi punto de vista, Fidalgo y Varela atribuyen a la competencia lingüística del hipotético autor lo que no son sino rasgos del uso de la lengua escrita propios del amanuense. Así, la hipótesis que intentaré demostrar es que los rasgos lingüísticos no gallego-portugueses son, salvo alguna excepción concreta, interferencias de la modalidad lingüística y de la tradición escrituraria del amanuense que fijó el texto por escrito. Son «lengua de copista», y no «lengua de autor».

Para valorar el impacto lingüístico no gallego-portugués en la cantiga, hay que partir de dos consideraciones previas.

En primer lugar, el texto, como sabemos,¹¹ fue escrito en el propio Valcavado y no parece descabellado suponer que el amanuense fuera originario de

⁸ Algunos de ellos en la posición privilegiada de rima, lo que apoya con más solidez la suposición del gallego-portugués subyacente: ben, uen, coita.

⁹ No hace falta recordar, claro está, la primacía del gallego-portugués sobre el castellano en la primera tradición lírica culta medieval de la Península Ibérica.

¹⁰ El provenzalismo lingüístico de la cantiga es mucho más que dudoso, como veremos; cf. apartado 4.4.1. Donde se acusa el influjo provenzal es en los aspectos literarios: véase el capítulo 6 y especialmente el apartado 6.4. de este trabajo.

¹¹ Cf. apartados 1.1. y 1.5. de este trabajo.

esa zona. Creo que es legítimo intentar vincular ciertos aspectos de la lengua del texto conservado a la variedad propia de la zona en que se transcribió. Este es el contexto en que hay que situar la presencia de leonesismos o castellanismos.¹²

En segundo lugar, conviene recordar que nos encontramos ante una tradición manuscrita completamente ajena a la que nos ha transmitido la poesía gallego-portuguesa, religiosa o profana.¹³ El amanuense no se presenta como un copista profesional; se trataba de un religioso, quizá el propio párroco de la iglesia de San Andrés, cuya familiaridad con la escritura tendría más que ver con documentos notariales y textos religiosos en latín,¹⁴ que con la fijación escrita de la producción literaria romance como se vino a realizar, por ejemplo, en el taller alfonsí. Tal es la tradición escrituraria en que hay que situar el trabajo del escriba y en este contexto hay que revisar el latinismo de la cantiga.¹⁵

El estudio que sigue está dividido en tres apartados. En el primero se procederá a determinar provisionalmente los elementos lingüísticos de origen distinto al gallego-portugués. En el segundo se abordará el análisis de las grafías del manuscrito y de su repercusión fónica. Por último, en el tercero, se discutirá y evaluará el impacto lingüístico no gallego-portugués (provenzal, latino, castellano y leonés) en el texto, concluyendo con una valoración general sobre la lengua de cantiga.

4.2. Relación de elementos lingüísticos no gallego-portugueses

Antes de entrar en el estudio específico de la lengua, conviene pasar revista a las aportaciones previas en relación con los heterogéneos elementos que conforman la fisonomía lingüística del texto. Como punto de partida, propondré un cuadro de conjunto de tales elementos con los añadidos que estime necesarios.

¹² Véase una breve caracterización de la lengua de la zona de Valcavado en el apartado 4.4.3. de este trabajo.

¹³ Cf. el apartado 1.5. de este trabajo.

¹⁴ Ya hemos tenido ocasión de comprobarlo en el análisis de ciertos elementos paleográficos.

¹⁵ Es cierto que en muchos aspectos el telón de fondo lingüístico en que debe situarse nuestro texto lo constituye la lengua de la poesía gallego-portuguesa, especialmente de las cantigas marianas. Pero este contexto es insuficiente. Ni los códices alfonsíes que recogen la poesía mariana, ni el *Cancioneiro da Ajuda*, ni aún menos los cancioneros italianos, podrán por sí solos despejar las incógnitas que plantea la cantiga. Dadas las especiales circunstancias de su transmisión manuscrita y de su fisonomía lingüística, es inexcusable enlazarla con textos afines a tales circunstancias. Con tal fin, he recopilado un *corpus* de documentos notariales del siglo XIII, procedentes de una zona próxima a Valcavado para realizar los cotejos oportunos. Los documentos en cuestión proceden de la catedral de Palencia y de los monasterios de Sahagún, de San Zoilo de Carrión y de Santa María de Trianos (véase el listado completo de los documentos en el Apéndice II de este trabajo). He consultado documentación adicional (gallego-portuguesa, castellana o leonesa) cuando ha interesado para aspectos puntuales de tipo paleográfico, ortográfico, morfológico o léxico.

Latinismos: López-Aydillo y Rivera Manescau (1918: 39): *ad, filia, filio, fu, multa, fac, cum, nulla, nocte*; (1918: 71-72, sv. *quen*): *qui*. Filgueira Valverde (1984: 65): *ad, nula, Virxin, feximus, sofremus, valemus, a la nosa*. Fidalgo (2009: 318): *ad, ducta, nocte, filia, filio, facnos, gratia multa, semper ducta*.

Provenzalismos: López-Aydillo y Rivera Manescau (1918: 39): *saje y falide*. Filgueira Valverde (1984: 65): *saje y diu en ti graza tan moita*. Fidalgo (2009: 318): *saje, sagi*.

Castellanismos: López-Aydillo y Rivera Manescau (1918: 71-72): *cosa* (sv. *cousa*), *eres* (sv. *es*) y *mantener* (sv. *manteer*). Fidalgo (2009: 318): *mantener, cosa, otras, puedes, es, dio, tu*.

La lista está obviamente incompleta y, desde mi punto de vista, no es totalmente correcta. Como suele decirse, ni son todos los que están, ni están todos los que son. Para tener provisionalmente una visión de conjunto, véanse las siguientes tablas (presento los términos por orden alfabético):

Mencionados hasta ahora
<i>a la nosa, ad, cum, ducta, fac, feximus, filia, filio, fu, gratia, multa, nocte, nulla, nula, qui, semper, sofremus, valemus, Virxin.</i>
No mencionados hasta ahora
directo (3), rEgina (12-13); según la terminación <i>-us</i> : <i>dixemuf</i> (5), <i>fezjmus</i> (5), <i>ueemus</i> (9).

Tabla 4. Posibles latinismos presentes en la cantiga

Mencionados hasta ahora
<i>diu en ti graza tan moita, falide, saje, sagi.</i>

Tabla 5. Posibles provenzalismos presentes en la cantiga

Mencionados hasta ahora
<i>cosa, dio, eres, es, mantener, otras, puedes, tu</i> (posesivo).
No mencionados hasta ahora
dixemuf (5), fezjmus (5), fu (5), la (8; artículo), maf (10, 11), nin (11), otro (11), quef (4), qui (3, dos veces; 11, 14), femejar (10), fin (3), fino (11), to (2), uirtut (9).

Tabla 6. Posibles castellanismos o leonesismos presentes en la cantiga

Este listado, en la parte que me corresponde, ha sido elaborado minimizando la presencia de posibles formas no gallego-portuguesas. Dicho de otro modo, se han excluido aquellas formas que pueden ser asimiladas sin problemas al gallego-portugués, aunque podrían igualmente ser consideradas como pertenecientes a otra modalidad lingüística. Por poner un ejemplo, ¿dónde encuadrar una forma como *maior*? A la vista de los latinismos, podría listarse junto con ellos; según la interpretación fonética que se dé a la grafía, podría ser considerada como castellanismo, leonesismo o, incluso, provenzalismo. Sin embargo, se trata de un término perfectamente gallego-portugués, lengua a la que he dado prioridad como ya se explicó anteriormente.¹⁶

4.3. Ortografía y fonología del manuscrito

4.3.1. Introducción

De forma similar a lo dicho en la introducción al estudio paleográfico, el análisis de los elementos ortográficos del manuscrito es de capital importancia tanto para lo que se refiere a la datación de la escritura, como para la elaboración del texto crítico. En este sentido, el objetivo general del apartado consiste en determinar los usos gráficos propios del amanuense dentro de la tradición escrituraria a la que pertenece,¹⁷ valorar lo que tales usos nos pueden decir acerca de la cronología del

¹⁶ Naturalmente, esta situación no se da esporádicamente, sino que es bastante general. Por citar solo algunos ejemplos entresacados de las dos primeras líneas: *madere, gloriofa*, Rej, que, todof, faje, piadofa, ti, ferujr, don, nof, danof, Parte, noble, rica, podereofa, fegur'. De entrada, todos estos términos podrían considerarse legítimamente como gallego-portugueses, leoneses o castellanos. Como es obvio, la lista total resultaría extensísima.

¹⁷ Que no es, lo repito una vez más, la que presenta la tradición manuscrita de la poesía gallego-portuguesa; de ahí la necesidad de no recurrir exclusivamente al cotejo con la ortografía y fonología del

texto y discriminar entre lo que es propio de la lengua en que fue compuesto y las interferencias gráficas de la persona que lo escribió.

Así, tras inventariar el repertorio total de grafemas usados en el texto, se estudiarán estos de forma individualizada, según su referencia vocálica o consonántica, fijando el valor fonético-fonológico que representan en el texto. Como colofón se ofrecen unos cuadros de equivalencia entre grafemas y fonemas. A continuación, intentaré mostrar cómo el abundante latinismo presente en el texto no es sino el resultado de la interferencia de los hábitos gráficos del escriba.¹⁸ Finalmente, con los datos obtenidos del estudio de los grafemas y de la ortografía latinizante, ofreceré una propuesta de datación.

4.3.2. Repertorio y análisis de los grafemas

El manuscrito presenta los siguientes grafemas: a, b, c, d, e, f, g, i, j, l, m, n, o, p, q, r, s, t, u, x, z.

1. Grafemas para la representación de vocales

a) Vocales /a/, /e/, /o/ y /u/: están representadas sistemáticamente por los grafemas *a*, *e*, *o*, *u*.¹⁹

b) Vocal /i/: para la representación de la vocal /i/ alternan dos grafemas, la *i* corta y la *j* larga, si bien el uso de esta última es prácticamente residual: solo aparece en 6 casos, frente a los 54 de *i* corta (sin contar los casos de *i* sobrescrita). No hay nada de particular en esta alternancia, que se da muy frecuentemente en diferentes tipos de texto.²⁰ Los casos de *j* con valor vocálico son:²¹ Rej (1, 14), ferujr (2), fj (4), fezjmus (5), qũj (9), cojta (9).

Salta a la vista que la función de la *j* tiene relación con la mejor legibilidad de la escritura: por una parte, se pretende evitar confusiones cuando antecede o sigue

corpus poético gallego-portugués, sino también, y quizá prioritariamente, a las de documentos de otras tradiciones lingüísticas y escriturarias. Recuérdese lo dicho más arriba, en el apartado 4.1. de este trabajo.

¹⁸ Con una única excepción: cf. apartado 4.4.2. más adelante.

¹⁹ El grafema *u* tiene además valor consonántico, como se verá más adelante. A la representación de vocales nasales dedicaré un apartado específico. Las vocales abiertas /ɛ/ y /ɔ/ características del gallego-portugués, no tienen manifestación gráfica.

²⁰ Para la situación en el castellano del siglo XIII, véase Sánchez-Prieto Borja (2004: 433-434), quien indica que la *j* fue más empleada en los documentos de la cancillería que en los códices. Es probable, aunque Sánchez-Prieto Borja no lo señala, que la *j* haya sido siempre la solución gráfica menos usada. En los documentos gallegos y portugueses a partir de la segunda mitad del siglo XIII, tal parece ser la situación. Así se desprende del estudio de Maia (1986: 421-424), que analiza la transcripción de la vocal /i/ en todas las posiciones, incluso formando parte de la representación de diptongos, concluyendo que la grafía *j* es la menos frecuente tanto en los documentos gallegos como en los portugueses.

²¹ La *j* es en nuestro texto, como resulta habitual, un grafema polivalente, usado para representar vocal y consonante. Más adelante examinaremos el uso de *j* con referencia consonántica.

a letras de palos (*m*, *u*), y, por otra, delimita el contorno gráfico de la palabra, marcando su final.²² El único caso que escapa a este uso es *cojta*.²³

c) Representación de las vocales nasales: atestiguamos tres casos de posible vocal nasal originada por la pérdida de la consonante nasal intervocálica: *mantener* (4), *defcumunal* (4), *menof* (10).

Es destacable que curiosamente en ninguna de las ocasiones el escriba utiliza la acostumbrada tilde abreviativa, lo cual habría dado a los términos una apariencia más gallego-portuguesa, sino que transcribe con la grafía *n*. La conclusión inmediata que podría sacarse es que el amanuense no contaba entre sus recursos (orto)gráficos con una convención concreta para representar las vocales nasales, casi con toda seguridad ajenas a su modalidad lingüística y a su tradición escrituraria. Sin embargo, el asunto no es tan sencillo, ya que ni siquiera en textos gallego-portugueses del siglo XIII se encuentra una convención gráfica estable para representar las vocales nasales.²⁴ Incluso en las propias *CSM* alterna el uso de la tilde sobre la vocal con el de la consonante nasal tras vocal. Casualmente, esta circunstancia se da en dos de los términos que aparecen en nuestro texto: *descomũal/descomunal* y *mẽos/menos*.²⁵

Así las cosas, no es claro si el amanuense estaba representando la nasalidad de las vocales o transcribiendo según la modalidad castellano-leonesa con mantenimiento de la consonante nasal. No es del todo imposible que se diera la segunda opción, ya que escribió *mantener*, cuando el original gallego-portugués debía decir *manter*, según pide la métrica.²⁶ Si esto es así, no cabe pensar en la representación de una vocal nasal, inexistente en este caso, sino en la sustitución de un término gallego-

²² Entiéndase que se trata de un rasgo automático del escriba, basado en convenciones tendentes a mejorar la legibilidad; el texto es de muy difícil lectura, pero ello es debido a otros factores. La situación descrita ocurre en otros textos: por ejemplo, en el *Fuero de Alcalá* ambas grafías son variantes alográficas cuyo uso está condicionado contextualmente: la *j* solo se usa para evitar la sucesión de dos *i*, como explica Torrens Álvarez (2002: 73-74). Por su parte, Franchini (1993: 172) señala que en la *Razón de amor*, donde tenemos tres grafías para transcribir la vocal (*i*, *j* e *y*), «la letra *j* manifiesta una fuerte tendencia a aparecer tras *m*, *n* y *u* por evidentes razones de mayor claridad gráfica». Volviendo a nuestro texto, merece la pena señalar que el uso de *i* en tal contexto, concretamente ante *n*, produjo un error de lectura por parte de López-Aydillo y Rivera Manescau: Egma, en lugar de Egina (13).

²³ Y debe entenderse como una excepción; las otras dos ocurrencias del término están transcritas con *i* corta: *coita* (6, 8).

²⁴ Maia (1986: 306) distingue cuatro sistemas de representación de la nasalidad vocálica: vocal + *m*, vocal + *n*, vocal con tilde sobrepuesta y vocal con tilde + *n* o *m*; este último sistema, híbrido entre los tres anteriores, está presente tan solo en algunos escasos documentos gallegos. Para las dificultades que supone en la edición de la poesía gallego-portuguesa el asunto de la representación gráfica de la nasalidad vocálica, véanse los datos y reflexiones que aporta Vñiez Sánchez (2004: 131-132).

²⁵ Mettmann (1981: II, 524, sv. *descomũal*; 619, sv. *menos*; 621, sv. *mẽos*). No son los únicos casos; entresaco algunos del glosario que acompaña a la edición de Mettmann (1981), al que corresponden las referencias: *comũal/comunal* (496), *cõorte/conorte* (498 y 502), *ẽader/enader* (542-543), *fĩar/fĩnar* (573), *mãar/manar* (606), *menã/menina* (619), *menõ/menino* (619), *mõimento/monimento* (625) y *ordãimento/ordinamento* (643-644).

²⁶ Cf. la nota al v. 10 de la edición crítica.

portugués por otro castellano o leonés. Lo mismo podría sugerirse para *defcumunal* y *menof*, los cuales, en tal caso, podrían engrosar la lista de castellano-leonesismos del texto.²⁷

2. Grafemas para la representación de consonantes.

a) Oclusivas sordas: /p/, /t/ y /k/.

Los fonemas /p/ y /t/ se transcriben de forma regular mediante los grafemas *p* y *t*, respectivamente.

En cuanto a /k/, solo merece la pena señalar el uso de *c* y *qu*, que corresponde en términos generales a la distribución esperable: *c*, ante vocal *a*, *o* y *u*; *qu*, ante *e*, *i*:

Grafema *c* ante *a*, *o* y *u*: rica (2, 15), ca (4), cosa (4), *defcumunal* (4), coita (6, 8, cojta 9).

Dígrafo *qu* ante *e*, *i*: que (1, 5, 14), qui (3 dos veces, 11, 14), quef (4), quífo (6).

Frente a esta norma general, hay que señalar el caso particular del uso de *q* ante semiconsonante *u* en quanto (10), con ortografía etimológica muy frecuente que no plantea mayores problemas.²⁸

Por último, se debe añadir que el uso del grafema *c* no se agota en los casos apuntados anteriormente: sirve asimismo para representar la africada dentoalveolar sorda y reaparece en contextos de ortografía latinizante (*directo*, 3; *fac*, 8 dos veces; *cu[m]*, 8; *ducta*, 8; *nocte*, 12), que requieren una explicación específica.²⁹

b) Oclusivas sonoras: /b/, /d/, /g/.

Los fonemas /b/, /d/ y /g/ se encuentran representados sistemáticamente por los grafemas *b*, *d* y *g*.³⁰ En el caso de *g* nada podemos saber de la situación del grafema ante vocal *e* o *i*, ya que no se da en nuestro texto, donde solo aparece en grupo consonántico (*gloriofa*, 1; *gloriofa*, 14); en 3 ocasiones como soporte de letra

²⁷ Trato de esta posibilidad en el apartado 4.4.3. He aquí un ejemplo de lo complejo que puede llegar a ser el análisis del estado lingüístico del texto. La cuestión puede formularse así: ¿la *n* intervocálica indica la nasalidad de la vocal precedente o se trata de la representación de la consonante nasal? Dicho en otros términos, ¿estamos ante formas gallego-portuguesas o castellano-leonesas? Ambas posibilidades pueden ser ciertas. En apariencia nada se opone a optar por la primera solución; sin embargo, el caso de mantener, que puede ser forma castellano-leonesa con consonante nasal conservada, da pie a sospechar si no se dará la misma circunstancia con *defcumunal* y *menof*. Así que, a pesar del criterio general de favorecer al gallego-portugués en casos ambiguos, hay que estar atentos al hecho de que quizá bajo la imprecisión que en ocasiones supone la ortografía se escondan más castellanismos o leonesismos de los que pudiera parecer.

²⁸ Constantemente en las *CSM*: cf. Mettmann (1981: II, 679-680, sv. *quanto*). Cano Aguilar (1998: 15), comentando un documento castellano de 1220, afirma: «ninguna relevancia fónica tienen las grafías de *qual*, *quanno*, *quarta* y *quanto*». Cf. también Torrens Álvarez (2002: 182).

²⁹ Cf. apartado 4.3.4.

³⁰ Para la realización sorda de la consonante final de *uirtut* (9), cf. apartado 4.4.3. de este trabajo.

sobrepuesta que supone la existencia de grupo consonántico (ġ = *gran*, 5, 9 dos veces; ġa = *gratia* 7); o ante vocal *u* (fegure, 2, 14).

Conviene recordar que el grafema *g* es usado además para la representación de la consonante fricativa prepalatal sonora.

c) Africadas dentoalveolares sorda y sonora: /ʃ/ y /ʒ/

La africada dentoalveolar sorda /ʃ/ está representada mediante el grafema *c*: *nacer* (7), *parecer* (7), *fperecer* (8).

La africada dentoalveolar sonora /ʒ/ está representada mediante el grafema *z*: *fezjmus* (5), *fazer* (7).

En suma, se observa el reparto de grafemas característico de la llamada «ortografía alfonsí», pero que en realidad está ya relativamente establecido en la primera mitad del siglo XIII.³¹

Lamentablemente no contamos con ningún caso de esta consonante ante las vocales *a*, *o*, *u*, de forma que nos vemos privados de saber qué solución ortográfica hubiera adoptado el amanuense. Esto habría sido de gran interés, ya que, como sugiere Sánchez-Prieto Borja (2004: 441), únicamente la sistematicidad en el uso de *ç* «permitirá marcar la oposición entre la sibilante dental sorda y la sonora, al adoptarse ante *a*, *o*, *u*». Así las cosas, no es mucho lo que el estado ortográfico del texto en este punto aporta a su datación. Ni siquiera estamos en condiciones de asegurar con total certeza que el amanuense dispusiera entre sus recursos ortográficos de una convención para distinguir entre sorda y sonora.

Lo que está en el texto no resulta muy esclarecedor, pero ¿y lo que no está? Es muy destacable la total ausencia de la grafía *ç* en el repertorio gráfico del escriba, así como la del grupo *sc* o *sç* ante *e*, *i*.

Respecto al empleo de *ç*, la distribución normal implica el uso de esta grafía solo ante vocales *a*, *o*, *u*, justamente las que faltan en nuestro texto, pero es un hecho que la grafía invadió el contexto propio de la *c* y se empleó ante las vocales *e*, *i*. Esta extensión del uso de *ç* fue frecuente, según Sánchez-Prieto Borja (2004: 441): se da en las cancillerías de Fernando III y de Alfonso X con más o menos regularidad, así como en los códices alfonsíes.³² A fines del siglo XIII aumenta considerablemente

³¹ Menéndez Pidal (1964⁴: 220-221) estableció la siguiente cronología: «la idea de una distinción de signos para las sibilantes sorda y sonora apunta, sólo como excepción, desde comienzos del siglo XIII (...) Á partir de 1240, la distinción entre *ç* sorda y *z* sonora se va afirmando y haciendo general». El manuscrito escurialense I.I.6 (hacia 1250), así como la copia de la *Razón de amor* (de entre 1250 y 1260), siguen este uso en términos generales: cf. Montgomery (1962: 86-87) y Franchini (1993: 175-178), respectivamente. Según Sánchez-Prieto Borja (2004: 441), la diferenciación ya apunta en los documentos de Fernando III y se respeta, aunque no sin excepciones, en los textos alfonsíes.

³² Véase Sánchez-Prieto Borja (2004: 441) para datos más precisos y algunos porcentajes de uso. Anota el autor que el códice escurialense I.I.6 (hacia 1250) no refleja esta situación, salvo en algún caso excepcional; como afirma Montgomery (1962: 86) en su edición del *Evangelio de San Mateo* contenido

hasta llegar a consolidarse la generalización de *ç* en este contexto ya en el XIV, como muestran, según el autor, algunos documentos de Fernando IV.

Por otro lado, la grafía *sc* ante *e*, *i* conoció un incremento progresivo en su uso a lo largo del siglo XIII y llegó a convertirse en muy frecuente, si no predominante, a finales del siglo.³³ En nuestro texto falta por completo, pese a que la etimología de los términos implicados (*nacer*, *parecer* y *fperecer*) favorecería la aparición de este dígrafo culto.

De lo dicho anteriormente, pueden obtenerse dos conclusiones. En primer lugar, aun aceptando que el uso de *c* y *z* represente un intento de distinguir sorda de sonora, ese hecho no permite precisar la cronología de la escritura del texto. En segundo lugar, la falta de *ç* o grupo *sc* desaconseja proponer una fecha excesivamente tardía, como sería la de finales del siglo XIII o principios del XIV.

d) Fricativas alveolares sorda y sonora /s/ y /z/.

La única situación que interesa por su repercusión gráfica es aquella en que se manifiesta la oposición entre ambos fonemas, es decir, cuando aparecen en posición intervocálica. Veamos los ejemplos:

La fricativa alveolar sorda /s/ está representada por el grafema *s*: *nofa* (6, 8).

La fricativa alveolar sonora /z/ está representada por el grafema *s*: *gloriofa* (1; *gloriofa*, 14), *podereofa* (2), *Efpofa* (3), *cofa* (4), *quifo* (6).

Como puede comprobarse, se hace un uso indistinto del grafema *s* para el fonema sordo y para el sonoro, en lugar del reparto gráfico usual entre grafema simple (*s*) para la consonante sonora y doble (*ss*) para la sorda. En principio, hay que tomar esta afirmación con prudencia, ya que los ejemplos de sorda son muy escasos (solo dos, coincidentes además en el mismo término), aunque también debe considerarse que ciertamente no hay en el texto fricativa alveolar sorda intervocálica escrita con *s* doble.³⁴ Si aceptamos que no se trata de un mero descuido o error del escriba, sino de una manifestación de su sistema ortográfico, merece la pena que profundicemos en este punto con vistas a una posible delimitación cronológica del texto conservado.

Según Sánchez-Prieto Borja (2004: 442), la distribución de *ss* y *s* entre vocales para distinguir entre sorda y sonora respectivamente, está bastante asentada

en este códice, «no existe la cedilla inútil ante *e* o *i*». Sin embargo, en la *Razón de amor* (copia de entre 1250 y 1260) el uso de *ç* ante *e*, *i* es mayoritario, según los datos de Franchini (1993: 175).

³³ Resumo los datos ofrecidos por Sánchez-Prieto Borja (2004: 442): escasea en el *Fuero de Alcalá*, en el códice escurialense I.I.6 y en algunas tradiciones monásticas (Santa María de Aguilar de Campóo, San Salvador de Oña), pero es frecuente en las cancillerías de Fernando III y Alfonso X, así como en los códices de este último rey. Añadiré que, en la *Razón de amor*, «el grupo *-sç-*, predominante en el siglo XIV, brilla completamente por su ausencia», en palabras de Franchini (1993: 175-176).

³⁴ Sin embargo, el escriba no desconocía la duplicación de *s*, como demuestra *añe* (10). Por desgracia, este testimonio no es de utilidad a causa de la corrupción del texto en este paso, que no hace sentido. ¿Pretendía el escriba representar aquí la realización del fonema sordo?

durante el siglo XIII,³⁵ aunque advierte de que no escasean ejemplos de *s* en lugar de *ss* durante todo el periodo, uso que aumentará en el siglo XIV.³⁶

Los documentos de nuestro *corpus* se corresponden bastante de cerca con la panorámica esbozada por Sánchez-Prieto Borja: en general, respetan la distribución grafemática para la distinción entre sorda y sonora. Naturalmente, se dan ejemplos de *s* simple intervocálica correspondientes a la realización de la consonante sorda, pero en contados casos esta solución ortográfica es sistemática; es decir, no es habitual que se use *s* simple en todos los casos. Solo encuentro 15 documentos en que se dé tal circunstancia.³⁷ A estos deben añadirse 6 documentos en los que la *s* simple resulta mayoritaria, aun alternando con la *ss* doble,³⁸ y otros 16 en que es minoritaria o aparece en una proporción equilibrada.³⁹ En total, 38 documentos, de los cuales 17 se sitúan en la primera mitad del siglo XIII.⁴⁰

El examen de los documentos no permite precisar la cronología de este fenómeno ortográfico más allá de lo que ya sabíamos; antes bien, parece confirmar que, al menos en algunas tradiciones escriturarias, el uso exclusivo de *s* simple o su alternancia con la *ss* doble se mantuvo homogéneamente a lo largo del siglo XIII, aunque fuera menos frecuente que la distinción *ss/s*.⁴¹ Así las cosas, en lo que respecta a la cantiga, tan solo se puede decir que se encuadra en este uso ortográfico marginal, pero que tal uso no ayuda a determinar unos límites cronológicos con suficiente claridad.

³⁵ Según el autor aparece en «no pocas tradiciones de escritura monásticas, e igualmente se respeta en el *Fuero de Alcalá*, Esc. I.I.6, los códices alfonsíes, G[ran] C[onquista de] U[ltram]ar y la cancillería».

³⁶ Para Torrens Álvarez (2002: 207) el momento de apogeo de la oposición ortográfica entre *s* y *ss* corresponde al periodo que va desde 1250 hasta 1280. Sin embargo, en la *Razón de amor* (copia de entre 1250 y 1260), por ejemplo, se usa indistintamente *s* para sorda y sonora, como hace notar Franchini (1993: 178-179).

³⁷ Algunos de ellos no son realmente muy representativos: traen solo un caso de vocablos que incluyan /s/; los señalo entre paréntesis. Los documentos son: Carrión: doc. 113, mediados del siglo XIII; doc. 136, 1257; doc. 138, 1258 (1 caso); doc. 152, 1296. Palencia: doc. 150, 1222 (1 caso). Sahagún: doc. 22, 1243 (1 caso); doc. 27, 1245 (1 caso); doc. 38, 1252; doc. 45, 1256 (1 caso); doc. 46, 1256. Trianos: doc. 103, 1235 (1 caso); doc. 112, 1237 (1 caso); doc. 126, 1246 (2 casos); doc. 131, 1253 (1 caso); doc. 143, 1271.

³⁸ Carrión: doc. 141, 1276. Palencia: doc. 198, 1246. Sahagún: doc. 70, 1291; doc. 74, 1299. Trianos: doc. 96, 1229; doc. 155, 1294.

³⁹ Palencia: doc. 196, 1245. Sahagún: doc. 26, 1245; doc. 32, 1247; doc. 37, 1251; doc. 41, 1253; doc. 54, 1260; doc. 60, 1267; doc. 61, 1278; doc. 72, 1291. Trianos: doc. 92, 1228; doc. 95, 1229; doc. 108, 1236; doc. 128, 1247; doc. 129, 1248; doc. 157, 1299; doc. 159, 1299.

⁴⁰ Además, de los 12 documentos de la segunda mitad del siglo, 4 se ubican en la última década. Conviene señalar la presencia significativa de *s* simple en algunos documentos más de finales del siglo (Sahagún, doc. 72, 1291; Trianos, doc. 157, 1299 y doc. 159, 1299). Se manifiesta aquí el aumento de uso de la *s* simple del que habla Sánchez-Prieto Borja (2004: 442).

⁴¹ Esta situación parece coincidente con la que plantea Maia (1986: 460) para los documentos gallegos y portugueses que estudia: «a forma simples -j-, embora menos frequente que -[j]-. Está também muito representada em toda a zona estudada e em todas as épocas».

e) Africada /č/ y fricativas prepalatales /š/ y /ž/.

Aunque no se da ningún caso de realización de la africada /č/, considero oportuno incluir este fonema, ya que los términos *derecto* (3) y *nocte* (12), que ocultan su realización fonética bajo la ortografía latina, podrían ser sospechosos de una solución palatal castellano-leonesa. Tal posibilidad debe descartarse, sin embargo; nótese que los diptongos gallego-portugueses /oi/ o /ei/ procedentes de los grupos latinos CT o ULT aparecen en todos los demás casos, incluso bajo una ortografía latina: *multa* (7), *ducta* (8).⁴² Por consiguiente, es razonable suponer que *derecto* y *nocte* encubran las pronunciaciones [deréχto] y [nóχite] respectivamente.

La fricativa prepalatal sorda /š/ está representada por el grafema *x*: *dixemuf* (5), *leixeef* (8).

La fricativa prepalatal sonora /ž/ está representada por los grafemas *g* y *j*: *Uirgin* (1, 7, 10, 11, 14),⁴³ *faje* (1), *femejar* (10), *fagi* (14).

La oposición entre sorda y sonora se manifiesta, pues, en la distinción entre los grafemas *x* y *g/j*, respectivamente. Estos dos últimos grafemas, a su vez, alternan en la representación de la sonora, incluso en una misma palabra (*faje/fagi*).

En lo que respecta al grafema *x* como representante de la prepalatal sorda, todos los datos apuntan a un uso constante y arraigado.⁴⁴ Situación muy diferente es la que presenta la transcripción de la fricativa sonora, para la cual, además de los grafemas *g* y *j* que presenta nuestro texto, comparece la *i* principalmente.⁴⁵

La contienda entre *g* e *i* parece decantarse en favor del primer grafema hacia mediados del siglo XIII.⁴⁶ Por otro lado, parece claro que la solución gráfica que opta por *j* frente a *i* ha debido ser minoritaria, al menos durante el siglo XIII. Veamos qué situación presenta nuestro texto.

En primer término, hay que considerar la alternancia entre *g* e *i/j* ante vocal palatal. En el caso de la cantiga se observa un reparto claro entre los grafemas: *g* ante vocal *i* (*Uirgin*, *fagi*) y *j* ante vocal *e* (*faje*). Es evidente que el amanuense ha

⁴² La ortografía latina de los dos últimos términos no debe confundir, ya que la rima con *coita* exige las realizaciones [móχta] y [dóχta].

⁴³ Véase la transcripción paleográfica para las diversas variantes en la escritura de este término; en cualquier caso, todas incluyen la *g*, que es lo que ahora interesa.

⁴⁴ Sánchez-Prieto Borja (2004: 442-443) comenta que esta es la grafía general, aunque anota la presencia secundaria de *ss*, e incluso *s*, durante la primera mitad del siglo XIII. Véanse Franchini (1993: 182) y, para documentos gallegos y portugueses, Maia (1986: 469).

⁴⁵ Maia (1986: 470-472), por ejemplo, trae diversas soluciones gráficas, que incluyen incluso la *y* entre otras posibilidades más o menos esporádicas.

⁴⁶ Al menos a juzgar por los datos aportados por Sánchez-Prieto Borja (2004: 434): *g* en los documentos de la cancillería, manuscrito escurialense I.L.6 y códices alfonsíes; *i* en algunos pocos ejemplos del *Fuero de Alcalá*, según datos de Torrens Álvarez (2002: 141). Por contra, la solución *i* es mayoritaria en la *Razón de amor* (copia de entre 1250 y 1260), donde aparece algún caso esporádico, quizá como variante contextual de la *i* corta, de *j* ante vocal *u*, mientras que *ge* no se da, según Franchini (1993: 182).

pretendido evitar la sucesión de dos *i*, sin ni siquiera admitir la posibilidad de la secuencia *ji*; la elección de *g* viene motivada, pues, por razones paleográficas.⁴⁷

En segundo término, y esto es lo que más nos interesa, debe tenerse en cuenta la alternancia entre *i* y *j* con referencia consonántica, ya que el empleo de *j* con tal valor es indicio, según Ruiz Asencio (1993: 46), del carácter relativamente tardío de la escritura de la cantiga.⁴⁸ Es necesario, pues, que nos detengamos en este punto y examinemos su cronología.

Se debe reconocer que en nuestro texto la *i* corta parece excluida de la representación consonántica, pero hay que recordar que la *j* no está confinada a tal uso: sirve igualmente para la representación vocálica, como fue señalado en el lugar correspondiente. Si el reparto entre ambas grafías fuera perfecto, sí podríamos tildar decididamente este rasgo de tardío. Sin embargo, en la cantiga se comprueba un estado de cosas en el que la *j* ha desbancado a la *i* en la representación consonántica, pero manteniendo todavía su uso con referencia vocálica. Dicho de otra forma, los dos alógrafos no han alcanzado aún el estatuto de grafemas independientes. Esta situación alográfica se mantiene durante todo el siglo XIII, como indica Torrens Álvarez (2002: 134).⁴⁹

Pese a todo, me ha parecido conveniente revisar los documentos de Sahagún, los únicos del *corpus* aprovechables para este propósito,⁵⁰ con la finalidad de documentar ejemplos lo más antiguos posible de *j* con referencia consonántica. Ciertamente, se atestiguan escasísimos ejemplos de este uso:

fijo (Sahagún: doc. 7, 1213); *cornejal* (Sahagún: doc. 11, 1232); *mujer* (Sahagún: doc. 22, 1243); *fija* (Sahagún: doc. 30, 1246). A estos debe añadirse un testimonio procedente de Palencia: *Monje* (Palencia, doc. 198, 1246).⁵¹

⁴⁷ Es muy reveladora en este sentido la variante dentro del mismo término *faje/fagi*. Véase lo dicho más arriba respecto a la representación gráfica de */i/*.

⁴⁸ Sea como fuere, no conviene exagerar el carácter tardío de este rasgo: los códices de las *CSM* presentan la alternancia, como ya fue indicado por Rübencamp (1933: 294-295).

⁴⁹ Cf. también Torrens Álvarez (2002: 73-74). Interesa señalar que la situación que presenta el *Fuero de Alcalá* (manuscrito de hacia 1235, anterior en cualquier caso a 1247) parece más antigua que la de nuestra cantiga: las apariciones de *j* siempre están condicionadas paleográficamente, con independencia de su valor vocálico o consonántico. En nuestro texto parece apuntar una incipiente especialización de *j* con referencia consonántica.

⁵⁰ Es lamentable que los criterios de edición de muchas colecciones documentales nos priven de información lingüística muy relevante, como es el caso que nos ocupa. Así sucede con los documentos de Carrión, Palencia y Trianos incluidos en nuestro *corpus*.

⁵¹ A pesar de los criterios establecidos por la editora, según los cuales «los diversos tipos de *i* que aparecen en los documentos se transcriben siempre por *i* hasta 1500 a partir de cuya fecha la *I* larga queda convertida en *i* o *j* según lo exija la pronunciación actual» (Abajo Martín, 1986: XXXIII).

He completado este rastreo con documentos castellanos de la primera mitad del siglo XIII de entre los publicados por Menéndez Pidal (1966). Cito tan solo los ejemplos de las secuencias *ja, je*, concurrentes en nuestro texto:⁵²

Andalucía: *Andujar* (doc. 335, 1235); *Ezija* (doc. 339, 1249).

Burgos: *Canaleja* (doc. 184, 1231); *Castilla Uieja* (doc. 188, 1235); *fija* (doc. 192, 1241); *Tajada* (doc. 194, 1245).

Campó: *tajada* (doc. 23, 1219); *destajada, trastajada, fija* (doc. 24, 1220); *uiejás* (doc. 25, 1220).

Castilla del Norte: *mujer* (doc. 41, 1202); *cojedores* (doc. 57, 1244).

Cuenca: *Peraleja* (doc. 317, 1231); *coja* (doc. 318, 1234); *fija* (doc. 319, 1242); *jeladen* (doc. 321, 1243).

La Montaña: *cojent* (doc. 2, 1202); *Migaja* (doc. 7, 1232).

Osma: *ouejas* (doc. 214, 1225-1228); *fija, monjes* (doc. 215, 1226); *Rojas* (doc. 220, 1246).

Rioja alta: *Najera* (doc. 91, 1237); *tajen* (doc. 92, 1238).

Rioja baja: *hoj'es, ajenar* (doc. 116, 1237).

Toledo: *ouejas* (doc. 270, 1212); *linaje* (doc. 276, 1228); *fija* (doc. 279, 1239).

Valladolid y Cerrato: *uieja* (doc. 222, 1217); *fija* (doc. 226, 1234).

Sin lugar a dudas, la solución ortográfica con *j*, frente a los numerosos casos con *g* o *i*, es muy minoritaria, incluso insólita, al menos durante la primera mitad del siglo XIII. Pero no imposible. Por otro lado, aunque en los documentos de Sahagún fechados a partir de 1250 se atestigua un mayor número de ejemplos, el incremento de la solución gráfica no es tan espectacular como podría suponerse, y esta sigue resultando muy secundaria frente a las otras posibilidades:⁵³ *ffija* (doc. 50, 1258); *fija* (doc. 56, 1260); *justicia* (doc. 62, 1278), *ffijo, ffija* (doc. 64, 1282); *ffijo, mojones, amojonado* (doc. 65, 1282); *fija* (doc. 66, 1282); *juys* (doc. 68, 1287); *ffijo* (doc. 73, 1293); *ffijo* (doc. 74, 1299).⁵⁴

Visto que la *j* con referencia consonántica se documenta en la primera mitad del siglo XIII y que su uso, frente al de *g* o *i*, no parece haber sido común en ningún momento, me inclino a considerar este rasgo del texto como una peculiaridad del sistema ortográfico del amanuense. No es un rasgo que hable en favor de la antigüedad de la escritura, pero tampoco debe tomarse como una prueba, y menos aún como una prueba decisiva, de su supuesto carácter tardío.

⁵² Podrían añadirse docenas de ejemplos de *jo*.

⁵³ Nótese que de los 12 casos que se atestiguan, 8 corresponden al mismo término, *fijo, -a*, lo cual corresponde sin duda a la distribución contextual de *i* y *j* comentada por Torrens Álvarez (2002: 73-74).

⁵⁴ Staaff (1907: 122) anota la forma *mojer* en dos documentos distintos, fechados ambos en 1262, que no forman parte de la colección que edita.

En otro orden de cosas, de lo anterior se deriva una conclusión importante: tanto *ja* (5) como *maior* (8) deben corresponder a soluciones gallego-portuguesas y no castellanas o leonesas. El primer término representa una realización con fricativa sonora [ʒá] y no con palatal central, mientras que el segundo representa una realización no palatalizada [majór].⁵⁵

f) Fricativas labiodental y bilabial: /f/ y /b/.

La fricativa labiodental /f/ se transcribe constantemente mediante el grafema *f*.

La fricativa bilabial /b/ está representada siempre por medio del grafema *u*, que es usado también con referencia vocálica, como se vio anteriormente. Los casos con valor consonántico son: *Uirgin* (1, 7, 10, 11, 14), *feruir* (2), *uen* (3, *uen* 15), *ual* (3), *Uiu* (6), *ualemus* (10), *deuef* (10).

g) Nasaes: /m/, /n/ y /ŋ/.

La nasal bilabial /m/ se representa sistemáticamente mediante el grafema *m*.⁵⁶

La nasal alveolar /n/ en posición inicial de sílaba está representada regularmente por medio del grafema *n*.⁵⁷ En posición implosiva, alternan dos formas de transcripción: o bien por el grafema *n*, que es la forma mayoritaria (22 casos), o bien de modo abreviado mediante una tilde sobre la vocal precedente (12 casos). Hay que señalar que la tilde abreviativa como forma de representación de la nasal agota todas sus apariciones en este contexto. Los ejemplos de tilde sobre vocal son: *māten* (1), *māfe* (1, 14), *dō* (2), *bē* (2, 5), *nō* (3, 5), *tā* (4), *Uirrgī* (14), *mantē* (14), *uē* (15).

Los casos de uso del grafema *n* para representar /n/ implosiva son: *Uirgin* (1; *uirgin* 10, 11), *māten* (1), *Enno* (2), *uen* (3), *fin* (3), *Ren* (3), *mantener* (4), *ben* (6, 7, 15), *en* (6, 7, *En* 7), *bon* (7, 10, 13), *tan* (10), *nin* (11), *fen* (12), *mantē* (14).

La nasal palatal /ŋ/ aparece en un único caso, *fenor* (11), pero este solitario ejemplo resulta muy relevante para el análisis ortográfico. La consonante está transcrita por medio del grafema *n*, solución gráfica peculiar que se aparta de la esperable *nm* o *n* con línea abreviativa. Siempre podrá achacarse al descuido del amanuense la ausencia de tilde o la no utilización del dígrafo, pero es obligado detenerse en este aspecto, porque puede contribuir significativamente a la datación del texto manuscrito.

⁵⁵ Estas son las soluciones gallego-portuguesas. Para los resultados gallego-portugueses de J latina, inicial o intervocálica, véanse Huber (1986: 129-131, § 226), Williams (1946²: 60, § 62.5 y 68, § 73.5) y Nunes (1975⁸: 92-93 y 106-108).

⁵⁶ Usado igualmente para la representar la realización del archifonema bilabial, resultado de la neutralización de /m/ y /n/ ante /p/: *femper*. Cf. Torrens Álvarez (2002: 200-201).

⁵⁷ Hay que recordar que el grafema *n* es usado sin excepción en posición intervocálica, como fue comentado más arriba.

Sánchez-Prieto Borja (2004: 440) ofrece una panorámica del asunto. Por una parte, es cierto que «las tradiciones monásticas, concejiles e incluso catedralicias, emplearon frecuentemente en el s. XIII *n* para la palatal nasal», uso que incluso repuntará en el siglo XIV, «debido a la cursividad».⁵⁸ Pero, por otra parte, ya en la primera mitad del siglo XIII muchos escritorios usaban de forma regular *nn*.⁵⁹ La situación es, por lo que podemos ver, vacilante y no parece ofrecer una garantía suficiente para tildar sin más de arcaísmo este rasgo de la ortografía de la cantiga. El uso de *n* se prolonga, según en qué tradición de escritura, a lo largo del siglo XIII, enlazando, quizá sin solución de continuidad, con el repunte del siglo XIV del que habla Sánchez-Prieto Borja.⁶⁰

Veamos a continuación qué datos nos proporciona el *corpus* de documentos.

Los documentos procedentes de Carrión muestran poca presencia de la solución *n*: predomina en 2 documentos (doc. 97, 1234; doc. 113, mediados del siglo XIII). Los documentos de Palencia parecen mostrar un arraigo temprano de la solución *nn*: tan solo 1 caso de predominio de *n* (doc. 182, 1233), en el que alterna con *nn*.

Los documentos de Sahagún, sin embargo, ofrecen una situación más interesante. Aunque el uso de *n* es en todo momento minoritario frente a *nn* (únicamente encuentro 9 documentos en los que *n* es mayoritaria o exclusiva), lo relevante es que el último de ellos está datado en 1264, y que a partir de ahí la aparición de la grafía simple es anecdótica.⁶¹

Los documentos de Trianos resultan aún de mayor interés. Hay 24 documentos en que predomina o es de uso exclusivo la solución *n*. De ellos, 21 se sitúan en la primera mitad del siglo XIII, el último datado en 1248 (doc. 129). Los restantes documentos se distribuyen cronológicamente del siguiente modo: 1 de 1271

⁵⁸ Menciona concretamente el del monasterio de Santa María de Aguilar de Campó. Cita además el *Fuero de Alcalá* (hacia 1235), en el que, según Torrens Álvarez (2002: 179), la grafía *n* alcanza tantas apariciones como *nn* o *n* con abreviatura juntas. Añadiré que en el *Fuero de Madrid*, códice del siglo XIII, pero cuyo texto (de entre 1202 y 1235) es notablemente arcaizante, la palatal nasal suele estar representada ya sea por soluciones ortográficas etimológicas, ya sea por medio de la simple *n*, con escasa participación de la *nn*, como señala Lapesa (1985b: 161), quien no duda en calificar este uso de arcaísmo. Franchini (1993: 182-183) apunta, por su parte, el predominio total de la solución *n* sobre *nn* (26 frente a 6 casos, respectivamente) en la *Razón de amor*, cuya composición data en torno al segundo cuarto del siglo XIII, aunque la copia se sitúa entre 1250 y 1260.

⁵⁹ Igualmente, en las cancillerías de Fernando III y Alfonso X, en el manuscrito escurialense I.I.6 (de hacia 1250) y en los códices alfonsíes.

⁶⁰ La grafía no fue desconocida en el ámbito gallego-portugués. Maia (1986: 487) señala que aparece «com bastante frequência» en los documentos gallegos de entre los siglos XIII y XVI, y en menor número en documentos portugueses hasta la primera mitad del XIV, aunque en textos de este origen fue una grafía muy usada durante la primera mitad del siglo XIII.

⁶¹ Solo tenemos 10 documentos fechados entre 1264 y 1299 que incluyen uno o dos ejemplos sueltos.

(doc. 143), que presenta un solo caso de *n*, poco representativo por tanto; 1 de 1294 (doc. 155); 1 de 1299 (doc. 159).⁶²

En resumen, los datos que proporciona el *corpus* apuntan hacia una cronología que no va mucho más allá de mediados del siglo XIII. A partir de ese momento la solución *n*, aun cuando no desaparece de los documentos, se torna esporádica. Con toda la prudencia necesaria, creo posible mantener que la representación de la nasal palatal /ɲ/ por medio del grafema *n* es en nuestro texto un rasgo relativamente arcaizante, que sitúa su escritura, como muy tarde, en torno a mediados del siglo XIII.

h) Laterales /l/ y /ʎ/.

La lateral alveolar /l/ aparece representada regularmente por el grafema *l*.

La lateral palatal /ʎ/ presenta cierta singularidad. En primer lugar, es necesario determinar qué formas contienen la consonante en cuestión.⁶³

Debe descartarse de entrada la palabra *bela* (11). Parece prudente aplicar en este punto el criterio general de dar prioridad al gallego-portugués; siendo así, *bela* representa simplemente la solución fonética normal en esta modalidad lingüística, con lateral alveolar.⁶⁴

El caso de *nula* (11) resulta algo más problemático. Si aplicamos el criterio anterior, es decir, si lo consideramos término gallego-portugués, podríamos estar ante la lateral alveolar.⁶⁵ De hecho, es la opinión que sostiene Maia (1986: 704, n. 1), aunque solo a título de posibilidad. Realmente el asunto dista mucho de ser seguro. Si bien según la evolución normal en gallego-portugués de la geminada latina LL esperaríamos encontrar *nula* con lateral alveolar, lo cierto es que los cancioneros profano y religioso nos ofrecen continuamente *nulla* o *nullha*.⁶⁶ Frente a esto, incluirlo

⁶² A estos últimos cabría añadir el doc. 157 de 1299 en el que la *n* (3 casos) tiene una presencia significativa frente a la *nn* (3 casos). Quizá esta aparición de *n* en documentos de fines del siglo XIII responda al repunte de tal uso en el siglo XIV que menciona Sánchez-Prieto Borja (2004: 440).

⁶³ Desgraciadamente, el latinismo ortográfico característico del amanuense hace totalmente opaca la fonética de los términos, *filia* (3) y *filio* (4, ms.: *filio*), y consiguientemente la solución gráfica que la hubiera acompañado.

⁶⁴ Así en las *CSM*: cf. Mettmann (1981: II, 468, sv. *bel, bela*); y en la poesía profana: cf. Michaëlis (1920: 13, sv. *bel*), Nunes (1928: III, 589, sv. *bel*) y Lapa (1970²: 15, sv. *bel*). Téngase presente que, como indica García-Sabell Tormo (1991: 71, sv. *bel*) se trata de un provenzalismo, «propio da linguaxe lírica», cuyo uso es regular en las *CSM* frente a la poesía profana, donde es menos frecuente y compite con *velido/a* (cantigas de amigo) y *fremosa* (cantigas de amor).

⁶⁵ Lo que no creo aceptable es que se trate de un latinismo, como pretenden López-Aydillo y Rivera Manescau (1918: 39) y Filgueira Valverde (1984: 65).

⁶⁶ Para la poesía religiosa, cf. Mettmann (1981: II, 635, sv. *nullo*); para la poesía profana, Michaëlis (1920: 60, sv. *nulha* y 61, sv. *nulho*), Nunes (1928: III, 651, sv. *nulho, a*) y Lapa (1970²: 67, sv. *nulho*). Incluso los dos únicos ejemplos que localiza Maia (1986: 704) en documentos gallegos del siglo XIII, aparecen transcritos con *ll*. Se han propuesto dos explicaciones a esta anomalía, de las que ya se hacía eco la propia Michaëlis. Por un lado, la mayor parte de los autores se decantan por considerarlo castellanismo o provenzalismo. Así, por ejemplo, Dias (1970²: 53, § 40, a, 4) estima que debe ser

entre los posibles castellano-leonesismos supone admitir sin mayor dificultad la representación de la lateral palatal por medio del grafema *l*.⁶⁷ Visto lo dudosa que resulta la presencia de la lateral alveolar en el caso de *nula*, incluso suponiendo una filiación gallego-portuguesa, me inclino a considerar que estamos ante el uso del grafema *l* para transcribir la palatal.

En cualquier caso, la muestra más segura de lateral palatal con que contamos en nuestro texto es *melor* (12), solución fonética genuinamente gallego-portuguesa representada, como puede verse, mediante el grafema simple.⁶⁸

Recapitulando, los dos casos en que aparece la lateral palatal (uno de ellos si se quiere algo dudoso) están transcritos por medio del grafema *l*. Paralelamente a lo que sucede con la transcripción de la nasal palatal, los ejemplos son muy escasos, pero, desde otro punto de vista, son todos los que tenemos y no hay excepción en este uso, que bien podría manifestar una ortografía arcaizante.

Sánchez-Prieto Borja (2004: 439-440) presenta una visión de conjunto, según la cual el dígrafo *ll* era de uso generalizado para representar la lateral palatal tanto en la cancillería castellana durante el siglo XIII, como en los códices coetáneos a Alfonso X. Junto a esto, otras tradiciones emplearon la *l*, uso propio, por ejemplo, de distintas tradiciones monásticas⁶⁹ que volverá a tener auge en el siglo XIV.

La situación, como vemos, es muy semejante al de la representación de la nasal palatal mediante el grafema *n*, tal y como veíamos páginas atrás: un primer momento de alternancia entre ambas soluciones, con predominio del dígrafo en la cancillería y la escritura de códices a lo largo del siglo XIII, y un segundo momento ya en el siglo XIV, que enlaza con el anterior, en que el grafema simple adquiere de

provenzalismo, mientras que Williams (1946²: 158, § 157) considera que «was doubtless borrowed from Spanish»; Nunes (1975⁸: 262) recoge ambas opiniones sin decidirse por ninguna. Por otro lado, autores como Bourciez (1967⁵: 245, § 225, c) y Huber (1986: 133, § 231, 1) sostienen que se trata de una evolución regular a partir de un supuesto *NULLIA. Por su parte, Vñiez Sánchez (2004: 129-130) dedica una amplia nota a discutir la posibilidad de una aparición de *nula*, con lateral alveolar, en un texto del trovador que edita. Tras contrastar opiniones diversas de otros editores de trovadores gallego-portugueses que enfrentaron el mismo dilema, opta por considerar que la forma presenta la consonante palatal y regulariza ortográficamente en *nulha*.

⁶⁷ Evolución regular en castellano y leonés, donde también se documenta la forma: para el castellano, cf. Menéndez Pidal (1964⁴: 259), Alvar y Pottier (1983: 147) y Torrens Álvarez (2002: 253-254). Parece más raro en leonés; solo lo encuentro en el *Fuero de Avilés* (cf. Lapesa, 1985a: 98) y en el *Fuero de Zamora* (cf. Carrasco, 1987: 260).

⁶⁸ Pese a la lectura de Ruiz Asencio (1993), *meior*, ya comentada en las notas a la transcripción paleográfica, el manuscrito ofrece claramente *melor*. Nótese con todo *femejar* (10), que supone una solución fonética castellana.

⁶⁹ Y también no monásticas. El propio Sánchez-Prieto Borja menciona en este punto el *Fuero de Alcalá*, en el cual, según datos de Torrens Álvarez (2002: 173) encontramos 32 casos de *colazo* frente a 1 caso de *collazo*. Situación similar presenta el *Fuero de Madrid*, que como indica Lapesa (1985b: 161), transcribe la lateral palatal «muy a menudo con *l* sencilla». Franchini (1993: 188) señala por su parte que en la *Razón de amor* la solución con *l* simple predomina sobre el uso del dígrafo y no duda en valorar este rasgo como «otro manifiesto arcaísmo» del poema.

nuevo relevancia.⁷⁰ Por consiguiente, aunque el uso de la *l* como forma de representar la palatal es sospechoso de arcaísmo, es preciso contextualizarlo en nuestro *corpus* documental, ya que de por sí no es un rasgo inequívocamente arcaizante.

Los documentos procedentes de Carrión y Palencia parecen responder desde fechas tempranas a una ortografía «regular» en la que la *l* simple se reserva para la lateral alveolar. Así, en ninguno de los dos grupos de documentos la solución con grafema *l* se presenta con exclusividad; solo resulta predominante en 2 ejemplos de Carrión relativamente antiguos (doc. 95, 1228 y doc. 97, 1234).⁷¹

En los documentos de Sahagún el grafema simple tiene más arraigo. Se encuentran 3 documentos con aparición exclusiva de la *l* simple y 10 en que es la grafía más usada; el último de ellos data de 1264.⁷² A partir de esa fecha la presencia de *l* con valor palatal es anecdótica.⁷³

Los documentos de Trianos ofrecen un estado de cosas parecido al grupo anterior. Tenemos únicamente 2 documentos con exclusividad de *l* simple, pero 18 en los que predomina esta solución sobre la *ll*; el último de ellos fechado en 1263.⁷⁴ De ahí en adelante la aparición del grafema simple con valor palatal es esporádica.⁷⁵

En conclusión, según los datos extraídos del análisis del *corpus*, se puede afirmar que a partir de aproximadamente mediados del siglo XIII, el uso del grafema *l* como forma de representar la palatal lateral /l/ comienza a declinar. Aunque no desaparecen totalmente, en la segunda mitad del siglo los ejemplos de esta solución ortográfica escasean. La cronología resulta bastante paralela a la que veíamos para la representación de la palatal nasal /ŋ/ mediante el grafema *n*. Por lo tanto, en consonancia con lo que propuse entonces, se puede sostener que el grafema *l* con valor de palatal lateral constituye en nuestro texto una solución ortográfica arcaizante, que remite la data de su escritura hacia mediados del siglo XIII, como muy tarde.

⁷⁰ El panorama que presenta Maia (1986: 499-500) parece semejante. Los datos que aporta permiten comprobar que el uso de la grafía simple con este valor alcanzó hasta el siglo XV en los documentos gallegos, mientras que en los portugueses fue usada, incluso muy entrado el siglo XIII, aunque escasamente.

⁷¹ Se da también una presencia significativa de *l* en un documento de Palencia (doc. 191, 1240) con 5 casos, frente a otros 5 de *ll*.

⁷² Sahagún: doc. 1, 1171; doc. 8, 1222; doc. 19, 1239; doc. 25, 1245; doc. 26, 1245; doc. 27, 1245; doc. 30, 1246; doc. 36, 1250; doc. 38, 1252; doc. 45, 1256; doc. 47, 1257; doc. 54, 1260; doc. 58, 1264.

⁷³ Apenas 3 documentos de entre 1264 y 1299 que presentan algún ejemplo aislado: Sahagún: doc. 63, 1280; doc. 64, 1282; doc. 85, 1282.

⁷⁴ Trianos: doc. 70, 1213; doc. 89, 1226; doc. 92, 1228; doc. 95, 1229; doc. 96, 1229; doc. 97, 1229; doc. 98, 1231; doc. 100, 1233; doc. 101, 1233; doc. 104, 1234; doc. 105, 1236; doc. 108, 1236; doc. 110, 1236; doc. 111, 1237; doc. 119, 1240; doc. 121, 1241; doc. 124, 1242; doc. 126,7, 1246; doc. 129, 1248; doc. 141, 1263.

⁷⁵ Solo 3 documentos de entre 1263 y 1299 presentan algún caso: Trianos: doc. 155, 1294; doc. 157, 1299; doc. 159, 1299.

i) Vibrantes /r/ y /r̄/.

La vibrante simple /r/ es representada por el grafema *r*, en sus dos alógrafos ya comentados en el estudio paleográfico.

La vibrante múltiple /r̄/, que en la cantiga aparece siempre en posición inicial, se representa tanto con la *r* minúscula como con la mayúscula.

Con *R* mayúscula: Rej (1, 14),⁷⁶ Ren (3), Rogar (9).

Con *r* minúscula: rica (2, 15), rEgina (12-13).

Predomina el uso de *R* mayúscula (4 casos sobre el total de 7), lo cual, en opinión de Ruiz Asencio (1993: 46), no es irrelevante en absoluto, ya que sugiere una datación tardía. En una publicación anterior, el autor explica que se dio durante el periodo gótico este uso de la *R* mayúscula inicial, e incluso en posición interior de palabra, para representar la vibrante múltiple.⁷⁷

Ciertamente, un sondeo en aquellos documentos de nuestro *corpus* aprovechables para este propósito⁷⁸ parece confirmar una datación relativamente tardía en relación con este uso. Prácticamente no se encuentra caso alguno antes de 1250, excluyendo, claro está, los nombres propios.⁷⁹ En cambio, a principios de la segunda mitad del siglo ya aparecen algunos ejemplos de *R* mayúscula inicial, siempre alternando con la minúscula: *Religion*, *Recebjmos*, *Ropa*, *Rios*, *Rey*, *Reyna* (Sahagún: doc. 42, 1254); *Roguemos* (Sahagún: doc. 48, 1257); *Rey*, *Reyna* (Sahagún: doc. 49, 1257); *Rey*, *Reyna*, *Rogue*, *Rio* (Sahagún: doc. 50, 1258); *Ruego*, *Rayz* (Sahagún: doc. 51, 1259). No puede hablarse de un aumento espectacular de este uso a partir de 1260 y hasta finales del siglo: solo contamos con 5 documentos más en los que se halla la *R*, en algún caso ocupando incluso posición intervocálica.⁸⁰

Como es lógico, no pueden elevarse estos datos a la categoría de conclusión general, pero la repentina aparición de este uso justamente una vez traspasada la mitad de la centuria parece concordar con la sugerencia de una datación tardía hecha por Ruiz Asencio. Nótese, de todos modos, que la aparición de la *R* mayúscula no implica tener que aceptar la fecha de finales del siglo XIII o principios del XIV, como pretende el citado autor. Es cierto que la atestigua muy escasamente en el *Fuero Real* (tan solo 6 casos), lo cual es achacado a su fecha, 1255, anterior al triunfo de esta solución gótica.⁸¹ Sin embargo, el testimonio de la *Razón de amor* (copia de entre

⁷⁶ En este último caso frente a la sorprendente lectura de Ruiz Asencio (1993), *rrei*, ya comentada en las notas a la transcripción paleográfica.

⁷⁷ Ruiz Asencio (1988: 144).

⁷⁸ Volvemos a encontrar las limitaciones derivadas de los criterios de edición de los respectivos editores; solo podemos aprovechar los documentos de Sahagún publicados primorosamente por Staaff.

⁷⁹ Dos casos sueltos de *Rey* y *Reyna* en un documento de 1239 (Sahagún: doc. 18).

⁸⁰ *Ruego* (Sahagún: doc. 59, 1264); *Recebimos*, *Recibo*, *Rey* (Sahagún: doc. 60, 1267); *Rey*, *Ruego*, *Roguemos*, *Restrojo/Restroio*, *aRiba* (Sahagún: doc. 64, 1282); *Rey*, *Ruego*, *Roguemos*, *aRiba* (Sahagún: doc. 65, 1282); *Renta*, *Rogamos* (Sahagún: doc. 74, 1299).

⁸¹ Ruiz Asencio (1988: 144).

1250 y 1260) puede servir para enmarcar cronológicamente este fenómeno: como indica Franchini (1993: 180), lo normal en este códice es *R*, incluso intervocálica, aunque anota algunas pocas excepciones, siempre en posición inicial.

Además de esto, la opinión de Ruiz Asencio ha sido cuestionada explícitamente por Torrens Álvarez (2002: 71), quien indica que sus observaciones «aconsejan matizar la afirmación de uso constante a principio de palabra, al menos en lo que se refiere a la gótica libraria (su uso sí es muy abundante en la escritura de documentos)». Quiero subrayar esta última indicación de la autora respecto a la escritura de documentos: una vez más encontramos en nuestro escriba indicios que apuntan a esta tradición escrituraria más que a la ligada con la elaboración de códices.

Insistiendo en este último aspecto, es destacable que los ejemplos de *R* mayúscula extraídos de los documentos se acumulen en un conjunto léxico bastante restringido (fundamentalmente: *Rey*, *Reyna*, *Río*, *Rogar*, *Ruego*).⁸² No puede ser casual que justamente dos de los términos de nuestra cantiga (*Rey* y *Rogar*) estén incluidos en dicho conjunto.

No es este, en mi opinión, un rasgo que obligue a retrasar excesivamente la cronología del texto; sí es cierto, sin embargo, que delimita un marco cronológico que nos llevaría a situar la datación hacia aproximadamente mediados del siglo XIII.

⁸² Lo mismo señala Torrens Álvarez (2002: 71) para el códice de la de la cuarta parte de la *General Estoria* de 1280: «sólo se emplea con frecuencia [la *R*] en el códice de 1280, pero concentrándose, y siempre en alternancia con *r*, en determinadas palabras como *Rey*, *Reyna* (o *Reína*) y *Río*, nombres comunes que han adquirido la función del nombre propio al que habitualmente preceden».

4.3.3. Tablas de correspondencias entre grafemas y fonemas

grafema	fonema
a	/a/
b	/b/
c	/k/ /s/
d	/d/
e	/e/
f	/f/
g	/g/ /ʒ/
i	/i/
j	/i/ /ʒ/
l	/l/ /l̥/
m	/m/
n	/n/ /n̥/
o	/o/
p	/p/
q	/k/
r	/r/ /r̄/
s	/s/ /z/
t	/t/
u	/u/ /b/
x	/s/
z	/ʒ/

Tabla 7. Correspondencias entre grafemas y fonemas

fonema	grafema
/a/	a
/e/	e
/i/	i / j
/o/	o
/u/	u
/p/	p
/t/	t
/k/	c / q
/b/	b
/d/	d
/g/	g
/š/	c
/ž/	z
/s/	s
/z/	s
/š/	x
/ž/	g / j
/f/	f
/b/	u
/m/	m
/n/	n
/ɲ/	n
/l/	l
/ʎ/	l
/r/	r
/r̄/	r

Tabla 8. Correspondencias entre fonemas y grafemas

4.3.4. El latinismo de la cantiga. Su carácter ortográfico

El latinismo se circunscribe a una serie de elecciones ortográficas, con la excepción de un caso que será comentado más adelante.⁸³ Pese a ello, no debemos menospreciar este aspecto, ya que, como se podrá comprobar, el latinismo ortográfico es un elemento relevante para datar el texto manuscrito y, por consiguiente, fijar unos límites cronológicos para la propia composición.

A continuación, examinaré el listado completo de latinismos, incluyendo algunos que no han sido señalados hasta ahora,⁸⁴ y procederé a determinar cuáles deben ser desestimados. Los latinismos son los siguientes por orden alfabético: A la nofa (8), Ad (2, 3, 15), cu[m] (ms.: cu, 8), dixemuf (5), ducta (8), fac (8, dos veces), fezjm⁹ (= fezjmus, 5), filia (3), directo (3), filio (ms.: filio, 4), fu (5), ġa (= gratia, 7), multa (7), nocte (12), nula (11), qui (3, dos veces, 11, 14), rEgina (12-13), femp (= femper, 8), fof^rem⁹ (= fofremus, 9), ualem⁹ (= ualemus, 10), ueem⁹ (= ueemus, 9), Uirgin (1, 7, 10, 11, 14).

De este listado deben ser excluidos los siguientes términos:

A la nofa: propuesto por Filgueira (1984: 65) sin base alguna.

fu: como se analizará en su momento, se trata de una forma leonesa del verbo *ser*.⁸⁵

nula: como quedó comentado anteriormente, es una forma romance, ya sea gallego-portuguesa, leonesa o castellana.⁸⁶

qui: se trata de una forma castellana o leonesa del pronombre relativo.⁸⁷

Los restantes ejemplos, exceptuando Uirgin, que requiere tratamiento aparte, manifiestan un uso ortográfico latinizante muy llamativo.⁸⁸ Antes que nada, he de puntualizar que, desde mi punto de vista, el procedimiento seguido no consiste en el uso de grafías latinas aisladas para representar soluciones fonéticas romances, sino en la sustitución de los términos romances por sus equivalentes latinos. Así, por ejemplo, no se trata de que los grafemas *li* de filia o *ct* de nocte o directo correspondan

⁸³ Se trata de Uirgin; véase el apartado 4.4.2. más abajo.

⁸⁴ Véase el apartado 4.2. de este trabajo.

⁸⁵ Véase el apartado 4.4.3. de este trabajo.

⁸⁶ Véase lo dicho sobre la representación de la palatal lateral en el apartado 4.3.2. de este trabajo.

⁸⁷ Véase el apartado 4.4.3. de este trabajo.

⁸⁸ Ortografía en un sentido amplio. Hay términos cuyo aspecto latinizante depende del desarrollo de un signo abreviativo: ġ (= gratia), femp (= femper), fofrem⁹ (= fofremus), ueem⁹ (= ueemus), ualem⁹ (= ualemus). En sentido estricto, quizá deberían haber sido estudiados dentro del capítulo dedicado al estudio paleográfico, pero la coherencia expositiva pide tratarlos agrupados aquí. Por otra parte, el desarrollo de abreviaturas puede resultar problemático y discutible; sin embargo, por lo que toca al signo ⁹, la forma plena dixemuf avala su desarrollo en *-us*.

a una solución fonética romance. Antes bien, como ocurre con *cu[m]*, *rEgina* o *ad*, el término latino representa en bloque a su equivalente romance.⁸⁹

Este procedimiento de latinización corresponde a usos habituales y suficientemente conocidos en la escritura de fueros y documentos notariales. Salvando las distancias, creo que son perfectamente aplicables a nuestro texto las siguientes palabras de Lapesa (1985b: 157):

El Fuero de Madrid está escrito en una mezcla de latín y romance muy frecuente en los documentos notariales de fines del siglo XII y principios del XIII y usada desde antes en los fueros y cartas pueblas. Ya no se trata del latín popular que sirvió a los notarios del reino leonés hasta que la clerecía cluniacense impuso hacia 1100 una corrección mayor: en aquel lenguaje, vulgarismos y deformaciones alcanzaban a formas gramaticales que jamás fueron romances y a palabras que no rebasaron la época preliteraria de las nuevas lenguas. Ahora el hibridismo consiste en la alternancia de elementos puramente latinos con otros enteramente romances y en el afán de barnizar con morfología latina palabras que por su evolución fonética se han independizado ya del latín o tienen procedencia no latina.

De esta larga cita conviene retener dos puntos: en primer lugar, la cronología temprana que implica este uso; en segundo lugar, su adscripción a una variedad diastrática: la jerga de los documentos jurídicos y notariales. Volvemos a tropezarnos con un rasgo que perfila la formación y la tradición de escritura del amanuense.

Otro asunto distinto es la necesidad de discernir qué realización fonética, enmascarada tras la cobertura latina, sea la más probable en cada caso. Las conclusiones que puedan obtenerse a este respecto tendrán una repercusión directa en la edición crítica de la cantiga. A continuación trataré, en este orden, la cuestión cronológica y la cuestión lingüística.

En lo que toca a la cronología del latinismo, he examinado los documentos del *corpus* de referencia, con la finalidad no tanto de documentar los testimonios más antiguos, como de establecer el límite cronológico a partir del cual este tipo de uso ortográfico se hace extremadamente raro o desaparece.⁹⁰ Para la datación del texto transmitido, lo que interesa no es la antigüedad del latinismo ortográfico en los documentos, sino rastrear su progresiva desaparición según avanza la cronología.

⁸⁹ Dicho en otras palabras, no se trata de que *li* sea un dígrafo para transcribir una solución palatal en alternancia con *ll* o *ij*, según sea el caso. Es cierto también que en otros casos el aspecto latinizante es más superficial y depende de usos automatizados en la tradición escrituraria; cf. lo dicho sobre las abreviaturas en la nota anterior.

⁹⁰ Téngase en cuenta que casos de este tipo se podrán documentar en una cronología posterior, pero hay que insistir en la acumulación de estos rasgos un texto de relativa brevedad. Ciertos términos ofrecen especial resistencia a aparecer en ortografía romance; de hecho, se da una amplia coincidencia en cuanto a los términos implicados en la latinización: se atestiguan en los documentos ejemplos de *ad*, *cum*, *filio*, *gratia*, *regina* y terminaciones en *-us*, a imagen y semejanza de la cantiga. Véanse observaciones y ejemplos de tal conservadurismo gráfico en Marcet Rodríguez (2005: 78-81). Sus comentarios se limitan a la tradición leonesa, pero sin duda son extensibles a otras tradiciones gráficas.

El examen de los documentos permite afirmar que en términos generales la presencia relevante de soluciones ortográficas latinizantes no va más allá de mediados del siglo XIII. El último testimonio realmente significativo de estos usos se atestigua en un documento de Sahagún, fechado en 1250.⁹¹ Es muy destacable que en los documentos de Trianos prácticamente no encontramos latinismos a partir de 1238.⁹² Entre los de Carrión puede citarse un documento datado a mediados del siglo XIII como última muestra de presencia de latinismos, exigua por lo demás.⁹³ El panorama en la segunda mitad del siglo varía apreciablemente: apenas si contamos con algunos pocos ejemplos de aparición muy esporádica.⁹⁴

Aunque el límite cronológico establecido por los documentos alcanza hasta la mitad del siglo XIII, la situación no debe llamarnos a engaño. Dentro de lo inusual de la ortografía latinizante en el conjunto documental, aún resulta más infrecuente su presencia según nos acercamos a la mitad del siglo. En torno a esas fechas los documentos escasean y, lo que es más importante, salvo contadas excepciones no acumulan una densidad de latinismos semejante a la que encontramos en la cantiga. Desde este punto de vista, el latinismo ortográfico que presenta nuestro texto remite a una cronología muy temprana, anterior desde luego a 1250.

En lo que sigue se intentará precisar la forma romance más plausible para los diferentes latinismos gráficos, siempre teniendo en cuenta la preferencia que de entrada damos al gallego-portugués. Los equivalentes gallego-portugueses que se dan corresponden a la modalidad lingüística usada en las *CSM*.

La latinización ha de ser analizada teniendo en cuenta los dos procedimientos mencionados por Lapesa (1985b: 157): aparición de formas latinas en alternancia con las romances, o, dicho de otro modo, la sustitución de las formas romances por su

⁹¹ Sahagún: doc. 36, 1250. Se trata de un documento muy latinizado; entresaco alguna muestra representativa: *ego, meus filius, cartulam uendicionis, proprecio innominato, unde sumus iam bene pacatus*, etc.). Escasos testimonios en documentos anteriores: doc. 6, 1211 (*mulier, affrontationes*); doc. 8, 1222 (*meis filiis, filio, filios, concilio*); doc. 11, 1232 (*filio, concilio*); doc. 13, 1233 (*mulier*); doc. 18, 1239 (*pertinentia*); doc. 19, 1239 (*mulier*).

⁹² Trianos: doc. 113, 1238 (*affrontationes, cum*) y doc. 114, 1238 (*la regina*); como puede verse, casos aislados. Se espigan algunas muestras más en documentos anteriores, casi siempre los mismos términos, esporádicos y, salvo excepciones, no muy abundantes: doc. 71, 1214 (*concilio*); doc. 82, 1223 (muy latinizado); doc. 90, 1227 (muy latinizado); doc. 93, 1229 (*mulier, concilio*); doc. 95, 1229 (*vendemus, sumus*); doc. 96, 1229 (*cu = cum*); doc. 102, 1235 (*mulier*); doc. 106, 1236 (*filio, filios, affrontationes*); doc. 107, 1236 (*por la gratia*).

⁹³ Carrión: doc. 113 (*filio, affrontationes*). Realmente, el último caso de presencia importante de soluciones latinizantes en documentos de esta procedencia data de 1228: doc. 95 (*filios, habet affrontationes, filia, tierra de filiis, ad vos, filio*). Algún término aislado más en doc. 97, 1234 (*affrontationes, seniores*) y doc. 98, 1235 (*sententia*).

⁹⁴ Solo un caso en los documentos de Carrión: doc. 138, 1258 (*affrontationes*). En los documentos de Sahagún algunas muestras más, la última de 1264: Sahagún: doc. 39, 1252 (*palatio*); doc. 41, 1253 (*palatio*); doc. 42, 1254 (*seruitio, oratjones, donation*); doc. 47, 1257 (*uenditjo*); doc. 56, 1260 (*ffacta*); doc. 58, 1264 (*uenditjom*). En los documentos de Trianos desaparecen las soluciones latinizantes; solo encuentro el término *facta* en la parte formular de varios documentos hasta 1270.

equivalente latino; y un «barniz» latino superficial para formas genuinamente romances.

A este segundo tipo pertenecen las terminaciones en *-us* de ciertas formas verbales, por desarrollo de abreviatura (con la excepción de *dixemuf*). Afecta a formas verbales: *dixemuf* (5), *fezjm⁹* (= *fezjmus*, 5), *fofem⁹* (= *fofremus*, 9), *ualem⁹* (= *ualemus*, 10) y *ueem⁹* (= *ueemus*, 9).⁹⁵ Debe entenderse que la terminación *-us* debe leerse [os] y consecuentemente en la edición se enmendará la grafía en *os*.⁹⁶

El resto de los latinismos pertenecen al primer procedimiento indicado por Lapesa:

1. Mantenimiento de la forma *ad* de la preposición, cuyo equivalente romance es obvio.⁹⁷ Este latinismo se relaciona con la intención de dar entidad a palabras de escaso cuerpo gráfico y con el rechazo del amanuense a escribir grafías aisladas, aun cuando representen palabras completas.⁹⁸

2. Los vocablos *multa* (7), *ducta* (8), *directo* (3), *nocte* (12) corresponden a la realizaciones fonéticas [móĭta], [dóĭta], [dereĭto] y [nóĭte], respectivamente; los dos primeros casos asegurados por la rima con *coita*.⁹⁹

3. Los vocablos *filia* (3), *filio* (ms.: *filio*, 4) ocultan bajo su ortografía alguna solución palatal, que en el caso gallego-portugués corresponde a una realización [ʎ].¹⁰⁰

⁹⁵ Aquí deben incluirse también *femper* (8) y *gratia* (7), ya que su latinismo está envuelto en el uso de una abreviatura; los equivalentes gallego-portugueses, *sempre* y *graça*, no merecen especial comentario.

⁹⁶ La evolución de Û y Ö latinas en posición átona final es un asunto complejo. Véase Maia (1986: 408-420 y 525-526) para un detallado estudio; concluye la autora que «o resultado mais frequente na região estudada seria [o], embora se possa também admitir com bastante segurança que noutras zonas fosse [u]» (Maia, 1986: 420-421; cf. también Teyssier, 1984: 25). Especialmente reveladoras para nuestro caso son las siguientes palabras de Maia (1986: 411), referidas a las terminaciones de las formas verbales de la 1ª personal del plural: «elas aparecem habitualmente representadas por *o*, embora tanto nos documentos portugueses como nos galegos estudados se registem alguns escassos exemplos de formas com *u* (...) Todas essas formas se encontram em documentos do séc. XIII e devem considerar-se como o resultado da influência da grafia latina: os copistas, habituados a escrever os documentos em latim, mantêm, muitas vezes, hábitos e processos gráficos quando escrevem em língua vulgar». Esta es exactamente la situación que se da en nuestra cantiga.

⁹⁷ No se trata en nuestro caso de una forma romance con dental final conservada; de ser así, aparecería en el contexto fónico que le es propio: ante vocal. De 63 casos de *ad* en el *Fuero de Alcalá*, 61 ante vocal, otro ante *h-* y uno más en la locución latina *usque ad*, según datos de Torrens Álvarez (2002: 187).

⁹⁸ Véase el apartado 3.5.2. de este trabajo.

⁹⁹ Véase lo dicho sobre la africada /ç/ en el apartado 4.3.2. de este trabajo.

¹⁰⁰ Otro asunto es qué grafía elegir para el texto crítico, teniendo en cuenta que es el escriba utiliza la *l* (*nula*, *melor*) en estos casos e interfiere soluciones castellanas en al menos otro (*femejar*). Para la representación gráfica de la palatal lateral en nuestro texto, cf. el apartado 4.3.2. La justificación de la solución gráfica para la edición crítica puede verse en los correspondientes criterios de edición.

4. El término *fac* (8, dos veces), 2ª persona del singular del presente de imperativo del verbo *fazer*, equivale a la forma gallego-portuguesa *faz*, cuya consonante final se presenta en un contexto de neutralización de la sonoridad.¹⁰¹

5. Los equivalentes gallego-portugueses de *cu[m]* (ms.: *cu*, 8) y *rEgina* (12-13) son, respectivamente, *como* y *reña*, *reinna* o *raynna*.¹⁰²

4.3.5. Propuesta de datación atendiendo a los elementos ortográficos

El sistema ortográfico que se refleja en el texto, con todas las limitaciones derivadas de su brevedad y de su pésimo estado, nos remite en términos generales a una cronología temprana. Importa subrayar que debe considerarse el sistema en su conjunto: lo que aporta el estudio de la ortografía a la datación no está en los usos considerados aisladamente, ya que siempre será posible encontrar ejemplos esporádicos de tal o cual uso de fechas posteriores, sino en la acumulación en un texto tan poco extenso de varios de ellos.

Así, características arcaizantes como el uso de la grafía *l* para la representación de la palatal lateral, el de la grafía *n* para la nasal palatal y el latinismo ortográfico apoyan decididamente una datación muy temprana. Ahora bien, la incipiente especialización de la *j* con valor consonántico y el uso de la *R* mayúscula con el valor de vibrante múltiple, rasgos estos algo más tardíos, aconsejan moderar un tanto la afirmación anterior. Desde luego, una fecha tan atrasada como la de finales del siglo XIII o principios del XIV debe ser dejada a un lado. En este sentido, a lo ya dicho se une la significativa ausencia de la *ç* o de las soluciones *sç* o *sc* ante *e*, *i*.

En conclusión, atendiendo a todo lo anterior, se podría proponer una fecha no muy posterior a la mitad del siglo XIII. Tal propuesta de datación no se aleja excesivamente de la que se deduce del análisis de los elementos paleográficos; todo lo más, la retrasa un par de décadas a lo sumo.¹⁰³ Vuelve a cuestionarse la propuesta de Ruiz Asencio con nuevos argumentos y, en cierta medida, se renueva la validez de la vieja opinión que ya expusieron López-Aydillo y Rivera Manescau.

¹⁰¹ Neutralización reflejada en las tres posibilidades gráficas presentes en las *CSM*, que recoge Mettmann (1981: II, 568, sv. *fazer*): *faz*, *fas* y *fais*.

¹⁰² En cuanto a este último término, las tres posibilidades en las *CSM*: cf. Mettmann (1981: II, 686, sv. *raynna* y 690, sv. *reinna*, *reña*). Para mi elección entre ellos, véanse los correspondientes criterios de edición.

¹⁰³ Véase lo dicho en el apartado 3.7. de este trabajo.

4.4. Hibridismo lingüístico

4.4.1. Provenzalismo

No puedo añadir más ejemplos de provenzalismo a los ya reseñados hasta ahora;¹⁰⁴ de estos hay que descartar de entrada *falide* y *diu en ti graza tan moita*.

Falide (ms.: Falidef; editado por López-Aydillo y Rivera Manescau *falid' é(s)*) no es en absoluto provenzalismo: se trata de la contracción entre el adjetivo/participio del verbo *falir* y la forma verbal *es*. La forma que nos ocupa está perfectamente documentada en la poesía gallego-portuguesa religiosa y profana.¹⁰⁵ El hecho, mencionado por López-Aydillo y Rivera Manescau (1918: 71, sv. *falid' é*), de su uso abundante entre los provenzales no justifica por sí mismo su inclusión entre los supuestos provenzalismos.

La propuesta de Filgueira Valverde, *diu en ti graza tan moita* (ms.: dio en ti gã ta multa; editado por él como *diu en ti graça tan moita*) presenta problemas de lectura del manuscrito. Por lo pronto, hay que dejar de lado el supuesto *diu*,¹⁰⁶ que de todas maneras no es forma provenzal: la lección del manuscrito no ofrece dudas.¹⁰⁷ El otro término sospechoso de provenzalismo, *graza*, no deja de ser el desarrollo arbitrario de una abreviatura que, aunque pueda presentar alguna dificultad, remite a la forma latina *gratia*.¹⁰⁸ Se trata de un ejemplo entre otros muchos de la ortografía latinizante característica del texto; en consonancia con el criterio general aplicado a los restantes casos, se debe romancear la forma latina en su equivalente gallego-portugués, *graça*.¹⁰⁹

Por último, *saje* (ms.: faje, fagi), término al que apuntan tanto López-Aydillo y Rivera Manescau como Filgueira Valverde, no es estrictamente hablando un provenzalismo. Se trata de un galicismo, adjetivo ('sabio, prudente') o sustantivo ('sabio'), procedente del francés *sage*, como explica García-Sabell Tormo (1991: 297-298, sv. *sage*), quien recoge testimonios de las CSM (c. 31.56, c. 139.39 (*sagen*),

¹⁰⁴ Según vimos en el apartado 4.2. más arriba. Apenas merece recordar que *bela* es igualmente un provenzalismo perfectamente documentado en la lengua de la poesía lírica religiosa y profana, por lo que no constituye originalidad alguna de nuestra cantiga; cf. lo dicho en el apartado 4.3.2. de este trabajo.

¹⁰⁵ Para las CSM, cf. Mettmann (1981: II, 564, sv. *falido*); para la poesía profana, cf. Nunes (1928: III, 619, sv. *falir*) y Lapa (1970²: 44, sv. *falido*).

¹⁰⁶ Propuesta coincidente con la de López-Aydillo y Rivera Manescau, *di[u]*, quienes, sin embargo, tienen la prudencia de señalar la enmienda.

¹⁰⁷ Véase más abajo lo que se dice de esta forma en el apartado dedicado al castellano-leonesismo del texto.

¹⁰⁸ Véase el apartado 3.5. donde trato del sistema de abreviaturas.

¹⁰⁹ Documentada en las CSM: Mettmann (1981: II, 582, sv. *graça*). *Graza* podría ser vocablo provenzal (cf. Levy, 1923: 211, sv. *graza*), pero nótese la incoherencia del propio Filgueira Valverde, que cita el supuesto provenzalismo con una grafía (*graza*) y lo edita con otra (*graça*).

c. 195.51, c. 231.46 y c. 427.21) y de un escarnio de Fernan Soarez de Quinhones (Lapa 1970²: 228, c. 143.6).¹¹⁰ En cualquier caso, no se trata de una peculiaridad de la lengua de nuestro texto.

En conclusión, el supuesto provenzalismo de la cantiga se disuelve después de revisar el texto de un modo más detallado de lo que hasta ahora se había hecho. Si la cantiga acusa un impacto provenzal, habrá que buscarlo en la esfera de lo literario y no de lo lingüístico.¹¹¹

4.4.2. *Uirgin*: un latinismo léxico

Frente a los demás casos de latinismo, siempre gráfico,¹¹² creo que *Uirgin* (en el manuscrito se presenta de diversas formas, pero constantemente con *i* átona) representa el único ejemplo de latinismo léxico en la composición. Parece vocablo ajeno al léxico gallego-portugués. No se atestigua en las *CSM* o en la poesía profana, ni lo localizo en otras fuentes.¹¹³

Sin embargo, el cultismo se da en castellano, como puede verse en Bustos (1974: 725, sv. *virgen*, *virgin*), que recoge algún ejemplo: *Libro de Alexandre*: «trayé trezientas vírgines en cavallos ligeros» (Casas Rigall, 2007: 557, estr. 1864a, ms. *O*) y *Poema de Fernán González*: «fueron las santas virgines en este afirmamiento» (Victorio, 1990³: 43, estr. 11a). A estos pueden añadirse varios más: en los *Milagros de Nuestra Señora*, de Gonzalo de Berceo: «la *Virgin* gloriosa, madre del buen Criado» (Dutton, 1980²: 31, estr. 19c) y «post partum et in partu fue *virgin* de verdat» (Dutton, 1980²: 31, estr. 20c); en el *Evangelio de San Mateo*, del manuscrito escurialense I.L.6: «Vna *uirgin* se enpreñara y parra un fiio...» (Montgomery, 1962: 25, cap. 1.23), «assi sera la uenida del Fi de la *Uirgin*» (Montgomery, 1962: 63, cap. 24.27) y «el del Fiio de la *Uirgin*» (Montgomery, 1962: 63, cap. 24.30). Me parece que con estos hay testimonios suficientes para justificar la conveniencia de mantener el término, probablemente un cultismo de origen castellano, en el texto crítico que ofrezco.¹¹⁴

¹¹⁰ Cf. también Teyssier (1984: 33). Se atestigua igualmente en documentos castellanos: en la *Vida de Santa María Egipcíaca* (Alvar, 1970-1972: II, 56-57, vv. 247-248): «Así el loco como el sage / todos la tienen por de paratge»; en el vocabulario (Alvar, 1970-1972: II, 300, sv. *ssage*) lo considera galicismo, adjetivo con el significado de 'prudente'; en el *Libro de Alexandre* (Casas Rigall, 2007: 210, estr. 296b, ms. *O*; ms. *P grandes*): «a guisa de sages omnes, estableçieron razones». Véase Sas (1976: 560, sv. *sage*), donde indica que se trata de galicismo y lo define como 'sabio'.

¹¹¹ Para lo cual véanse los apartados 6.1., 6.2. y 6.4.

¹¹² Véase apartado 4.3.4.

¹¹³ No está en Lorenzo (1977: II, 1319-1320, sv. *virgē*, *virgem*) ni en Magne (1944: III, 413, sv. *virgem*).

¹¹⁴ Véanse los vv. 1, 23, 32 y 39 de la edición crítica.

4.4.3. Castellano y leonés

El tratamiento de los castellanismos o leonesismos presentes en el texto ha de ser abordado desde otra perspectiva. De acuerdo con la hipótesis de la transcripción «de oídas» que realizó el escriba,¹¹⁵ estos rasgos lingüísticos deben ser interpretados, al menos en ausencia de otras pruebas, como interferencias ya sea de su propia modalidad dialectal, por percepción errónea del gallego-portugués original, ya sea de su tradición escrituraria, por el uso de unos hábitos gráficos arraigados. La ausencia de un modelo escrito sobre el que realizar una copia hubo de ser catalizador de este hibridismo lingüístico, en el que se incluye también, aunque a otro nivel, el latinismo ortográfico.

En otro orden de cosas, debo recordar una vez más que parece prudente minimizar el impacto castellano-leonés; en otras palabras, he atribuido al gallego-portugués aquellos términos potencialmente ambiguos, que podrían ser considerados igualmente castellanos o leoneses.¹¹⁶ Pero no he eliminado los que lo son sin duda alguna. A la hora de realizar la edición crítica, he respetado los castellanismos o leonesismos que el escriba introdujo en el texto.¹¹⁷ Mi intención ha sido presentar el texto tal y como se recibió y no remontarme a un supuesto original. Creo que es una característica fundamental del texto que conservamos ser un testimonio singular de la recepción de esta poesía por parte de su público.¹¹⁸

Hay una razón adicional para conservar estos rasgos lingüísticos; más allá de la interferencia del amanuense, se dan al menos dos casos de castellanismo o leonesismo en un estrato textual más profundo, que casi con total seguridad se remonta al original. Me refiero a Eref (4) y uirtut (9), cuya eventual sustitución por las formas gallego-portuguesas equivalentes alteraría irremediabilmente la métrica.

Por otra parte, nos encontramos con la cuestión de distinguir castellanismo de leonesismo, cosa que no resulta siempre sencilla dada la amplia zona de intersección entre ambas modalidades lingüísticas. El asunto se complica aún más en nuestro caso, ya que el lugar donde se transcribió la cantiga está enclavado en un territorio lingüísticamente fronterizo. Menéndez Pidal (1980⁹: 449) ya caracterizaba la lengua del condado de Saldaña y Carrión como «una transición entre el habla propiamente leonesa y la castellana», añadiendo que ciertos rasgos lingüísticos castellanos «se manifiestan antes que en el Centro de León, o en oposición a éste».

¹¹⁵ Véanse los comentarios a este respecto en el apartado 1.5., donde intento explicar las condiciones en que se escribió el texto.

¹¹⁶ Véanse los apartados 4.1. y 4.2. de este trabajo.

¹¹⁷ En esto he operado de modo totalmente distinto que en el caso de los latinismos (excepción hecha de *Virgin*, por las razones expuestas en 4.4.2.), que dificultan inútilmente la lectura del texto crítico y no son más que testimonio de la tradición de escritura en la que trabajaba el amanuense. Con todo, quedan anotados en el aparato crítico y estudiados en el apartado 4.3.4. de este trabajo.

¹¹⁸ No hubiera resultado difícil galleguizar el texto como hacen más o menos sistemáticamente López-Aydllo y Rivera Manescau y Filgueira Valverde en sus ediciones respectivas. Véase el apartado 4.5. más abajo.

Si tal situación es válida en el siglo XI, límite cronológico de la obra del autor, podemos suponer que el grado de castellanización estaría mucho más avanzado ya en el siglo XIII. A pesar de todo, como podremos ver, algún leonesismo seguro se desliza en el texto.¹¹⁹

Por motivos de claridad expositiva clasifico los castellanismos o leonesismos en dos niveles: fonológico y morfológico. Tal clasificación puede resultar hasta cierto punto arbitraria, ya que los cambios fonológicos pueden ser solidarios con alteraciones en el paradigma morfológico, sin que sea fácil discriminar cuál es el que motiva al otro.¹²⁰

1. Nivel fonológico: vocalismo tónico.

a) Alguna forma que en gallego-portugués contendría /o/ aparece ocasionalmente diptongada: *puedef* (9, 2 veces), solución típicamente castellana y leonesa.¹²¹ Sin embargo, en la mayoría de los casos encontramos representado el vocalismo genuinamente gallego-portugués /e/ y /o/: *ben*, *ben* (2, 5, 6, 7 y 15), *manten*, (1, *manten* 14), y *uen* (3, *uen* 15), por una parte, y *podes* (6) *tort'* (6), *dona* (12) y *bon* (7, 10 y 13), por otra. Se trata, por lo tanto, de una situación excepcional: 3 ocurrencias de formas diptongadas frente a 15 de formas sin diptongar. Es muy probable que la representación gráfica adiptongada fuera familiar para un escriba perteneciente al dominio leonés. Marcet Rodríguez (2005: 74-75), recogiendo la opinión de otros autores, concluye que la falta de formas diptongadas en la escritura (no en la lengua hablada) pudo deberse a la presión culta latinizante y al prestigio de la literatura gallego-portuguesa. Quizá estos dos factores, que operan de lleno en la transmisión escrita de nuestro texto, expliquen la excepcionalidad de las formas diptongadas.

b) Diptongos: las formas que incluirían los diptongos decrecientes /ou/ y /ai/ aparecen sistemáticamente representadas con las vocales /o/ y /a/, respectivamente: *cofa* (4), *otro* (11), *otraf* (12) y *maf* (10, 11).¹²² El rechazo manifiesto

¹¹⁹ Que a fin de cuentas esta zona no ha sido considerada lingüísticamente castellana se ve en que el propio Menéndez Pidal (1966: 12) excluyó explícitamente toda la tierra de Campos «y sus limítrofes» de su colección documental. Por su parte, Staaff (1907) basa su estudio del leonés oriental (el grupo I de sus documentos) en abundantes muestras textuales del monasterio de Sahagún, perteneciente al condado de Saldaña y Carrión. Efectivamente, Menéndez Pidal (1990: 21) señala que en León «los partidos de Riaño y Sahagún deben representar el dialecto oriental».

¹²⁰ Por poner un ejemplo: ¿es la dificultad para representar adecuadamente ciertos diptongos lo que motiva la sustitución del posesivo *teu* por *tu*? O, por el contrario, ¿es la sustitución de una forma por otra la que acarrea la reducción del diptongo?

¹²¹ Es un tema ampliamente discutido el de la diptongación de las vocales breves tónicas latinas Ē y Ō en leonés. Está actualmente admitido que el fenómeno es autóctono del dialecto y tan antiguo como lo es en castellano; cf. Marcet Rodríguez (2005: 74-75) para un breve resumen de la cuestión y unas referencias bibliográficas básicas.

¹²² Esta última forma, presente en las *CSM*, como adverbio y como conjunción: cf. Mettmann (1981: II, 616, sv. *mas*).

por parte del escriba a transcribir las formas diptongadas se ajusta a la situación del castellano y del leonés oriental. Son muy ilustrativas las observaciones de Staaff (1907: 208-209), que recoge algunos testimonios del diptongo /ou/ en documentos del leonés occidental y central, pero no en los del leonés oriental. En cuanto al doblete *mas/mais*, es reveladora la distribución que plantean los documentos también analizados por Staaff (1907: 223): *mas* es la forma más frecuente en el leonés oriental, *mais* predomina en el central y es la forma exclusiva en los documentos de la zona occidental.

c) Representación de la nasalidad. El asunto fue tratado en parte anteriormente.¹²³ Como se dijo entonces, el escriba no supo o no pudo representar la nasalidad de las vocales más que con la *n*; esto es esperable, no creo que ni su dialecto ni su tradición escrituraria contuvieran este tipo de vocales y los recursos gráficos correspondientes para representarlas.

Volvemos al asunto en tanto que cabe discutir el castellanismo o leonesismo de mantener (4), ya que la escansión del verso pide la forma desnasalizada y con reducción del hiato subsiguiente: *manter*.¹²⁴ Si esto es así, como ya se observó en su momento, no tiene sentido pensar que el amanuense intentara transcribir una vocal nasal, sino más bien la forma castellana o leonesa con la consonante correspondiente. El problema para admitir esta supuesta forma *manter* en el texto original se deriva de que la crasis representa una evolución excesivamente tardía.¹²⁵ Aunque ciertamente la cronología no está claramente establecida. Según Teyssier (1984: 29), a pesar de que por lo general en los *cancioneiros* la métrica asegura la existencia de los hiatos en este tipo de casos,¹²⁶ hay ejemplos que muestran que ya «na época do galego-português» la evolución hacia la crasis estaba en marcha.¹²⁷ Es posible que justamente la exigencia métrica y el hecho de que el término sea rimante, forzaran en cierta medida la aparición de *manter*.¹²⁸ Así las cosas, con todas las reservas, sugiero incluir la forma mantener en la nómina de castellano-leonesismos debidos a la mano del escriba y, en consecuencia, hacer lo propio con las otras dos palabras afectadas por la nasalidad vocálica: *defcumunal* (4) y *menof* (10). Con ello estoy suponiendo que el amanuense transcribió estas formas con la interferencia de su modalidad lingüística que mantenía la consonante nasal.

¹²³ Cf. apartado 4.3.2. de este trabajo.

¹²⁴ Editado así por Filgueira Valverde (1984); López-Aydllo y Rivera Manescau (1918) editan *manteer*.

¹²⁵ La cronología relativa de la desnasalización es anterior, lógicamente, pero, y eso es lo que aquí interesa, se documenta con seguridad en pleno siglo XIII; cf. Maia (1986: 573-574) y Vñez Sánchez (2004: 237).

¹²⁶ Así lo demuestra en concreto para el hiato *e + é* de formación reciente el estudio de Rübecamp (1932-1933: 326-331).

¹²⁷ Opinión semejante en Lleal (1990: 217): proceso extendido desde finales del siglo XIII y principios del XIV, consumado más adelante, pero con antecedentes desde mediados del primer siglo mencionado.

¹²⁸ Cf. Vñez Sánchez (2004: 198-199), que documenta casos de simplificación de hiatos, precisamente en posición de rima, en el trovador Gonçal' Eanes do Vinhal (segunda mitad del siglo XIII).

2. Nivel fonológico: vocalismo átono.

Afecta a la vocal /e/, que aparece como realizaciones de /i/ en todos los casos:¹²⁹ *nin* (11), *fi* (4, 6), *fin* (3), y *fino* (11), frente a las equivalentes *nen*, *se*, *sen* y *senon*, que serían comunes incluso en leonés.¹³⁰ No obstante, estos castellanismos habían penetrado en el leonés oriental ya en el siglo XIII, según los datos de Staaff (1907: 282-283). Volvemos a encontrar una distribución parecida a la que veíamos en relación con los diptongos: en el caso de *nin* las ocurrencias son mayoría en los documentos del leonés oriental, minoría en los del leonés central y desaparecen en los del occidental. Similar situación para *nin/nen*: a medida que nos desplazamos hacia la zona occidental disminuyen las muestras del primero y aumentan las del segundo.

3. Nivel fonológico: consonantismo.

Tan solo encuentro un par de casos seguros de consonantismo no gallego-portugués: *dixemuf* (5)¹³¹ y *femejar* (10). En el caso de *femejar* esperaríamos encontrar la forma gallego-portuguesa *semellar*.¹³² La solución es castellana, con fricativa prepalatal sonora /ʒ/, y no propiamente leonesa; esta última hubiera supuesto la solución mediopalatal /y/, transcrita normalmente mediante la *y*.¹³³ Ahora bien, ocurre que ya desde el siglo XII por lo menos la solución castellana se había introducido en la zona leonesa colindante con Castilla; así que en leonés oriental esta forma debía estar perfectamente asentada.¹³⁴ Una vez más estamos ante un castellanismo asimilado por el leonés oriental.

4. Nivel morfológico.

a) Artículo. Junto a formas contractas típicamente gallego-portuguesas (*do*, *da*, *daf*) y alguna que comparte con el leonés (*enno*, *eno*),¹³⁵ tenemos también dos

¹²⁹ No puede ser ajena a esta circunstancia la preferencia por el latinismo *Uirgin* y el castellanismo *uirtut*, frente a las que serían esperables: *Virgen* y *vertude*.

¹³⁰ Así lo considera Orazi (1997: 432), quien señala como más frecuentes en el código del *Fuero Juzgo* que estudia, las formas con /e/, aunque también se dan las formas con /i/.

¹³¹ Para el trueque entre /s/ y /ʃ/ de *dixemuf*, véase más adelante el apartado dedicado a las formas verbales.

¹³² Pero nótese *melor* (12), que debe leerse con palatal lateral (para tal valor de la grafía *l*, cf. apartados 4.3.2. y 4.3.3.). Estos son los únicos casos que cabe comentar, ya que, como sabemos, la ortografía latinizante de *filio*, *filia* bloquea la interpretación fonética, lo cual nos priva de una información preciosa.

¹³³ Entre otras posibilidades que estudia detenidamente Marcet Rodríguez (2005).

¹³⁴ Cf. Menéndez Pidal (1980⁹: 276-278) y Orazi (1997: 341-344). Esta situación concuerda perfectamente con las conclusiones que Staaff (1907: 231 y 235) pudo sacar del análisis de los documentos.

¹³⁵ *Enno* es testimonio de una fase arcaica de la asimilación consonántica, que, sin embargo, al menos en la prosa notarial gallega y portuguesa, se mantuvo hasta una cronología avanzada que alcanza hasta el siglo XV; pueden verse numerosos ejemplos en Maia (1986: 649-650). No debe descartarse totalmente que se trate de un leonesismo, posibilidad que se refuerza por la aparición a seguido del posesivo leonés *to*: *enno to ben*.

apariciones de la forma *la* del artículo femenino singular, con la consonante inicial conservada. Una de ellas es perfectamente explicable por un fenómeno de fonética sintáctica característico del gallego-portugués (deuf *la*, 6) y no merece mayor comentario; la otra, por contra, es extraña al gallego-portugués (*a la*, 8).¹³⁶

b) Posesivo. Las formas de la segunda persona en uso adnominal son *tu* (4, 6), *to* (2) frente a un solo caso de *teu* (15).¹³⁷ Las primeras dos formas no corresponden al sistema gallego-portugués, sino a un paradigma castellano-leonés (*tu*) o estrictamente leonés (*to*).¹³⁸ El reparto entre estas formas no corresponde en nuestro texto a una oposición de género: *to* para el masculino frente a *tu* para el femenino. Esta distinción, en cualquier caso, nunca llegó a estabilizarse y abundan las confusiones desde antiguo, hasta que se generalizaron las formas femeninas para ambos géneros a partir del último tercio del siglo XIII.¹³⁹ La forma *to* puede ser castellana o leonesa, pero la presencia de *enno* exactamente en el mismo contexto refuerza la idea de que se trate de un leonesismo.

c) Relativo. Tenemos en el texto 4 apariciones del relativo *qui* (3, 2 veces; 11, 14) que, ciertamente, no forma parte en principio del paradigma gallego-portugués.¹⁴⁰ Desde luego *qui* no aparece ni en las *CSM* ni en la poesía profana, aunque Maia (1986: 694) encuentra algunos ejemplos en documentos gallegos de mediados del siglo XIII, desempeñando la función de sujeto y generalmente sin antecedente explícito; es decir, justamente el uso que comprobamos en nuestro texto, donde además se da un valor generalizador muy característico de la lengua jurídica de los fueros.¹⁴¹ Maia (1986: 694, n. 1) advierte de que su empleo no había sido señalado en gallego-portugués hasta ese momento e insinúa que en cualquier caso

¹³⁶ Extraña hasta cierto punto. Es sabido que se encuentran restos de las formas antiguas del artículo en las cantigas de amigo; véase Nunes (1928: I, 369-370 y III, 636, sv. *lo, la*) y Michäelis (1920: 46, sv. *la*). Maia (1986: 644-645) señala la presencia de artículo con *l* conservada en documentos gallegos, no portugueses, del siglo XIII, que no considera castellanismos. La forma *la* del artículo aparece aisladamente en las *CSM*: dejando a un lado casos explicables por fonética sintáctica o por su uso en expresiones fijas (*a la fe*), tenemos en la c. 186.8: «se lle non valesse la que poder á»; cf. Mettmann (1981: II, 603-604, sv. *lo, los, la, las*). Se podría añadir otro ejemplo si aceptamos la enmienda que el propio Mettmann (1986-1988-1989) hace de su edición previa: c. 213.37-38: «e piadade / averia del a Virgen...», que en su edición posterior pasa a «e piadade / averia de la Virgen...»; pero la enmienda no parece buena. De cualquier forma, escasez de ejemplos.

¹³⁷ No incluyo aquí la forma reconstruida *te[u]* del v. 28.

¹³⁸ Para los posesivos en gallego-portugués, véanse Huber (1986: 191-192, § 344), Nunes (1975⁸: 242-245) y Maia (1986: 675-682), con mucha documentación. Para los posesivos en leonés, formas y abundantísima documentación, puede verse Staaff (1907: 273-280), Cintra (1959: 400-415) y Carrasco (1987: 245-250). Para el castellano, Martínez Alcalde (1996).

¹³⁹ Sigo en esto a Martínez Alcalde (1996: 61-62).

¹⁴⁰ Así lo dice explícitamente Cintra (1959: 420). Para el pronombre relativo en gallego-portugués, véanse Huber (1986: 194-197, § 347), Williams (1946²: 157, § 146), Nunes (1975⁸: 258-260) y Maia (1986: 693-697).

¹⁴¹ A este respecto, véanse las detalladas páginas que dedica a este pronombre Torrens Álvarez (2002: 256-262).

debió ser muy limitado. Así que no se puede concluir sin más que la forma corresponda a la lengua original de la composición; antes bien, las observaciones de Maia hacen pensar que se trata de otro castellanismo o leonesismo.¹⁴² De lo que no cabe duda es de la coherencia que presenta el uso del pronombre: la misma construcción con valor generalizador en todas sus apariciones, frente al uso de que (1 y 9, con antecedente explícito). El escriba era plenamente consciente del uso que hacía de tal pronombre, un uso que apunta a cierta familiaridad con la lengua jurídica.

d) Sustantivos. Contamos solamente con un caso, uirtut (9) que reviste una importancia indudable. Va incluido en este apartado porque no se trata simplemente de la adaptación fonética del término gallego-portugués por interferencia con la lengua del escriba (como es el caso de femejar); su aparición corresponde a una incorporación léxica presente en el texto original con casi total seguridad.¹⁴³ La forma gallego-portuguesa equivalente es *vertude*, siempre sin apocopar;¹⁴⁴ la que encontramos en el texto, apocopada y semiculta, puede ser considerada propia tanto del castellano como del leonés oriental.¹⁴⁵

e) Formas verbales. Quizá sea en la morfología verbal donde mejor se manifieste la impronta castellano-leonesa del texto. Aparte de la forma diptongada *puedes* mencionada anteriormente, encontramos las siguientes de cuño castellano o leonés: dio (7), dixemuf (5), Eref (4), ef (3, 6, 11), fezmus (5), fu (5) y quef (4).

El verbo *ser* está especialmente afectado por el dialectalismo del escriba: de las 9 ocurrencias que se atestiguan, solo 4 son propiamente gallego-portuguesas, y esto con ciertas reservas.¹⁴⁶ El resto de las formas corresponde a una paradigma castellano o leonés:

¹⁴² Documentación leonesa de *qui* en Cintra (1959: 420). Decididamente debe desecharse que se trate de un latinismo.

¹⁴³ Véase lo dicho páginas más arriba, al comienzo del apartado 4.4.3.; cf. además la nota al v. 31 para las dificultades métricas y textuales que presenta el verso.

¹⁴⁴ Así en las CSM: cf. Mettmann (1981: II, 745, sv. *vertude*); también en la poesía profana; cf. Nunes (1928: III, 701, sv. *vertude*). Con respecto a la apócope, se ha de señalar que Maia (1986: 524) admite como formas autóctonas gallegas casos de apócope de *e* en palabras procedente de étimos latinos en -TE, pero las ocurrencias son muy escasas y los testimonios documentales exiguos. Me parece excesivo atribuir una filiación lingüística gallega a la forma que comentamos sobre esta base; más aún si consideramos el contexto lingüístico general de la cantiga.

¹⁴⁵ Nada impide suponer la forma apocopada en leonés oriental; el mantenimiento de la -e es propio de la zona occidental del dialecto: véanse Staaff (1907: 213) y Carrasco (1987: 137-139). Aun así Orazi (1997: 529) documenta ambas formas, apocopada y plena, en el manuscrito del *Fuero Juzgo* que estudia y que refleja el dialecto centro-occidental. La forma semiculta, con *i* átona, perfectamente documentada en castellano (cf. Bustos Tovar, 1974: 726-727, sv. *virtut*, *vertut*), también es posible en leonés (cf. Fernández Llera, 1929: 284-285, sv. *virtude*, *vertude*, *virtud*, *vertut*, *vertud*).

¹⁴⁶ Tres apariciones son seguras: el infinitivo *fer* (4), posible junto a *seer* sin ir más lejos en las propias CSM (cf. Mettmann, 1981: II, 708, sv. *seer*) y la 3ª persona del singular del presente de indicativo, *e* (2, 14). Dejo fuera *e[s]* (2) por ser de lectura dudosa en el manuscrito: cf. notas a la transcripción paleográfica y nota al v. 4 de la edición crítica.

Eref: 2ª persona del singular del presente de indicativo, indudablemente castellana o leonesa; aparece aisladamente en una de las *CSM*, como ya hizo notar Rodríguez (1983: 17).¹⁴⁷ Al igual que ocurre con el término *uirtut*, comentado más arriba, ha de suponerse también en este caso que la forma debía estar ya en el texto original: la sustitución por el equivalente gallego-portugués afectaría sensiblemente a la escansión del verso.

ef: 3ª persona del singular del presente de indicativo, forma claramente castellana o leonesa, frente a otras diversas formas gallego-portuguesas.¹⁴⁸ De nuevo, nos hallamos ante una solución castellana concurrente con el leonés oriental.¹⁴⁹

fu: 3ª persona del singular del pretérito perfecto, frente a las propiamente gallego-portuguesas *foi, fui, seve*,¹⁵⁰ es un leonesismo claro.¹⁵¹

Dejando a un lado el verbo *ser*, aún tenemos otras cuatro formas verbales que remiten a paradigmas castellanos o leoneses:

dio: 3ª persona del singular del pretérito perfecto del verbo *dar*, frente al esperable *deu*,¹⁵² es obviamente forma castellana o leonesa.¹⁵³

¹⁴⁷ Se trata concretamente de la c. 55.33: «dizendo: *Bēeita eres*, dos pecadores padrõa» (lección del manuscrito *T*); posteriormente Metmann (1986-1988-1989) opta por la lección de los manuscritos *E* y *To*, *eras*, que, sin embargo, no parece preferible. La forma normal que encontramos en las *CSM* para la 2ª persona del presente de indicativo es *es* (cf. Mettmann, (1981: II, 707, sv. *seer*), que también documenta un caso de *sees*). Un caso de esta última forma en las cantigas de escarnio, en alternancia con la habitual *es*: cf. Lapa (1970²: 95, sv. *seer*).

¹⁴⁸ Cito solo las que presentan las *CSM*: *é, éste, see* y *sé* (cf. Metmann, 1981: II, 707, sv. *seer*). Las mismas alternancias en la poesía profana: cf. Nunes (1928: III, 681-683, sv. *seer*) y Lapa (1970²: 95, sv. *seer*, que solo documenta *é* y *este*). Lorenzo (1977: II, 1166, sv. *seer*) trae varios casos de *es* como 3ª persona, pero deben ser castellanismos de la traducción al gallego. Maia (1986: 817) documenta la forma *es* como castellanismo en algún documento gallego del siglo XVI.

¹⁴⁹ La solución típica del leonés en general y especialmente de la zona central y occidental es la forma diptongada *ye*, la más frecuente en los manuscritos del *Fuero de Zamora*, según Carrasco (1987: 302), y en el del *Fuero Juzgo* que estudia Orazi (1997: 410). En ambos casos, sin embargo, se atestigua también la forma *es*.

¹⁵⁰ Cito solo las que presentan las *CSM*: cf. Mettmann (1981: II, 708, sv. *seer*); igual polimorfismo en la poesía profana: cf. Nunes (1928: III, 681-683, sv. *seer*) y Lapa (1970²: 95, sv. *seer*). Maia (1986: 819-820) solo documenta las dos primeras formas.

¹⁵¹ No tiene sentido considerarla un latinismo, como quieren López-Aydillo y Rivera Manescau (1918: 38). *Fu* es, según Carrasco (1987: 302, n. 6), la forma «más usada tanto en el Oriente como en el Occidente del dominio leonés» (cf. además Cintra, 1959: 482), en tanto que *fue* se da también en la zona oriental (aparece solo en los documentos orientales que estudia Staaff, 1907: 310); puede verse una variedad de formas en Orazi (1997: 411), la más frecuente *fu* igual que en el *Fuero de Zamora* (Carrasco, 1987: 302). En conclusión: parece que en la zona oriental se daba la alternancia *fue/fu*, solucionada por el escriba en favor de la forma leonesa.

¹⁵² Así en las *CSM*: Mettmann (1981: II, 514, sv. *dar*). Para la poesía profana, véanse Lapa (1970²: 31, sv. *dar*) y Michäelis (1920: 24, sv. *dar*). Esta última documenta además otra forma, *dou*, que también recoge Maia (1986: 776-777).

¹⁵³ En los *Foros de Castelo Rodrigo*, por ejemplo, *deu* «convive com a forma de tipo castelhana-leonês oriental *dio*, que é mais frequentemente empregada», según asegura Cintra (1959: 451). Staaff (1907: 313)

dixemuf: 1ª persona del plural del pretérito perfecto del verbo *dizer* (o quizá mejor *dezir*, según el paradigma castellano y leonés), donde esperaríamos encontrar *dissemos*, única forma que presentan las CSM para esta persona.¹⁵⁴ Dejando a un lado la terminación latinizante en *-us*, destaca la presencia de palatalización, ajena a esta forma verbal gallego-portuguesa,¹⁵⁵ pero solución normal en castellano y en leonés.¹⁵⁶ Por otra parte, la desinencia *-emos*, característicamente gallego-portuguesa en los perfectos fuertes,¹⁵⁷ no es propia del castellano, aunque sí puede serlo del leonés.¹⁵⁸ Cabe afirmar, por tanto, que con mucha probabilidad se trata de una forma perteneciente al paradigma verbal leonés.

fezjmus: 1ª persona del plural del pretérito perfecto del verbo *fazer*; no es la forma gallego-portuguesa:¹⁵⁹ en las CSM siempre *fezemos*. Sin embargo, es una de las varias formas posibles (concretamente la forma etimológica¹⁶⁰) dentro del

documenta siempre la forma *dio*, excepto en el doc. 101, de Cacabelos, redactado en zona de lengua gallega.

¹⁵⁴ Cf. Mettmann (1981: II, 533, sv. *dizer*). No documento esta persona gramatical del perfecto en la poesía profana. Soto Andión (2004: 302) atestigua *dissemos*, *disemos* y *desemos* para el «galego medieval»; las mismas formas en Lorenzo (1977: II, 486, sv. *dizer*).

¹⁵⁵ Ciertamente que en gallego-portugués en la evolución de KS latina intervocálica puede darse asimilación en /s/ o palatalización en /ʃ/: cf. Nunes (1975⁸: 126) y Williams (1946²: 87, § 92.9 y 197, § 167.4). Pero la palatal no es la solución propia para la 1ª persona del plural del pretérito perfecto de *dizer* en época medieval. Posteriormente, en «galego medio», como señala Soto Andión (2004: 303): «vemos resultados palatalizados na radical (*dix-*) en tódalas persoas, por analoxía coa P1 que xa mostraba esta solución na época medieval», y, efectivamente, documenta *dixemos*.

¹⁵⁶ Para la evolución castellana, cf. Lloyd (1993: 404-405) y, concretamente para el desarrollo regular de la palatal /ʃ/ en los perfectos sigmáticos, (1993: 486). Para la situación similar del leonés, cf. Staaff (1907: 237-238) y Orazi (1997: 352-353).

¹⁵⁷ Cf. Williams (1946²: 194, § 167.1).

¹⁵⁸ En castellano alternan *-imos*, *-iemos*: véanse Penny (1993: 201-205) y Lloyd (1993: 478-482). La situación del leonés, en el que se dan soluciones coincidentes tanto con el castellano como con el gallego-portugués, puede resumirse en las siguientes palabras de Egidio Fernández (1996: 397-398): «la documentación de los siglos XI y XII confirma la existencia de un paradigma originario del tipo *-emos*, *-estes* (...) Este mismo paradigma seguirá estando presente en los textos posteriores [documenta ejemplos del siglo XIII] alternando con resultados en *-imos*, *-istes* (...) Sin embargo, también desde la documentación más temprana se encuentran resultados diptongados para este tipo de perfectos coexistiendo con las formas *-emos*, *-estes* e *-imos*, *-istes*». Hay que destacar el arcaísmo de la solución *-emos*, ya que, como la propia Egidio Fernández (1996: 439) concluye refiriéndose al siglo XIII: «en el paradigma de los perfectos fuertes, las tres personas del plural muestran generalizados los resultados con diptongación».

¹⁵⁹ En las CSM dos casos de *fezemos*: cf. Mettmann (1918: II, 567, sv. *fazer*). El único caso que encuentro en la poesía profana es exactamente la misma forma: cf. Lapa (1970²: 45, sv. *fazer*). Más documentación medieval de *fezemos* en Magne (1944: 206, sv. *fazer*) y Lorenzo (1977: II, 632, sv. *fazer*). Maia (1986: 794) cita los siguientes ejemplos del siglo XIII: *ffezemor*, *fezemos* y *feçemuf*. Por su parte, Soto Andión (2004: 308) atestigua las siguientes formas medievales: *fezemos*, *fezemus*, *feçemos*, *ffeçemos*, *fizemos*. Nótese que en todos los casos la terminación es *-emos*, la propia del gallego-portugués, nunca *-imos*.

¹⁶⁰ Frente a las formas analógicas castellanas y leonesas *fizimos*, *fiziemos*, *feziemos*.

complejo paradigma castellano o leonés, que presenta un abundantísimo polimorfismo.¹⁶¹

quef: 3ª persona del singular del pretérito perfecto de *querer*, en lugar de alguna de las posibilidades gallego-portuguesas, *quise*, *quiso* o *quis*,¹⁶² es forma más leonesa que castellana.¹⁶³

Como conclusión del apartado y para mayor claridad, resumo en la siguiente tabla las diferentes palabras comentadas, distinguiendo las formas propiamente leonesas de aquellas que pueden ser consideradas tanto castellanas como leonesas. Señalo con un signo de interrogación los casos que presentan alguna duda.

castellanismo o leonesismo	cofa, defcumunal (?), dio, ef,eref, fezmus, la, mantener (?), maf, menof (?), nin, otraf, otro, puedef, qui, femejar, fi, fin, fino, tu, uirtut.
leonesismo	dixemuf, enno (?), fu, quef, to (?).

Tabla 9. Castellanismos y leonesismos

¹⁶¹ Fruto de la inflexión o no de la vocal radical y de la acción de la analogía. Para el castellano, cf. Alvar y Pottier (1983: 259) que recogen las siguientes formas para la 1ª persona del plural: *fizimos*, *fiziemos*, *fezimos*, *feziemos*; igual situación en Penny (1993: 205-206). Puede verse documentación leonesa en Staaff (1907: 305-306), Egido Fernández (1996: 419-421) y Orazi (1997: 416-417).

¹⁶² Las tres formas en las *CSM*: cf. Mettmann (1981: II, 684, sv. *querer*). Sin embargo, en la poesía profana la primera forma no se atestigua. Michäelis (1920: 76, sv. *querer*) registra *quis* y *quiso*; Nunes (1928: III, 672, sv. *querer*) solo *quiso*; Lapa (1970²: 87, sv. *querer*), únicamente *quis*. Más documentación en Lorenzo (1977: II, 1091, sv. *querer*): *quise*, *quiso* y *quisso*; Maia (1986: 806): *quito*; y Soto Andión (2004: 305): *quis*, *quise*, *quisso*, *quiso* y *quizo*. La forma *quiso* aparece también en nuestro texto (quifo, 6), solución más gallega que portuguesa, a juzgar por las conclusiones de Maia (1986: 745-747 y 806, n. 3), aunque también pudiera ser castellana o leonesa.

¹⁶³ En castellano medieval, como observa Penny (1993: 209), «la vocal radical de los pretéritos sigmáticos era casi siempre /i/»; véase también Alvar y Pottier (1983: 261). Sin embargo, según afirma Egido Fernández (1996: 441), «en el dominio astur-leonés el vocalismo no inflexionado [de los perfectos fuertes] se mantuvo hasta épocas mucho más tardías que en castellano». Documentación leonesa del perfecto de *querer* con el doble vocalismo, /i/ y /e/, en Staaff (1907: 304-305).

4.5. Resumen y valoración final

El panorama trazado en las páginas anteriores permite hacer algunas apreciaciones:

a) Las conclusiones obtenidas del estudio de los usos ortográficos del escriba remiten en términos generales a una cronología temprana, en torno a mediados del siglo XIII. Según se dijo en el apartado 4.3.5., el extremo arcaísmo que representa la abundante muestra de latinismos gráficos (que, por otra parte, permite relacionar al amanuense con la tradición escrituraria propia de documentos jurídicos y notariales) y la presencia de ciertos rasgos también arcaizantes (uso de la grafía *l* para la representación de la lateral palatal o el de la grafía *n* para la nasal palatal) deben ponderarse con el de otros usos de cronología algo posterior (incipiente especialización de la *j* con valor consonántico, uso de la *R* mayúscula con el valor de vibrante múltiple).

b) Por lo que se refiere a la lengua y en lo que toca al nivel fónico, el escriba se muestra capaz de reflejar en la escritura con exactitud ciertos aspectos de la pronunciación gallego-portuguesa; quizá no sea imposible que tuviera algún conocimiento de esta variedad lingüística. No obstante, debía ser hablante de una modalidad lingüística castellana o leonesa oriental y como tal en numerosas ocasiones deja aflorar en la escritura rasgos de su sistema fonológico vernáculo.¹⁶⁴ Así, a veces representa diptongadas las vocales abiertas /e/ y /o/, altera decididamente el timbre de las vocales átonas¹⁶⁵ y reduce ciertos diptongos decrecientes.¹⁶⁶ El consonantismo está representado con mayor fidelidad, si bien es cierto que en este caso las posibilidades de divergencia entre gallego-portugués, por una parte, y castellano o leonés, por otra, disminuyen. Ninguna de estas peculiaridades fonéticas puede calificarse de estrictamente leonesa: son castellanismos, aunque nunca incompatibles con el leonés oriental propio de la zona donde la cantiga fue escrita. El hecho de que prácticamente ninguno de estos rasgos sea constante demuestra que el

¹⁶⁴ Véase Cintra (1959: 500-504) para la situación similar de la escritura de los *Foros de Castelo Rodrigo*, en los que se superponen dos sistemas lingüísticos: el gallego, materno del copista, y el leonés, que pretendía escribir.

¹⁶⁵ A los ejemplos citados en el lugar correspondiente, podría añadirse defcumunal (4), frente *descomunial*, solución usual en las *CSM*, pero con la salvedad de que en este caso el cierre de la vocal átona es posible en gallego-portugués; más aún, es rasgo típico del gallego frente al portugués; sobre los rasgos gallegos, frente al portugués, véase más adelante.

¹⁶⁶ Otros son transcritos escrupulosamente: *deuf*, *coita*, *leixees*. Por desgracia el latinismo ortográfico de *multa*, *ducta*, *directo* nos impide conocer qué solución fonética podría haber representado el escriba, aunque en los dos primeros casos la realización diptongada viene asegurada por la rima. La alteración en el paradigma de los posesivos encuentra aquí su explicación.

amanuense no pretendió de ninguna forma traducir, sino que de un modo más o menos consciente su propio vernáculo interfiere en la lengua original.¹⁶⁷

En el nivel morfológico interviene, además, la falta de normalización lingüística, que agrava el fenómeno de la interferencia.¹⁶⁸ Los castellanismos o leonesismos de este nivel se acumulan en palabras gramaticales (artículo, posesivo, relativo) y en los verbos, concretamente en aquellos que son tremendamente irregulares y de uso muy frecuente (todos los son, pero me refiero en especial al verbo *seer*) o en tiempos cuyo polimorfismo es apabullante en época medieval (nótese que todas las formas son perfectos fuertes en la mayor parte de los cuales se da tal circunstancia).

c) Una vez descargado el texto de los castellanismos o leonesismos debidos a la mano del escriba, aún permanecen dos, *Eref* y *uirtut*, cuya comparecencia en la cantiga ha de ser explicada de otro modo, como ya ha sido señalado. Es cierto que las *CSM*, o incluso la poesía profana, no son ajenas a los castellanismos; ya Rodríguez (1983) revisó este asunto. Sin embargo, si nos fijamos en la no muy abundante cosecha que obtuvo este autor en su rastreo del inmenso *corpus* mariano (no pasan de unas cinco docenas), tendremos que convenir que nuestro texto presenta una alta densidad relativa de castellanismos que podríamos llamar consustanciales.¹⁶⁹ En este sentido, se puede afirmar que la cantiga acusa un significativo impacto castellano y leonés.¹⁷⁰

d) Lo anterior no debe hacer olvidar que la lengua original de la cantiga, como ya se argumentó en 4.1., es el gallego-portugués. Se puede añadir algo más: cuando hay posibilidad de divergencia entre gallego y portugués, se da una clara tendencia hacia el gallego.¹⁷¹ Reúno a continuación unos cuantos rasgos que muestran lo dicho:

Preferencia por el diptongo /oi/ frente a /ui/: multa (= *moita*, 7), ducta (= *doita*, 8), asegurados por la rima; cf. nota al v. 21 de la edición crítica.

Vocal átona /u/ frente a /o/: defcumunal (4); cf. nota al v. 13 de la edición crítica.

¹⁶⁷ Al nivel de la escritura en sentido estricto ocurre algo semejante: su formación como «escribiente» impone el latinismo ortográfico.

¹⁶⁸ Incluso de una variedad no diatópica, sino diastrática: llama la atención el uso morfosintáctico coherente del pronombre relativo *qui*.

¹⁶⁹ Quiero decir aquellos que no pueden ser imputados a la interferencia del escriba. Ni siquiera todos los que se encuentran en las *CSM* pueden ser considerados así: para algunos de ellos se debe «atribuir grande responsabilidade aos copistas», según Rodríguez (1983: 12).

¹⁷⁰ Este hecho abre una cuestión que excede ampliamente los límites del presente trabajo. Quizá la cantiga de Valcavado corresponda a una situación de mixtura lingüística que se diera realmente, por lo menos hasta cierto punto, en la poesía gallego-portuguesa y que desde luego la tradición manuscrita, sin lugar a dudas resultado de una normalización lingüística, no nos permite apreciar.

¹⁷¹ Como ya había sospechado Couceiro (2003: 530, n. 9).

La forma verbal *quifo* (6) frente a las soluciones *quise*, *quis*; véase más arriba al comentar la forma *quef*.

La forma *fagi* (14) con *i* final típicamente gallega; cf. la nota al v. 3 de la edición crítica.

El supuesto, del todo razonable, de que la lengua original de la composición sea el gallego-portugués ha inducido a los editores precedentes, López-Aydillo y Rivera Manescau y Filgueira Valverde, a galleguizar sistemáticamente todos los latinismos, castellanismos o leonesismos. La decisión es por completo legítima, aunque no la comparto totalmente.¹⁷² El asunto depende del texto que el editor pretenda ofrecer. En mi caso, he pretendido representar, dentro de ciertos límites, el testimonio de cómo el texto fue fijado por escrito; dicho en otras palabras, he pretendido representar el testimonio de la recepción del texto.¹⁷³ En consecuencia, me he abstenido de reconstruir la supuesta lengua original gallego-portuguesa de la cantiga.¹⁷⁴

¹⁷² Solo procedo a galleguizar los latinismos puramente ortográficos, tomando como base la lengua de las *CSM*; véanse a este respecto el apartado 4.3.4. y los criterios de edición. No hubiera resultado difícil actuar del mismo modo en el caso de los castellanismos y leonesismos, ofreciendo así un texto lingüísticamente depurado.

¹⁷³ Conviene, además, no olvidar la presencia de los castellanismos irreductibles que han sido comentados un poco más arriba.

¹⁷⁴ En cualquier caso, anoto y comento en el aparato crítico correspondiente las enmiendas realizadas por los editores precedentes.

5. EDICIÓN CRÍTICA

5.1. Criterios de edición

1. Elimino todos los latinismos ortográficos, criterio general de los editores precedentes, con la excepción ya señalada de Fidalgo y Varela (2008).¹ A fin de no recargar el texto, no los señalo con ninguna marca crítica, pero queda anotada en el aparato de variantes la correspondiente lección del manuscrito. Los términos latinizados son sustituidos por sus equivalentes gallego-portugueses tomando como referencia la lengua de las *CSM*.² El cambio de la terminación *-us* en *-os*, que afecta especialmente al desarrollo de la abreviatura ^o, debe incluirse también aquí.

2. Mantengo los castellanismos o leonesismos, como testimonio de la forma de recepción del texto y de su singular fijación y transmisión manuscritas.³ En esto me aparto del criterio de López Aydillo y Rivera Manescau (1918) y de Filgueira Valverde (1984), que realizan las enmiendas necesarias para galleguizar el texto.

3. En cuanto a las grafías, realizo las siguientes operaciones:

- a) elimino los alógrafos *f* y *z* en favor de *s* y *r*;
- b) indico el desarrollo de abreviaturas con letra cursiva;

¹ A este respecto, véase lo dicho en el apartado 4.1.; para mi interpretación del latinismo de la cantiga, cf. 4.3.4.

² El único caso digno de mención es *reinna* (v. 44), que en el manuscrito se lee *rEgina* (12-13). Contamos con tres posibilidades para su equivalencia gallego-portuguesa: *reinna*, *reña* y *raynna*, todas presentes en las *CSM*. Mi opción está basada en un criterio cuantitativo: *reinna* es la más frecuente de las tres.

³ Ya razoné este aspecto en los apartados 4.4.3. y 4.5. de este trabajo.

c) introduzco la grafía *v* para la referencia consonántica y reservo *u* para la vocálica;

d) regularizo el uso de *i/j*: *i* para la referencia vocálica, *j* para la consonántica;

e) introduzco los siguientes dígrafos, ajenos a la ortografía del amanuense, para la representación de las consonantes correspondientes: *ll* para la lateral palatal, *nn* para nasal palatal, *ss* para la fricativa alveolar sorda.

4. Uso de signos tipográficos:

a) señalo con apóstrofo los casos de elisión vocálica;

b) señalo por medio de un guion la asimilación del artículo después de *s* y la unión de pronombres enclíticos a formas verbales.

5. Intervenciones editoriales:

a) uso de corchetes en unos pocos casos muy puntuales para indicar la incorporación de grafías que faltan en el manuscrito a causa de lagunas;

b) acentuación diacrítica donde es necesaria;⁴

c) introduzco signos de puntuación; uso las mayúsculas según criterios actuales, frente a los que siguió el amanuense.⁵

Conviene hacer dentro de este apartado algunos comentarios acerca de los contenidos del aparato crítico.

Aun a riesgo de ser redundante incluyo bastantes pormenores en el aparato de variantes del manuscrito. Dejo fuera las puramente gráficas, incluidas las mayúsculas, pero anoto casos especiales como *l/ll*, *n/nn* y *s/ss*, así como la presencia de letras sobreescritas y la resolución problemática de ciertas abreviaturas. Por su parte, como ya quedó dicho más arriba, todos los latinismos quedan registrados. He pretendido con ello dotar de cierta autonomía la consulta del texto crítico y no hacerla depender del cotejo continuo con la transcripción paleográfica.

En el aparato de variantes de ediciones quedan consignadas todas las opciones divergentes de los editores anteriores. He procurado la exhaustividad, por lo que se anotan incluso variantes gráficas menores. Ha de tenerse en cuenta que la edición de Filgueira Valverde (1984) no contiene marca alguna para el desarrollo de abreviaturas; con todo, señalo los casos en que las interpreto de modo visiblemente distinto. La edición de Ruiz Asencio (1993) es en realidad una transcripción paleográfica; sin embargo, en la medida en que supone una interpretación (resuelve abreviaturas, aunque sin indicarlo tipográficamente, e introduce alguna enmienda), incorporo al aparato sus lecciones en casos muy concretos en los que se da discrepancia entre los editores. He dejado fuera la edición de Alvar y Beltrán (1985), ya que se trata de una reproducción de la de López-Aydillo y Rivera Manescau

⁴ *Tú* (pronombre personal), homógrafo de *tu* (posesivo), es un caso particular de nuestro texto.

⁵ Cf. apartado 3.5.3.

(1918). Justifico en nota aquellas de mis propuestas que se apartan de las ediciones anteriores.

5.2. Texto y aparato de variantes

I

Virgin madre *gloriosa*
do Rei que todos *manten*,
manse, saje, piadosa,
a ti servir *don* nos e[s].

Da-nos parte enno to *ben*,
noble, rica, poderosa,
segur' é qui a ti ven.

De *Deus* madre, filla, esposa,
qui sin ti es *non* val ren.

5

II

Dereito ás de nos *mantener*,
ca *per* nós eres tú tal:

si *Deus* ques tu fillo ser,
cosa *tan* descumunal,
per nós fu e *non per* al;

que dixemos del creer,
a nós *fezimos gran* mal;
ja tú *ben* o podes ver:
tort'es si tu *ben* nos fal.

10

15

III

Viu *Deus*-la nossa coita,
per én quiso de ti nacer;
dio en ti *graça* ta[n] moita,
en ti por nos *ben* fazer.

Virgin de bon parecer,
faz-nos co[m]'ás *sempre* doita:

20

nonos leixes *perecer*; 25
 a la nosssa maior coita
 faz-nos a Deu[s] ver.

IV

Te[u] poder veemos,
 que puedes a *Deus* rogar,
 da *gran* coita que sofremos 30
 puedes *gran* virtut mo[s]t[rar].
 Virgin de bon semejar,
 quanto nós menos *valemos*,
 tan nos debes más amar.

(...) 35

(...)

V

Falid'es qui *per* al fia
 nin otro á i por sennor
 sino[n] a ti Virgin M[aria],
 más bela de nulla flor. 40

Dona das outras mellor,
 a ti loar noite e día
 e dé a nós sén e sabor
 reinna a bon (...)

(...) 45

Variantes del manuscrito.

1. *madre gloriosa*] *mađe glifa*.

4. a] Ad

5. to *ben*] ^{to}bě.

6. *poderosa*] *pođeofa*.

7. a] Ad.

8. madre] maðe; filla] filia.
 10. dereito ás de nos] directo af^{de} nof.
 11. tú tal] tu^{tal}.
 12. fillo] filio.
 15. dixemos] dixe muf.
 16. fezim^{os}] fezm^o.
 18. fal] fal.
 19. nossa] nofa.
 21. graça ta[n] moita] ġa ta multa.
 23. Virgin] uʀgin.
 24. faz-nos co[m]’ás sempre doita] fac nof cu af fem^{ducta}.
 25. leixes perecer] leixeef fPecer.
 26. nossa] nofa.
 27. faz-nos] fac nof.
 28. veemos] ueem^o.
 29. que puedes] q^uj pue^{def}.
 30. sofremos] fo f^{em}.
 33. valem^{os}] ualem^o.
 35. *Omito las letras* ef pt affe.
 38. sennor] senor.
 40. nulla] nula.
 41. mellor] melor.
 42. noite] nocte.
 44. reinna] rEgina.

Variantes de ediciones.

Ediciones precedentes.

Lop = López-Aydillo y Rivera Manescau (1918: 10-12); reproducida por Alvar y Beltrán (1985: 402-403).

Fil = Filgueira Valverde (1984: 66).

As = Ruiz Asencio (1993: 46); transcripción paleográfica que incluye enmiendas al texto; anoto solo variantes significativas.

FV = Fidalgo y Varela (2008: 146-149).

1. Virgin] Virgen FV; madre *gloriosa*] madre *gloriosa* Lop, madre *gloriosa* As.
2. que] [ca] Lop.
3. manse] manse Lop, mans'e Fil; saje] sag'i Fil.
4. a] a(d) Lop, ad Fil, FV; servir] seruir Lop; e[s]] *en* Lop, en Fil.
5. enno to *ben*] en no *te[u]* *ben* Lop, en no teu *ben* Fil, en no <tu> *ben* As, en tan gran *ben* FV.
6. poderosa] poderosa Lop, As.
7. qui] qu[en] Lop, quen Fil; a] ad Fil, FV.
8. Deus madre] Deus madre Lop, Deus madre As; filla] filla Lop, filia FV.
9. qui] *que* Lop, que Fil, q[ui] FV; es] *el* Lop, él Fil; non] non Lop.
10. Dereito] Dere[c]to FV; manter] manteer Lop, manter Fil.
11. *per*] *para* Lop, para Fil; eres] [es] Lop, es Fil.
12. si] se Fil; Deus] *Deus* Lop; ques] quis Lop, Fil, FV; tu] t[e]u Lop, teu Fil; fillo] fillo Lop, filio FV; ser] seer Lop, Fil.
13. cosa tan descumunal] cousa tan descomunal Lop, Fil.
14. *per*] *por* Lop, por Fil; fu] fu[i] Lop, fui Fil; non] non Lop; *per*] por Lop, Fil.
15. dixemos] [le]ixemus Lop, leixemus Fil, dixemus FV.
16. *fezimos*] *fezimus* Lop, fézimus Fil, *fezimus* FV.
17. *ben* o podes ver] *ben* [nos] podes veer Lop; *ben* nos podes veer Fil.
18. tort'es] tortes Lop, fortes Fil; tu] te[u] FV; fal] [s]al Lop, val Fil, sal As.
19. la] a Fil; nossa] nosa Lop, Fil, FV.
20. *per*] *por* Lop, por Fil; quiso] quis(o) Lop, quis Fil, quisu FV; nacer] naçer Lop, Fil.
21. dio] dí[u] Lop, diu Fil; *graça* ta[n] moita] *graça* tan m[oi]ta Lop, *graça* tan moita Fil, *gratia* multa As, grat[i]a multa FV.
23. de] d[o] Lop, do Fi, FV; parecer] pareçer Lop, Fil, falecer FV.
24. faz-nos] fa[z]nos Lop, facnos FV; co[m]'ás] c[omm]'as Lop, tuas FV; sempre] semper FV; doita] d[oi]ta Lop, ducta FV.
25. nonos] no[n] nos Lop, non nos Fil, FV; leixes] leixees Lop, FV; *percer*] *perçer* Lop, *perçer* Fil.
26. nossa] nosa Lop, Fil, FV.
27. faz-nos a Deu[s] ver] fa[z]nos [lo çeo] veer Lop; faznos o ceo veer Fil; facnos idem As, facnos a deu[s] ver FV.
28. Te[u] poder veemos] Teu *podere* [nos] *veemus* Lop, Teu *podere* *veemus* Fil, te *podere* *ueemus* As; Te[u] tan gran poder *veemus* FV.

29. que puedes] *quen* p[o]des Lop, qu' en podes Fil, quien pue<de>s As; *Deus*] *Deus* Lop.
30. *sofremos*] *sofremus* Lop, FV, *sófremus* Fil.
31. puedes] p[o]des Lop, podes Fil; *gran* virtut mo[s]t[ra]r] gran virtu[d] mostrar Lop, gran virtú mostrar Fil, gran virtut most[ra]r FV.
32. de] do Lop, Fil, FV; semejar] seme[ll]ar Lop, semellar Fil.
33. quanto] cuanto Fil; *valemos*] *valemus* Lop, Fil, FV.
34. más] ma[i]s Lop, máis Fil.
37. Falid'es] Falid' é(s) Lop, Falid é Fil; qui] qu[en] Lop, que Fil; *per*] *por* Lop, por Fil; fia] fía Fil.
38. nin] nín Fil, non As; otro] o[u]tro Lop, outro Fil; á i] á Lop, Fil, ai FV; *sennor*] Señor Lop, señor Fil, *senor* FV.
39. sino[n]] si *non* Lop, *senon* Fil, sino FV; M[aria]] *Maria* Lop, *María* Fil.
40. más] ma[i]s Lop, máis Fil; de] que Fil; *nulla* flor] nula fror Lop, Fil, nula flo[r] FV.
41. otras] o[u]tras Lop, outras Fil; *mellor*] *melor* FV.
42. ti] tí Fil; *noite* e día] no[i]te e día Lop, *noit'e* día Fil, *nocte* e día FV.
43. dé a nós] *dea-nos* Lop, *darnos* Fil, da a nós FV.
44. *reinna* a bon] e gran maña Lop, e gran maña [na perña!] Fil, *Regina* a bon FV.

5.3. Traducción

I. Virgen madre gloriosa del rey que a todos nos sustenta, mansa, sabia, piadosa, servirte nos es un don. Danos parte en tu bien, noble, rica, poderosa, seguro está quien a ti viene. Madre de Dios, hija, esposa, quien sin ti está nada vale.

II. Razón tienes en sustentarnos, pues por nosotros eres tú tal como eres: si Dios quiso ser tu hijo, cosa tan descomunal, por nosotros fue y no por otra cosa; aunque dijimos que creíamos en él, nos hicimos gran mal; de modo que tú bien lo puedes ver: es injusto si tu bien nos falta.

III. Vio Dios nuestra cuita, por eso quiso nacer de ti; dio en ti tanta gracia, en ti para hacernos bien. Virgen de bello aspecto, haznos como has acostumbrado siempre: no nos dejes perecer; a nuestra mayor cuita haznos a Dios ver.

IV. Tu poder vemos, que puedes a Dios rogar; sobre la gran cuita que sufrimos puedes gran virtud mostrar. Virgen de bella presencia, cuanto menos valemos, tanto nos debes más amar (...).

V. Equivocado está quien en otra cosa confía ni tiene a otro por señor, sino a ti, Virgen María, más bella que ninguna flor. Mujer mejor que las otras, a ti loar día y noche y denos juicio y deseo, reina (...).

5.4. Notas a la edición

Abreviaturas

Lop = López-Aydillo y Rivera Manescau (1918: 10-12).

Fil = Filgueira Valverde (1984: 66).

As = Ruiz Asencio (1993: 46); transcripción paleográfica que incluye enmiendas al texto; anoto solo variantes significativas.

FV = Fidalgo y Varela (2008: 146-149).

1. El *incipit* idéntico al de la cantiga de loor 340 del *corpus* alfonsí; véase el apartado 6.2. para todo lo referente a la relación entre ambos textos. El sintagma «madre gloriosa/groriosa» solo aparece en estas dos cantigas.

Frente al criterio general de eliminar todo latinismo del texto, mantengo *Virgin* (igualmente en los vv. 23, 32 y 39) por las razones que expuse 4.4.2., donde además pueden verse diversos testimonios del vocablo. Es forma ajena a las *CSM*, en las que se encuentra regularmente *Virgen*.

Como puede verse en la transcripción paleográfica, *madre* es uno de los casos en que la abreviatura aporta información redundante; ya traté la cuestión en 3.5.1. Lo normal sería resolver la *d* con lineta por *der*, como hace As. Aquí parece, sin embargo, abreviar tan solo la *r*, práctica que sigue el amanuense en otros casos: *poderosa*, v. 6; *madre*, v. 8; *poder*, v. 28. Me parece más consecuente en ese sentido editar *madre* y no *madre* como hacen Lop.

Lop editan *gloriosa* con desarrollo erróneo de la abreviatura. El término alterna en las *CSM* con el mucho más frecuente *groriosa*. No creo casual que la posible alternancia entre *l* y *r* en la agrupación con consonante siempre se resuelva en nuestro texto en favor de la *l*: además del presente caso, véanse *noble* (v. 6) y *flor* (v. 40). En general, en las *CSM* está presente la doble solución, si bien la *l* es siempre claramente minoritaria. Desde el punto de vista métrico, el término debe contar en este verso por cuatro sílabas, cosa que no resulta insólita en las *CSM*. Anoto tan solo unos pocos casos de entre los muchos posibles: c. 19.6, c. 25.8, c. 42.58, c. 42.73, c. 43.50 y c. 43.78.

2. La primera cuestión atañe al antecedente del pronombre relativo *que* y en consecuencia a cuál es el sujeto de *manten*. La construcción es ambigua, ya que tanto *Virgin* como *Rei* pueden desempeñar dicha función. La proximidad de *Rei* al relativo lo hace aparentemente mejor candidato; sin embargo, el v. 10 de la composición

(*dereito ás de nos manter*) hace preferible la otra opción: es la Virgen la que «mantiene». Esta posibilidad resulta en las *CSM* la más frecuente con gran diferencia: solo encuentro 2 casos de referencia a implícita a Dios como sujeto de *manten* (c. 73 y c. 418), frente a 15 en que el sujeto explícito o implícito es la Virgen (c. 30, c. 79, c. 111, c. 120, c. 125, c. 142, c. 190, c. 219, c. 226, c. 272, c. 282, c. 313, c. 318, c. 339 y c. 400).

Lop editan [*ca*], que más bien debería ser *c'a*, en lugar de *que*, enmienda importante con la que pretenden incorporar la preposición que a su juicio falta. Así, proponen sustituir la forma original del manuscrito por esta contracción (López-Aydillo y RiveraManescau, 1918: 70). No creo que sea necesario forzar la lección del manuscrito hasta tal punto, pese a que la construcción no sea totalmente correcta a falta de preposición; más aún teniendo en cuenta que se dan otros casos de incorrecciones o dificultades sintácticas a lo largo de la composición (cf. vv. 15 y 34).

3. Extraña la vocal final de *manse*, que no debe ser error fortuito del escriba, ya que la volvemos a encontrar en la línea 14 del manuscrito. No se documenta en las *CSM* o en la poesía profana, donde sí atestiguamos el diminutivo *manselinho* (cf. Nunes, 1928: III, 641, sv. *manselinho*), que quizá haya influido regresivamente en el término que nos ocupa. Me resisto a considerarlo un dialectalismo, ya sea propio del original o interferencia del escriba. Si bien es cierto, como recuerda Maia (1986: 520), que el cierre de la *a* final en *e*, que hoy se da en zona asturiana, debió de estar mucho más extendido en leonés antiguo, no veo claro que un leonesismo tan crudo alcanzara al extremo oriental donde se ubica Valcavado. Quizá consciente de esta dificultad, Fil supone la contracción *mans'e* junto con la de *sag'i* (que más coherentemente con la lección del manuscrito debiera ser *saj'e*) constituyendo así un polisíndeton. No obstante, esto va contra la unión asindética en *noble, rica, poderosa* (v. 6) y *madre, filla, esposa* (v. 8).

Saje es galicismo, como ya quedó comentado en el apartado 4.4.1. Se atestigua en cuatro ocasiones en las *CSM*, todas recogidas por Mettmann (1981: II, 699, sv. *sage* y *sagen*), solo dos de ellas (c. 231.46 y c. 139.39) referidas a la Virgen. Nótese la variante que el manuscrito presenta en la línea 14: *sagi*; aparte de la alternancia gráfica *g/j* (para la cual cf. lo dicho sobre las fricativas prepalatales en el apartado 4.3.2.), es digno de comentario el cambio de timbre en la vocal final, semejante al de otros pares como *longe/longi, sangue/sangui, tarde/tardi*, etc. Para la existencia indudable de esta *i* final y en general para el sistema vocálico en posición átona final del gallego-portugués, cf. Teyssier (1984: 25) y Maia (1986: 376-377, n. 3). Nada de particular tiene, por tanto, la situación; pero de ella pueden derivarse dos datos importantes, uno de orden diatópico; el otro, de orden diacrónico. Por una parte, según Maia (1986: 375), la aparición de esta *i* final es más frecuente en documentos gallegos que portugueses; por otra, como afirma Teyssier (1984: 25), «no início do século XIV, todas essas formas apresentam um *-e* final».

Piadosa cuenta como cuatro sílabas, a semejanza de lo que ocurre con *glotiosa* (v. 1); entresaco algunos pocos ejemplos de las *CSM*: c. 48.4 (*piadosos*), c. 71.62, c. 129.32, 137.33, c. 179.47 y 201.52.

4. El verso presenta problemas de interpretación, como ya fue señalado por Lop, que en gran parte se deben a la palabra en posición de rima. López-Aydillo y Rivera Manescau (1918: 70-71) contemplaron varias posibilidades de interpretación, reconociendo, sin embargo, no haber quedado plenamente satisfechos con el resultado final. Descartan la opción de considerar que la palabra rimante pudiera ser *sen*, con lo que el verso quedaría *a ti servir don no sen*; obviamente, el verso, como ellos mismo reconocen, no parece tener sentido. Sustituir *don no* por *danos*, que haría perfecto sentido, resulta forzado según su opinión, con la que estoy de acuerdo. La posibilidad por la que se decantan es suponer que la última palabra es *en* y editar el verso así: *a ti servir don noso en*, que realmente imprimen como *a(d) ti servir don nos en* (la cursiva de *en* resulta inapropiada, ya que los editores reconocen basarse en la corrección de la rima para reconstruir la palabra y no en la presencia de abreviatura). Advierten de que en cualquier caso el sentido no es muy claro y de que se echa en falta el verbo principal de toda la expresión: como ellos mismos traducen: «servirte *es* don nuestro por eso». Ese es el *quid* de la cuestión: falta el verbo *é*. As integra en su transcripción *e[s]*, seguido por FV, propuesta a la que me sumo: el verso adquiere sentido a costa, eso sí, de sacrificar la consonancia de la rima. No debe extrañar el castellanismo a la vista de la aparición de la misma forma en los vv. 9, 18 y 37 (véase además lo dicho sobre las formas verbales en 4.4.3.). El problema quizá se remonte al propio proceso de fijación escrita. Creo que es relevante la desaparición de justamente este verso en la copia, o mejor reelaboración parcial de la primera estrofa que tenemos en las líneas 14 y 15 del manuscrito, y su sustitución por el que aquí es el verso 7. Lamentablemente, la segunda versión de la estrofa quedó incompleta y no podemos saber cuál hubiera sido la solución a estas dificultades. Véanse los apartados 2.5. para la problemática de la doble versión de la primera estrofa y 6.1. para el asunto de la rima defectuosa.

5. *Dar parte en* es una expresión de origen jurídico, relacionada con el acto legal de donación, que no se atestigua ni en las *CSM* ni en la poesía profana. Véanse un par de ejemplos en documentos notariales procedentes del monasterio de San Zoilo de Carrión: «...nos, conuent de San Zoyl (...) damosuos parte hi racion en todo el beneficio del monasterio hi de la Orden de Cluniego» (doc. de 1228, Pérez Celada, 1986: 183, doc. 95); «...nos, los sobredichos prior e conuento, vos recebimos e fazemos parçioneros e vos damos parte a vos (...) en todos los bienes e oraciones e sacrificios e alimosnas...» (doc. de 1276, Pérez Celada, 1986: 240, doc. 141). A estos puede añadirse un documento de 1291, publicado por Staaff (1907: 117, doc. 72): «damos uos parte en todos los bienes & en todas las oraçiones que sse ffazen & sse faran eme nuestro monesterio pora sienpre jamas».

Mantengo *enno*, forma ajena a la poesía gallego-portuguesa, pese a que en la línea 15 del manuscrito tenemos *eno*, que sí se documenta en las *CSM* (cf. Mettmann, 1981: II, 547, sv. *eno*), así como en la poesía profana (cf. Michaëlis, 1920: 33, sv. *eno*; Nunes, 1928: III, 615, sv. *eno*, *ena*, y Lapa, 1970²: 39, sv. *eno*), en alternancia con *no*.

La forma *to* del posesivo es muy posiblemente leonesa. Hay que reconocer que su lectura es dudosa: aparece en letra sobrescrita y muy pequeña; de hecho, As. lee *tu*, frente a *to* en Lop. Para FV la interpretación es del todo distinta. Suponen que se trata de un signo de llamada a la nota marginal *tan gran*, que incluyen en este lugar del texto, eliminando el segmento *no* que le sirve de soporte. El verso queda así: *danos parte en tan gran ben*. La integración que proponen hace perfecto sentido y respeta la métrica, pero me parece muy dudoso que la nota marginal sea más que una de las frecuentes anotaciones dispersas o pruebas de pluma del amanuense sin relación con el texto de la cantiga (para las diferentes anotaciones del amanuense en el códice, véase el apartado 1.3. de este trabajo). Hay otra anotación del todo semejante a esta entre las líneas 7 y 8 en la que se lee *tan gran* (véase la nota a la línea 7 de la transcripción paleográfica) y que FV integran en el v. 29 (véase la nota correspondiente más abajo). Llama mucho la atención que ambas notas marginales consistan exactamente en las mismas palabras; más que un olvido e intento de enmienda del amanuense, dan la impresión de ser, por su repetición mecánica, una simple prueba de pluma.

6. La triple adjetivación «noble, rica, poderosa» no aparece en ninguna otra composición del *corpus* mariano.

Noble es rarísimo en las *CSM* frente a la forma habitual, *nobre*. Mettmann (1981: II, 633, sv. *noble* y *nobleza*), solo recoge un par de casos, todos como meras variantes en alguno de los manuscritos. Para la solución con *l* agrupada a consonante, frente a *r*, véase lo comentado respecto a *gloriosa* en la nota al v. 1.

Para el desarrollo especial de la abreviatura de *poderosa*, véase lo dicho en la nota al v. 1.

7. No documento la construcción *seer seguro* en las *CSM* ni en la poesía profana; pueden verse ejemplos en Lorenzo (1977: II, 1178, sv. *seguro*).

No es necesaria la enmienda de *qui* en *quen* que hacen Lop y Fil. Es una forma ajena a la poesía gallego-portuguesa, religiosa o profana, y, en términos generales, no está incluido en el paradigma del relativo en gallego-portugués. Es, como se explicó en 4.4.3., un castellanismo o leonesismo probablemente imputable a la mano del escriba.

8. Aunque no faltan composiciones entre las *CSM* en las que se alude a la condición que tiene la Virgen de ser simultáneamente madre e hija de Dios, solo encuentro una en la que se une a ello la condición de esposa: c. 335.91: «que de Deus foi Madr' e Filla, e criada e esposa».

9. La interpretación que hacen Lop y Fil de este verso difiere de la que mantengo, debido a que estos intervienen en el manuscrito, a mi modo de ver sin necesidad. La primera divergencia de peso está en el cambio de *qui* por *que*, lo cual altera por completo el sentido del verso. El cambio viene determinado por una lectura deficiente de Lop que solo consiguen ver *q* donde el manuscrito ofrece *qui* (nótese de paso que editan *que*, como si resolvieran una abreviatura que no figura en su transcripción). La lectura de *qui* presenta ciertas dificultades: FV leen igualmente *q*, pero restituyen en su edición *q[ui]* (cf. nota a la línea 3 de la transcripción paleográfica). La decisión de reconstruir *que* arrastra cambiar la forma verbal *es*, clara en el manuscrito, por el pronombre *el* y atribuir el valor de conjunción causal al mencionado *que*. De esta forma, el verso hace sentido y, además queda ligado al verso 7, con el que forma una unidad sintáctica: «quien a ti viene está seguro (...) pues sin ti él nada vale». A pesar de toda esta especulación (que los editores se ahorran por completo), nada de ello es necesario; la lección manuscrita ofrece un sentido claro: «quien está sin ti nada vale», que resulta antitético con el verso 7.

Para el uso del pronombre *qui*, cf. nota al v. 7.

Para los castellanismos o leonesismos *sin* y *es*, cf. 4.4.3. (sobre el vocalismo átono y sobre las formas verbales, respectivamente).

10. Al verso le sobra una sílaba, incluso teniendo en cuenta la sinalefa entre *dereito* y *ás*. Fil edita *manter*, forma desnasalizada y con reducción del hiato, que lo reconduce a la correcta medida, solución que no es en absoluto descabellada. Lop, por su parte, optan por *manteer*, sin indicación de la nasalidad. Me he decidido pese a todo a respetar la lección, muy clara, del manuscrito, que representa una solución gráfica típica del amanuense (véase lo dicho sobre la representación de la nasalidad vocálica en 4.3.2.). Aunque no sea necesario suponer castellanismo del amanuense por el hipotético mantenimiento de la consonante nasal (como ya apuntaba Rodríguez, 1983: 9, n. 6 y 12), la sospecha se refuerza en este caso por *eres* (v. 11) y, sobre todo, por la exigencia métrica de una forma subyacente *manter*, que el escriba adaptó a su vernáculo (véanse mis comentarios sobre la cuestión al tratar de la representación de la nasalidad en 4.4.3.).

La expresión *aver dereito* es muy infrecuente en la poesía religiosa. Un único ejemplo en las *CSM*, en el *refram* de la c. 240: «os peccadores todos loarán / Santa Maria, ca dereit' y an». Para documentación en la poesía profana, cf. Michaëlis (1920: 26, sv. *dereito*) y Nunes (1928: III, 606-607, sv. *dereito*). Más ejemplos en Lorenzo (1977: II, 441, sv. *dereyto*). El significado de la expresión, ya glosado por Nunes (1928: III, 606-607, sv. *dereito*) y por Mettmann (1981: II, 521, sv. *dereito*): 'ter razão'

11. Tanto Lop como Fil proceden a galleguizar el término *eres* y editan *es*; pero con ello alteran el cómputo del verso al que ahora le falta una sílaba, la cual es añadida enmendando arbitrariamente *per* en *para* (Lop, con desarrollo erróneo de la abreviatura), *para* (Fil). López-Aydillo y Rivera Manescau (1918: 71) son

plenamente conscientes de la intervención realizada, aclarando que han sustituido «por por *para* y *eres* (forma castellanizada) por la gallego-portuguesa *es*, que satisfacen las exigencias métricas y filológicas». Sin embargo, el verso es satisfactorio métricamente y, dentro de la situación especial de la cantiga, lingüísticamente también. Ahora bien, a diferencia de otros castellanismos o leonesismos presentes en la composición, éste, junto con *virtut* (v. 31), no pueden ser achacados sin más al escriba: su presencia es indispensable para la constitución métrica del verso, por lo que es razonable suponer que pertenecen al texto original. Véase lo comentado en 4.4.4. más arriba.

12. El verso está salpicado de castellanismos o leonesismos; así lo atestiguan términos como *si* (en lugar de *se*), *tu* (en lugar de *teu*) y, muy especialmente, *ques* (sigo la lectura de As, en lugar de *quis* de Lop, Fil y FV), forma leonesa de la 3ª persona del pretérito perfecto del verbo *querer*. Para todos estos vocablos, cf. los lugares correspondientes del apartado 4.4.3. Lop y Fil galleguizan sistemáticamente todas las formas, como puede comprobarse en el aparato de variantes. No debe engañarnos la palabra *fillo*, que presenta ortografía latinizante en el manuscrito. En suma, la única forma del verso inequívocamente gallego-portuguesa es *Deus*. Sin embargo, debe aclararse que, frente a lo comentado respecto a *eres* en la nota al verso anterior, todos estos castellanismos y leonesismos han de ser considerados interferencias de la lengua del escriba, del mismo modo que la ortografía latina de *fillo* (en el manuscrito *filio*, con *s* alta por olvido del travesaño de la *f*) ha de atribuirse a su peculiar tradición de escritura.

La enmienda de *ser* en *seer*, tanto en Lop como en Fil, no solo es innecesaria, ya que el infinitivo *ser* se documenta en las propias CSM (cf. Mettmann, 1981: II, 708, sv. *seer*), sino que además añade al verso una sílaba superflua.

13. *Cosa*, castellanismo o leonesismo galleguizado por Lop y Fil en *cousa*; para el tratamiento que el escriba da a los diptongos decrecientes, véase 4.4.3.

Descumunal no es la forma propia de las CSM ni de la poesía profana, en las que siempre se encuentra *descomunal* o *descomũal* (Mettmann, 1981: II, 525-525, sv. *descomũal descomunal*); en la poesía profana, siempre escrita con *n*: *Michaëlis* (1920: 26, sv. *descomunal*), Nunes (1928: III, 608, sv. *descomunal*), Lapa (1970²: 33, sv. *descomunal*). Sí es forma gallega, como puede verse en la documentación que aporta Lorenzo (1977: II, 453, sv. *descomunal*, *descumunal*); cabe decir que especialmente gallega (cf. Lorenzo, 1975: I, XXX). No es extraña la alternancia entre *o* y *u* pretónicas incluso en las mismas CSM; cito unos pocos ejemplos (cf. las voces correspondientes en el glosario de Mettmann, 1981: *bolir/bulir*, *bolssa/bulssa*, *chovia/chuvia*, *coberto/cuberto*, *colpar/culpar*, *consumir/consumir*, etc.

14. No es necesario cambiar las dos apariciones de la preposición *per*, desarrollo habitual de la *p* cortada (cf. apartado 3.5.1.), por la preposición *por*, como hacen Lop y Fil. Todo lo contrario; cuando en el texto aparece la preposición *por* (vv. 22 y 37), el escriba la representa sin abreviatura, distinguiéndola claramente de *per*.

La distinción no es arbitraria: si bien *por* y *per* pueden alternar en la expresión *aver por sennor* (v. 37), el valor final que adquiere la preposición en *por nos ben fazer* (v. 22) no es compatible con *per*. La única excepción es el uso de *per* en *per én* (v. 20), cuando debiera decir *por én*.

Es muy destacable la forma verbal *fu*, claramente leonesa (véanse la documentación y los comentarios al respecto en la parte dedicada a las formas verbales dentro del apartado 4.4.3.). Lop y Fil corrigen la lección manuscrita galleguizándola en *fui*. Nótese que, frente a *eres* (v. 11) o *virtut* (v. 31), no se puede considerar este leonesismo como indudablemente perteneciente a la lengua original de la composición, puesto que la forma gallego-portuguesa correspondiente no altera el cómputo silábico, único criterio seguro con que contamos para discriminar estos casos. Debe de tratarse, una vez más, de una interferencia de la lengua del amanuense.

15. La construcción sintáctica, que incluye el verso siguiente, es dificultosa. El problema se centra en el valor semántico que se atribuya a la conjunción *que*. El sentido general pide que la subordinada sea concesiva; aunque no habitual, en efecto, es posible tal valor: cf. Mettmann (1981: II, 681, sv, *que*) y el ejemplo y las varias referencias bibliográficas que aporta Víñez Sánchez (2004: 141). Así las cosas, los dos versos podrían parafrasearse: «aunque dijimos que creíamos en él (en Dios), nos hicimos gran mal». Me parece que hace sentido y es, por supuesto, más fiel a la lección manuscrita que la versión de Lop y Fil, quienes truecan *dixemus* por *leixemus* sin más aclaraciones, lo cual complica enormemente la interpretación de este paso. Justo es reconocer que la construcción resulta extraña por la presencia de la preposición *de* en vez de la esperable *en* que rige normalmente el verbo *creer*; pero *creer de* no es imposible, al menos en castellano: cf. Torrens Álvarez (2002: 301). Por otro lado, no es el único ejemplo de sintaxis extraña o incluso incorrecta que presenta nuestro texto (cf. vv. 2 y 34). En cuanto a la palatal de *dixemos*, frente a la forma habitual de las CSM *dissemos* (y así en todas las personas del pretérito perfecto, excepto la primera donde encontramos *disse*, *dixe*, *dixi*: cf. Mettmann, 1981: II, 532-533, sv. *dizer*; idéntica situación en la poesía profana), véanse los comentarios sobre esta forma verbal en 4.4.3.

16. Para el castellanismo o leonesismo *fezimos*, véase lo dicho en 4.4.3.

17. Lop y Fil cambian el infinitivo *ver*, forma que aparece en las CSM (cf. Mettmann, 1981: II, 753, sv. *veer*) por su forma más frecuente *veer*, probablemente para aumentar en una sílaba el cómputo del verso, hipométrico en sus respectivas ediciones.

El adverbio *ja* no tiene aquí valor temporal; asume el que Mettmann (1981: II, 592, sv. *ja*) denomina «pleonástico ou para reforçar». Realmente, el adverbio adquiere aquí la función de un marcador del discurso de carácter recapitulativo, equivalente a «de modo que, en suma».

18. Mi interpretación de este verso y consecuentemente del anterior diverge de las que hacen Lop y Fil. Lop editan *tortes*, entendiendo que se trata de un adjetivo

(López-Aydillo y Rivera Manescau (1918: 72) lo traducen por «equivocados, desorientados») y mantienen *sal*, que es la lección del manuscrito, aunque marcando la *s* con paréntesis cuadrados contra toda lógica. El adjetivo funcionaría como complemento predicativo del verbo *ver* del verso anterior, en abrupto encabalgamiento, constituyendo una unidad sintáctica separada mediante una coma de la construcción siguiente: *si tu ben nos sal*. El sentido de esta última frase es oscuro, a no ser que Lop tuvieran en la mente la construcción *sair a ben*, aunque en todo caso faltaría la preposición y el sentido general de los dos versos resultaría extraño; en traducción muy literal: «ya tú bien nos puedes ver desorientados, si tú nos resultas bien» (?). Fil debió ser consciente de esta dificultad y, manteniendo el mismo esquema sintáctico, introdujo variaciones más profundas: edita *fortes* en lugar de *tortes*, y *val* en lugar de *sal*; le faltó, curiosamente, trocar la forma del posesivo *tu* por *teu* como hace por norma a lo largo de la composición. Arregla de este modo el sentido general de los dos versos, que podrían traducirse así: «ya tú bien nos puedes ver fuertes, si tu bien nos socorre». En mi opinión, nada de esto es necesario. Solo hay que corregir un despiste del escriba, que olvida trazar el travesaño de la *f* con lo que la letra parece ser una *s* larga (igual error en filio] filio, v. 12), de forma que tenemos *fal*, 3ª persona del presente de indicativo de *falir*. Por otra parte, hay que interpretar correctamente la lección *tortes*, que no es sino la contracción de *torto* y la forma verbal *es: tort'es*, como ya fue señalado por Fidago y Varela (2008: 153). Nótese de paso el juego antitético con *dereito* al principio de la estrofa (v. 10), que refuerza esta interpretación. Con esto el sentido de los dos versos queda claro: «de modo que tú bien puedes ver: es injusto si tu bien nos falta». La expresión *seer torto* no es en absoluto corriente; de hecho, en las CSM solo atestiguo un caso (en el *refram* de la c. 39: «torto seria grand' e desmesura / de prender mal da Virgen ssa figura»). Un par de ejemplos más de la poesía profana: en el *refram* y la *finda* de una cantiga de amigo de Airas Carpancho: «e sse eu por mi leixar morrer / será gran tort' e non ei de fazer» y «o mayor torto que pode sseer / leyxar dona seu amigo morrer» (Brea, 1996: 110, 11,3); y en una cantiga de escarnio de Airas Perez Vuitoron: «poren diz que non é torto quen faz traíçon [e] mente» (Brea, 1996: 130, 16,1). En cuanto a la expresión *falir o ben*, encuentro tres casos en las CSM: «ca o teu ben nunca fal» (c. 58.43), «a aquela que sempre dá / seu ben que nunca falirá» (c. 230.5-6) y «poi-lo seu ben nunca fal» (c. 235.13).

Ciertamente los dos versos no quedan igual de bien ligados que en las versiones de Lop y Fil; en mi versión ambos mantienen su independencia sintáctica, aunque estén conectados semánticamente. Pero ello me parece característico de la forma de composición del texto: hay ciertas dificultades técnicas para articular ágilmente la construcción sintáctica con el molde métrico. Véase a este respecto lo dicho en las notas correspondientes a los vv. 9 y 22, así como a las conclusiones que se derivan del análisis realizado en el apartado 6.3.

Para los castellanismos: *es* (v. 9), *si* (v. 12) y *tu* (v. 12), véanse las notas a los vv. 9 y 12.

FV editan *te[u]* sin más aclaraciones.

19. Para el cómputo silábico correcto del verso, *viu* ha de escandirse como bisílabo, suponiéndole la acentuación etimológica «que pervive todavía en el leonés occidental *-íu* y en portugués», según Lloyd (1993: 479); véanse también Menéndez Pidal (1980¹⁶: 311 y 318) y Egido Fernández (1996: 420).

Fil adopta la forma gallego-portuguesa del artículo, *a*, ante consonante *s*, contexto fónico en el que es completamente normal el mantenimiento de *la*, con o sin asimilación: *Deus-la*, como es nuestro caso, o *Deu-la*.

20. El verso es hipermétrico; la solución de Lop y Fil es admisible: eliminar la vocal final de *quiso* (*quisu* en FV). En las *CSM* se atestiguan tres formas, *quiso*, *quise* y *quis* para la 3ª persona del pretérito perfecto (cf. Mettmann, 1981: II, 684, sv. *querer*). Nótese que *quiso* es forma más gallega que portuguesa; cf. lo dicho en el apartado 4.4.3. sobre la forma *ques*.

El cambio de *per* a *por* o *por* que hacen Lop y Fil respectivamente podría ser preciso en cuanto a la corrección gramatical, pero prefiero mantener la lección del manuscrito que presenta la típica abreviatura para la preposición.

21. El verso acumula varias peculiaridades lingüísticas: en primer lugar, *dio* es castellanismo o leonesismo, como quedó demostrado en 4.4.3. La forma gallego-portuguesa habitual para la 3ª persona del pretérito perfecto de *dar* es *deu* (para las *CSM*, cf. Mettmann, 1981: II, 514, sv. *dar*; pueden verse otras referencias en el apartado citado anteriormente).

En segundo lugar, tenemos latinismos ortográficos. Ningún problema representa la enmienda en *moita*, asegurada por la rima, a pesar de *multa* en FV, opción excesivamente conservadora con el manuscrito. Es digno de nota que solo se encuentra un ejemplo de *moitas* en las *CSM* (c. 49.21), también en rima con *coitas* y *doitas*, frente a los numerosos casos de *muíto/a*. Se trata de otro ejemplo de preferencia por una tendencia gallega, frente al portugués (cf. Lorenzo, 1985: 90-91 y Maia, 1986: 556-560). El otro latinismo, romanceado en *graça* (frente a *grat[i]a* en FV), procede del desarrollo de una abreviatura (véanse las notas a la transcripción paleográfica y apartado 3.5.1.). Se ha de puntualizar que As, seguido en esto por FV, interpreta de otro modo la lección manuscrita, considerando que *ta* forma parte del término anterior, por lo que edita *gratia multa*, lo cual deja al verso con una sílaba de menos (igual en FV, que vuelven a mostrarse muy conservadores con la lección manuscrita). Coincido con Lop y Fil en que *ta* corresponde al adverbio *tan*, con omisión de la tilde abreviativa de la *n*. Ni Lop ni Fil señalan la integración de la letra que falta (Lop imprime la *n* en cursiva, pero en su transcripción paleográfica no leen abreviatura alguna). Para la expresión *tan muíto*, equivalente a ‘tanto’, cf. Mettmann (1981: II, 630, sv. *muíto*).

22. La repetición del sintagma *en ti*, ya en el verso anterior, manifiesta cierta falta de recursos en la articulación entre verso y sintaxis. No parece que se trate de

una insistencia enfática en el pronombre con valor estilístico. Para las cuestiones retóricas de la cantiga en general y los problemas compositivos que presenta, véase el apartado 6.3. de este trabajo.

El uso de *por* es coherente con el valor semántico de las preposiciones; no es posible aquí *per*. Tanto el autor como el amanuense respetan la diferencia entre *por* y *per*, con la excepción de *per én* (v. 20). Cf. notas a los v. 14 y 20.

23. El verso es paralelístico con los vv. 32 y 41; para este artificio retórico y la fraseología en él empleada, véase el apartado 6.3. de este trabajo. Discrepo de la lectura *do por de* que hacen Fil y FV; Lop leen *de en* el manuscrito, pero editan *d[o]*.

En lugar de *parecer*, FV leen y editan *falecer*, «de clarísima lectura no manuscrito» (Fidalgo y Varela, 2008:153), aun reconociendo lo «chocante» de tal advocación (Fidalgo y Varela, 2008:152) a cuyo sentido y justificación dedican un detallado comentario mariológico de gran interés (Fidalgo y Varela, 2008:152-153). Sin embargo, la lectura del manuscrito dista de estar tan clara y, desde mi punto de vista, resulta más segura la opción *parecer* por la cual me inclino. Por otra parte, no puede obviarse el papel vertebrador de este verso en la serie paralelística que enlaza estructuralmente las estrofas III, IV y V: los quintos versos de cada una de estas estrofas son apóstrofes laudatorios que actúan como bisagra articulando cada estrofa en dos partes simétricas. Es esperable encontrar en este contexto un léxico (*parecer/semear*) muy propio de la alabanza de la dama en la poesía profana. Véase para más detalles el apartado 6.3. citado anteriormente.

24. La práctica totalidad del verso está escrita en una ortografía crudamente latina. Las intervenciones, coincidentes en lo básico con Lop y Fil, discrepan de FV, quienes mantienen el latinismo ortográfico del amanuense, *facnos tuas, semper ducta*, aun reconociendo (Fidalgo y Varela, 2008:153) lo «rechamante» de su opción cuya justificación dejan «para otra ocasión». Por mi parte, restituí el imperativo *fac* a la forma habitual en las CSM, *faz*. Entiendo que *cu* (frente a *tu* en As y FV) corresponde al latín *cum*, y enmiendo, en consecuencia, por la forma gallego-portuguesa equivalente, *co[m]*, contrayendo la vocal final con la tónica inicial de la palabra siguiente, como es norma en las CSM. Cambio el adverbio latino *semper* por su equivalente gallego-portugués *sempre*, manteniendo la cursiva correspondiente al desarrollo de la abreviatura original. Sustituí la forma latina *ducta* por su equivalente, *doita*, apoyado indiscutiblemente por la rima. Ya quedó comentada la tendencia al gallego, frente al portugués, que supone la elección de esta forma (cf. nota al v. 21). En todo caso, el vocablo es insólito en las CSM: un caso de *doitas* y otro de *duitos* anotados por Mettmann (1981: II, 534, sv. *doito, duito*); e igualmente raro en la poesía profana: un caso de *doita* en Michaëlis (1920: 31, sv. *doito*); un caso registrado por Nunes (1928: III, 611, sv. *doito, a*); un caso de *doita* en Lapa (1970²: 36, sv. *doito*). La construcción sintáctica es extraña, si no incorrecta: la concordancia de *doita* con el sujeto nos haría esperar una forma del verbo *seer*.

25. Huelga la integración en *no[n]* de Lop y Fil o la lectura dudosa *non* de FV. La asimilación de *non nos* en *nonos* es rara, pero no imposible, incluso en las propias *CSM*: «ca a ssa vertude santa no-nos á de falecer» (c. 313.49), «ca sen ti nonos podemos desta coita deffender» (c. 313.59) y «mais sempre en todo tempo d'acorrer no-nos demora» (c. 322.6).

Elimino la doble *e* de *leixees*, sin valor fonológico ni justificación etimológica, que Lop y FV mantienen.

Elimino la *s* larga inicial de *perecer*, que aparece siempre sin ella en las *CSM* (cf. Mettmann, 1981: II, 659, sv. *perecer*), como ya indicaron Fidalgo y Varela (2008: 153, n. 25). La forma con prefijo inicial es posible como documenta Lorenzo (1977: II, 465, sv. *despereçer*), pero aquí sumaría una sílaba de más. El trueque gráfico entre *c* y *ç* en Lop y Fil es superfluo; en este último, encontramos *pareçer*: debe ser error tipográfico.

Para *leixar* + infinitivo, cf. Dias (1970⁵: 225, § 289 a).

26. *La* es artículo castellano-leonés sin justificación por fonética sintáctica, frente a lo que se puede ver en v. 19. Un caso aislado hay en las *CSM*, que Rodríguez (1983) no señala: «se lle non valesse la que poder á» (c. 186.8).

27. Para *faz* en lugar de *fac*, cf. lo dicho en nota al v. 24.

El verso está totalmente estropeado; le faltan cuatro sílabas que Lop y Fil intentan suplir integrando *lo çeo*, *o ceo* respectivamente y trocando la forma *ver* por *veer*. Aun siendo de lectura dificultosa, acepto la propuesta de FV, *a deu[s]*. Con todo, al verso le siguen faltando dos sílabas.

28. El verso es anómalo tanto en la métrica (le faltan dos sílabas) como en su interpretación. En lo que respecta a esto último, me acojo a la enmienda de *te* en *teu* que hacen Lop, Fil y FV; supone una solución razonable y hace sentido, aunque choca con la mayor presencia del posesivo castellano *tu* (cf. vv. 12, 18) o leonés *to* (v. 5) a lo largo de la composición, frente a un único caso de *teu* (línea 15). Además de esto, Lop integran el pronombre *nos* antes de *veemus*, no imprescindible para el sentido, pero que acrecienta el verso en una sílaba; aún así este queda hipométrico. Fil edita *podere*, pero véase lo dicho en nota al v. 1 en relación con el desarrollo de la abreviatura. La propuesta de FV es distinta, ya que enmiendan el verso integrando tras *teu* la segunda anotación marginal: *te[u] tan gran poder veemus*. La medida del verso queda así regularizada, si bien es cierto que, a diferencia de la integración realizada en el v. 5, en este caso, como afirman los editores, no se puede «ver ningún signo de envío» (Fidalgo y Varela, 2008: 151). El supuesto signo de envío se encuentra según los autores sobre *te* (*tu* en mi lectura) en la línea 6, que correspondería al v. 18, pero el problema es que «coa inserción do segmento, resulta un verso hipémetro» (Fidalgo y Varela, 2008: 151). Así las cosas, los editores suponen que el propio amanuense pudo errar al colocar el signo de envío. Para más aclaraciones, véase, además de Fidalgo y Varela (2008: 151-152), Fidalgo (2009:

319-320). La motivación métrica es importante, pero no me parece suficiente para realizar la enmienda, visto el carácter dudoso de las anotaciones marginales (véase lo dicho en la nota al v. 5) y la ausencia además del signo de envío.

29. Lop editan *quen* galleguizando una mala lectura del manuscrito, qñ en lugar de qñj, lectura de FV a la que me sumo, en la cual la *e* probablemente corrige la *j*, como ellos mismos indican (Fidalgo y Varela, 2008: 148, n. 14; cf. la nota a la línea 9 de la transcripción). Fil por su parte edita *qu'en* con lo que violenta aún más y sin necesidad la lección del manuscrito.

Puedes es forma castellana o leonesa que reaparece en el v. 31, a la cual tanto Lop como Fil dan forma gallego-portuguesa, *podes*. Esta última forma no es ajena a la composición (cf. v. 17). Véase además el apartado 4.4.3.

31. En lo que se refiere a *puedes* véase lo dicho en nota al v. 29.

Presumiblemente, el castellanismo o leonesismo *virtut* corresponde (junto con *eres* (v. 11); véase lo dicho en la nota correspondiente), a la lengua original de la composición y no a la interferencia de la modalidad lingüística del escriba que encontramos a cada paso. La suposición está basada nuevamente en la métrica: téngase en cuenta que la forma propiamente gallego-portuguesa, *vertude*, alargaría el verso de forma impropia en una sílaba. La forma *virtut* no es gallego-portuguesa: *vertude*, sistemáticamente en las *CSM*, sin tan siquiera vacilación en la vocal átona, como muestran otras palabras; por ejemplo, *comidir/comedir*, *consintir/consentir*, *crystal/crestal*, *creatura/criatura* (cf. las voces correspondientes en el glosario de Mettmann, 1981). Para el castellanismo o leonesismo *virtut*, véase lo dicho en el apartado 4.4.3.

Me ha parecido una enmienda prudente la integración de las letras que faltan en la palabra *mostrar*, que hace perfecto sentido; coincido en esto con los editores precedentes. Hay que señalar que Lop imprimen en cursiva las dos letras finales sin que en su transcripción señalen la presencia de algún signo abreviativo, que, por otra parte, no se ve en el manuscrito. FV por su parte editan *most[rar]*, pero no alcanzo a ver la *s*. Pueden verse los siguientes ejemplos de *mostrar vertude* en las *CSM*: c. 65.191, c. 276.67-68, c. 297 (epígrafe), c. 304.13-14, c. 319.49, 332.14, c. 349.25 y 378.25.

32. Discrepo de la lectura *do* por *de* que hacen Lop, Fil y FV.

Un nuevo castellanismo: *semejar*, galleguizado en *semellar* como es la norma en Lop y Fil. Véase el apartado 4.4.3. para el consonantismo no gallego-portugués del vocablo.

El verso es paralelístico con los vv. 23 y 41; para este artificio retórico y la fraseología en él empleada, véase lo dicho en el apartado 6.3. de este trabajo.

33. *Menos*, escrito de igual modo en un ejemplo de las *CSM*: «Acharon end'hũa menos, que a serventa...» (c. 159.22), anotado por Mettmann (1981: II, 619,

sv. *menos*). Véanse los apartados 4.3.2. y 4.4.3. para lo relativo a la representación de la nasalidad vocálica; cf. nota al v. 10 para un caso semejante.

34. Sorprende la forma *tan*, correlativa de *quanto* del verso anterior, donde esperaríamos encontrar *tanto*. Téngase en cuenta que esta última forma haría que el verso quedara hipermétrico. En cualquier caso, es una construcción sintáctica incorrecta (cf. vv. 2 y 15).

Más (también en el v. 40), castellanismo o leonesismo, galleguizado en *mais* por Lop y Fil. Con todo, la forma *mas* está presente en las CSM: cf. Mettmann (1981: II, 616, sv. *mas*); véase el apartado 4.4.3.

35. Falta el verso completo; las letras que pueden leerse al final de la línea 10 del manuscrito no hacen sentido alguno.

36. Falta el verso completo.

37. Para el castellanismo *es*, véase la nota al v. 9.

Para la forma *qui* y su uso sintáctico, véase la nota al v. 7.

En las CSM alternan las construcciones *fiar por*, *fiar per* y *fiar en*: cf. Mettmann (1981: II, 571, sv. *fiar*).

38. El verso resulta hipermétrico; Lop y Fil restan la sílaba eliminando el adverbio pronominal *i*. No lo creo necesario. Considero que *i* ha perdido aquí su carácter tónico y está fundido con el verbo, con lo que ambas formas cuentan por una sílaba; véanse en el apartado 6.1. los comentarios dedicados a la sinalefa en la cantiga.

Para el vocalismo castellano o leonés de *nin otro*, cf. el apartado 4.4.3.

Para el uso de la preposición *por* en este caso, cf. nota al v. 14.

39. Para el castellanismo o leonesismo *sino[n]*, cf. el apartado 4.4.3. Lop y Fil, como es costumbre, galleguizan el término en *senon*. Los primeros indican mediante la cursiva el desarrollo de una abreviatura (*senon*) que ni ellos leen en su transcripción ni existe en el manuscrito; por su parte FV editan *sino* sin más aclaraciones.

Edito *M[aria]* de acuerdo con FV y frente a la lectura *María* de Lop y *María* de Fil (cf. notas a la transcripción paleográfica y al texto crítico); el contexto y la rima hacen evidente la reconstrucción.

El verso es hipermétrico; para una posible sinalefa oral/nasal *sino[n] a*, cf. en el apartado 6.1. lo dicho sobre este verso.

40. Para la forma *más*, cf. la nota al v. 34.

Para el término *bela*, véase en el apartado 4.3.2. lo dicho sobre la representación de las laterales /l/ y /ʎ/, así como el apartado 4.4.1. dedicado al provenzalismo en la cantiga.

He preferido editar como *nulla* la forma *nula* del manuscrito; las dificultades que el término entraña quedaron comentadas al hablar de la representación de las laterales /l/ y /ʎ/ en 4.3.2.; téngase a la vista *mellor* (manuscrito: *melor*) del v. 41.

Leo y edito *flor* contra la elección de los editores precedentes (*fror* Lop y Fil; *flo[r]* FV); la lectura en el manuscrito es difícil, pero segura. De otra parte, la forma está en obvia consonancia con *gloriosa* (no *groriosa*, v. 1) y *noble* (no *nobre*, v. 6); véase lo dicho en la nota al v. 1.

Un paso idéntico en las *CSM*: «que veemos cabo dele mais bela ca nulla flor» (c. 121.46).

41. Para *otras*, castellanismo ya presente en el v. 38 (*otro*); cf. apartado 4.4.3.

La elección ortográfica *mellor*, frente a la lección manuscrita *melor*, fue discutida en 4.3.2. y en los criterios de edición (apartado 5.1.); véase también *nulla* en el v. 40.

El verso es paralelístico con los vv. 23 y 32; para este artificio retórico y la fraseología en él empleada, véase lo dicho en el apartado 6.3. de este trabajo.

42. La enmienda de la lección manuscrita *nocte* en *noite* no presenta dificultades; se trata de la consabida ortografía latinizante presente en el texto y analizada en 4.3.4.

43. Resulta extraña la persona gramatical de *dé*, que podría ser *dar*, como quiere Fil, o mejor aún *da* como editan FV, aunque la lectura del manuscrito es relativamente clara. En general, la falta de una parte de este verso y del último de la estrofa impide por completo reconstruir el texto con algún fundamento.

44. La elección de *reinna*, presumible forma subyacente al latinismo del manuscrito, frente a otras posibilidades, fue argumentada en los criterios de edición. Lop editan *e gran maña*, según una lectura errónea (cf. las notas a la transcripción paleográfica), que Fil sigue y completa con una reconstrucción arbitraria.

45. Falta el verso completo.

6. ESTUDIO LITERARIO

6.1. Métrica

Se trata de una composición de *meestria*,¹ de cinco estrofas de nueve versos heptasílabos graves y agudos, *coblas singulares* y *rimas mesturadas* (a excepción de la estrofa II en que son masculinas) con el siguiente esquema métrico:

Estrofas I-III-IV-V: 7'a 7b 7'a 7b 7b 7'a 7b 7'a 7b

Estrofa II: 7^a 7b 7^a 7b 7b 7^a 7b 7^a 7b

Las rimas son:

	I	II	III	IV	V
a	–osa	–er	–oita	–emos	–ia
b	–en	–al	–er	–ar	–or

El esquema métrico es único en la poesía gallego-portuguesa, profana o religiosa.²

A continuación, se examinarán los diversos elementos relativos a la métrica de la composición: el verso (cómputo silábico), la rima y la composición en su

¹ Debe descartarse que se trate de una cantiga de *refram* como sugiere Filgueira Valverde (1984: 65) sobre la base de la repetición parcial de la primera estrofa al final del manuscrito. Esta supuesta repetición, más bien reelaboración, de los primeros versos es resultado del particular modo en que se produjo la fijación escrita del texto; así fue argumentado en los apartados 1.5 y 2.5. de este trabajo.

² Dentro de la poesía provenzal aparece solamente en una *tenso* de Cercamon; cf. Frank (1966: 55, esquema 304).

conjunto (la modalidad de *meestria*, las dimensiones de la estrofa y de la composición).

1. El verso: cómputo silábico. A pesar de la existencia de ciertas dificultades y anomalías en el cómputo silábico, achacables en parte a las condiciones de la transmisión textual, la composición presenta una notable regularidad a este respecto. Como ya se ha dicho, se trata de una combinación de heptasílabos masculinos y femeninos, alternancia presente en todas las estrofas, excepto en la segunda, en la que todas las rimas son agudas y los versos, consiguientemente, masculinos.

Poco se puede comentar respecto a la elección del tipo versal. El heptasílabo es del todo común en la poesía gallego-portuguesa. En lo que se refiere a la poesía religiosa, basta decir que solo teniendo en cuenta las cantigas de loor, encontramos versos heptasílabos en 12 de las 43 composiciones contenidas en la edición de Fidalgo (2004), ya sea en uso aislado o en combinación con otros tipos de verso.³ En cuanto a la lírica profana, se trata del segundo tipo de verso más frecuente tras el decasílabo, según datos de Beltran (1995: 78).

Para la correcta escansión de los versos hay que tener en cuenta, lógicamente, sinalefas e hiatos. Como regla general, se produce sinalefa en el encuentro entre vocal átona y tónica y vocales átonas entre sí, en tanto que la tónica inicial la impide.⁴ Véanse los casos:

Sinalefas: v. 5 (*parte enno*), v. 8 (*filla esposa*), v. 10 (*dereito ás*), v. 38 (*á i*), v. 39 (*sino[n] a*; dudosa), v. 42 (*nocte e*).

Hiatos: v. 7 (*qui a*), v. 14 (*fu e*), v. 21 (*dio en*).

Hay, además, 4 casos de elisión: v. 7 (*segur'é*), v. 18 (*tort'es*), v. 24 (*co[m]'ás*), v. 37 (*falid'es*).

Aun contando con la práctica de sinalefas e hiatos, un cierto número de versos presenta dificultades en el cómputo silábico. En cualquier caso, son franca minoría: de los 41 versos que pueden considerarse,⁵ tan solo 7 presentan dificultades respecto a la escansión, las cuales son especialmente serias en tres de los casos (vv. 27, 28 y 43), dos de ellos motivados de forma directa por las pésimas condiciones de la transmisión textual (concretamente, vv. 27 y 28). A continuación, se exponen dichas dificultades verso a verso.

v. 10: *dereito ás de nos mantener*. El verso es hipermétrico, aun contando con la sinalefa entre *dereito* y *ás*. Para la posibilidad, contemplada por Filgueira

³ Cantigas 40 (7' 5'), 70 (7' 8), 140 (7'), 160 (7 8 4'), 190 (7 4'), 200 (7 7'), 220 (7 6' 6 13'), 300 (5' 6 7' 3' 7), 310 (7'), 330 (7' 8 6 9), 340 (7' 3') y 350 (7 7').

⁴ Solo hay un caso en apariencia excepcional: *á i* (v. 38); no obstante, más que una excepción a la regla general, este ejemplo muestra que el adverbio pronominal, por la pérdida de su carácter tónico, se había amalgamado con el verbo.

⁵ Excluyo los versos 35, 36, 44 y 45, perdidos irremediamente en la transmisión manuscrita.

Valverde en su edición, de considerar la forma *manter* en lugar de *mantener*, lo que eliminaría la sílaba sobrante, véase la nota al verso en la edición crítica.

v. 19: *viu Deus-la nossa coita*. El verso es hipométrico; la sílaba que falta puede incrementarse suponiendo la acentuación etimológica de *viu* (= *víu*) con lo cual el término resultaría bisílabo; véase la nota al verso en la edición crítica.

v. 20: *per én quiso de ti nacer*. El verso es hipermétrico; para eliminar la sílaba sobrante, los editores precedentes optan por trocar la forma *quiso* por *quis*; véase la nota al verso en la edición crítica.

v. 27: *faz-nos a Deu[s] ver*. El verso está seriamente deteriorado; le faltan tres o cuatro sílabas a causa de la pérdida de una o, más probablemente, dos palabras en la transmisión manuscrita. Las propuestas de restauración de los editores precedentes carecen de apoyo textual.

v. 28: *Te[u] poder veemos*. El verso está muy estropeado. Le faltan dos sílabas, lo que hace suponer la pérdida de al menos una palabra del original. Incluso así, el sentido no es claro; su interpretación depende de alguna otra intervención en la lección manuscrita. Para el análisis de las propuestas de los editores precedentes, véase la nota al verso en la edición crítica.

v. 39: *sino[n] a ti Virgin M[aria]*. Verso hipermétrico; la sílaba superflua puede ser eliminada suponiendo una sinalefa oral/nasal.⁶

v. 43: *e dé a nós sén e sabor*. El verso es hipermétrico. La casi total pérdida de los dos versos siguientes oscurece, además, su interpretación. Podría reducirse el verso a su justa medida practicando la sinalefa entre *dé* y *a*, pero va contra la norma.

2. La rima. En este punto concreto es en el que la composición mejor manifiesta su simplicidad. Efectivamente, el grado de dificultad manifestado por el artificio de la rima puede ser calificado de mínimo.⁷ En primer lugar, se usan solamente dos rimas en la configuración del esquema métrico; en segundo lugar, tanto las rimas concretas como los términos rimantes implicados son, salvo alguna excepción, muy frecuentes.

Así, de las 9 rimas distintas usadas en la cantiga,⁸ 7 están entre las 20 más frecuentes del corpus mariano:⁹ –ar (1516): 1^a; –ia (1319): 2^a; –er (1231): 3^a; –or (680): 5^a; –al (588): 8^a; –en (529): 12^a; –osa (274): 19^a.

A cierta distancia, con 96 ocurrencias y ocupando el puesto 51^o, tenemos la rima –emos. Queda fuera la rima –oita, que no figura en la poesía religiosa.¹⁰

⁶ Cf. Cunha (1961: 86-92).

⁷ Circunstancia normal en la escuela: cf. Beltran (1995: 80-83).

⁸ Téngase presente la identidad entre la rima a de la estrofa II y la rima b de la estrofa III.

⁹ Trabajo con datos procedentes de Betti (1997). Entre paréntesis se indica el número total de ocurrencias de la rima; a continuación, su puesto por orden de frecuencia.

¹⁰ Sí, en cambio, –oitas (3), rima rara que encontramos en la c. 49, representada por los términos *coitas*, *doitas*, *moitas*, justamente los plurales de los que aparecen en nuestro texto. La situación es muy

En lo que se refiere al léxico en rima, la mayor parte de los términos implicados están ampliamente representados en las *CSM*: 22 de los 39 términos superan la veintena de ocurrencias. La inexistencia (caso de –oitas) o menor frecuencia de la rima (caso de –emos) explica la ausencia dentro de las *CSM* de ejemplos en rima de *coita*, *moita* y *doita*, así como de *veemos*, *sofremos* y *valemos*, respectivamente. Véanse los datos de que ofrecen las *CSM* en orden de frecuencia de aparición:¹¹

Maria (179), sennor (122), fazer (105), ren (102), mal (sust., 77), al (75), dia (72), gloriosa/groriosa (51), sabor (51), ben (sust., 50), mostrar (48), veer (47), seer (43), mellor (37), manten (25), piadosa (24), nacer (22), rogar (22), creer (21), fal (20), ven (18), amar (16), poderosa (14), fia (10), descomunal/descomñal (9), fror/flor (7), esposa (6), semellar (sust., 5), perecer (4), tal (4), mantêer (3), parecer (sust., 1), coita (0), doita (0), moita (0), sofremos (0), valemos (0), veemos (0)

Desde otro punto de vista, cabe señalar algunas anomalías o imperfecciones:

a) La rima del verso 4 presenta dificultades. El término editado (*e[s]*) no se acuerda con la rima que le correspondería (–en). Se unen aquí problemas derivados tanto del proceso de fijación escrita de la cantiga como del estado del manuscrito. Para la cuestión, véanse las notas a la transcripción paleográfica, el apartado 2.5. y la nota al verso correspondiente en la edición crítica. Añado aquí que considero totalmente improbable que la hipotética asonancia pueda remontarse a la composición original.

b) La tercera estrofa retoma como segunda rima la primera de la estrofa anterior (–er), como ya señalaron Alvar y Beltrán (1985: 402).

c) Se dan dos casos de *mot tornat*: *coita* (estrofa II, vv. 1 y 8) y *ver* (estrofa II, v. 8 y estrofa III, v. 9).

3. La composición en su conjunto. Mientras que, como acabamos de ver, no hay nada de especial en el tipo de verso y la rima, se pueden observar en cambio particularidades interesantes considerando la composición en su conjunto; concretamente en lo que toca a tres aspectos:

a) La modalidad de *meestria* a la que pertenece.

b) Las dimensiones de la estrofa: número de versos.

c) Las dimensiones de la composición: número de estrofas.

semejante a la que se da en la cantiga de amor. He aquí los datos, extraídos de Vñez Sánchez (1989): –ar (1162), –ia (269), –er (1858), –or (1072), –al (376), –en (1119), –osa (6), –oita (3), –emos (2). Cabe destacar la drástica reducción de la frecuencia de la rima –osa con respecto a la poesía religiosa, lo que no sorprende, dada la preferencia del género de amor por la rima aguda; cf. Beltrán (1995: 80-83) para mayores precisiones. Pese a esto, curiosamente se atestigua, aunque de forma anecdótica, la única rima ausente del cancionero mariano, que además es grave: –oita.

¹¹ Tomados de Betti (1997). Debido a las dificultades que presenta, no incluyo la rima del v. 4. Entre paréntesis se indica el número total de ocurrencias de cada término.

a) La modalidad de *meestria* a la que pertenece.

La primera nota distintiva con respecto al conjunto de las *CSM* que salta a la vista es que nuestro texto corresponde a las llamadas cantigas de *meestria*, modalidad que muestra contados ejemplos en el *corpus* mariano y siempre en composiciones peculiares por diversos motivos.¹² Así lo afirma Fidalgo (2004: 383) en su comentario a la cantiga 400:¹³

as únicas cantigas de meestria dentro do corpus de loor son a cantiga prólogo, a primeira cantiga de loor, a cantiga 340, esta cantiga 400 e a cantiga que vén depois desta, coñecida como cantiga de petiçon. Ao examinar estes textos é fácil advertir a súa excepcionalidade.

En resumen, del conjunto de todo el cancionero mariano solamente 9 composiciones son de *meestria*. Ya López-Aydillo y Rivera Manescau (1918: 35) atribuyeron esta circunstancia a «una nota de arcaísmo» que les interesaba destacar por servir de apoyo a su propuesta de datación. Aunque de por sí el hecho no garantiza la antigüedad de la composición, ciertamente del sondeo que realiza Beltran (1995: 90) se desprende que la cantiga de *meestria* tiene mayor presencia en los trovadores más antiguos, así como en la corte alfonsina. Con el relativo arcaísmo de esta forma métrica en la escuela gallego-portuguesa hay que relacionar el gusto que revela por una estética provenzalizante.

El hecho es que esta característica de la forma métrica de la composición, la aleja o por lo menos la relega a una situación marginal dentro del *corpus* mariano alfonsí, al tiempo que la acerca a los momentos de formación de la escuela gallego-portuguesa, apegada aún a las pautas métricas provenzales.¹⁴

b) Las dimensiones de la estrofa: número de versos.

Otra peculiaridad métrica importante de la cantiga es su tipo estrófico: la extrema rareza de las estrofas de 9 versos en el *corpus* de la lírica religiosa y profana resulta una circunstancia de gran interés para el análisis del texto.

Este tipo estrófico es insólito en las *CSM*, pero no totalmente desconocido; encontramos 3 cantigas compuestas inequívocamente en estrofas de 9 versos:

¹² Así lo hicieron notar López-Aydillo y Rivera Manescau (1918: 35) con toda claridad: «una primera y ostensible diferenciación se nos ofrece entre el grupo de loor del C M y la del código de Sta. Cruz, y es la de que aquellas, con la excepción de la primera y la última (C M I y C M 400), son cantigas de refrán». No debe extrañar que la cantiga 340 no entre en la cuenta de estos autores, ya que hasta fecha reciente ha venido considerándose erróneamente como una cantiga de *refram*; véase lo que se dice en el apartado 6.2.

¹³ A las que enumera Fidalgo hay que añadir las cantigas 403, 414, 420 y 421, peculiares también por pertenecer a los apéndices finales de la colección.

¹⁴ Beltran (1995: 90), glosando una opinión de d'Heur, afirma: «é probable que, nas súas orixes, a cantiga de *meestria* proceda da adaptación das formas provenzais, mentres a de *refram* sexa autóctona, e de aí a súa estreita vinculación coa cantiga de amigo».

cantigas 2, 340 y 400.¹⁵ No puede ser fruto del azar que dos de estos tres casos sean justamente las cantigas 340 y 400, que comparten con la nuestra la particularidad de pertenecer a las escasísimas muestras de cantigas de *meestria* dentro del cancionero marial, como se acaba de ver.

El panorama que presenta la lírica profana nos permite profundizar fructíferamente en este punto. Ya López-Aydillo y Rivera Manescau (1918: 37) establecieron el grupo de composiciones profanas en que se da esta característica, la cual no dudaron en considerar, una vez más, como una clara prueba de la antigüedad de la cantiga. Según los datos actualizados que ofrece Beltran (1995: 84), tenemos un total de 12 cantigas compuestas en estrofas de 9 versos. Es muy significativo que todas sean cantigas de amor y que 10 de ellas sean de *meestria*.¹⁶

Aún hay más. Haciendo un repaso de los trovadores implicados, comprobaremos que, si no todos, la mayoría de ellos pertenecen a los primeros momentos de la escuela, como López-Aydillo y Rivera habían expuesto.¹⁷ Los trovadores en cuestión son los siguientes: Airas Engeitado, Airas Moniz d'Asme, Airas Nunez, Diego Moniz, Nun'Eanes Cêrzero, Osoir'Anes, Pai Soarez de Taveirós, Pero da Ponte y Roi Gomez, o Freire.

De estos, hay que dejar fuera de una cronología temprana a Airas Engeitado, Airas Nunez y Nun'Eanes Cêrzero, los tres activos en la segunda mitad del siglo XIII. Sin embargo, Diego Moniz, Osoir'Eanes, Pai Soarez de Taveirós y Roi Gomez o Freire desarrollan su actividad en la primera mitad del siglo XIII, en tanto que Airas Moniz y Pero da Ponte, aun comenzando su actividad en ese periodo, la prolongan hasta el tercer cuarto del siglo.¹⁸ Entre ellos se encuentran nombres destacados de la primera generación histórica de la escuela: Airas Moniz, Diego Moniz, Osoir'Eanes y Pai Soarez de Taveirós.¹⁹ En resumen, de los nueve trovadores implicados, seis se sitúan en una cronología temprana.

Por otra parte, contrasta fuertemente con la lírica gallego-portuguesa la situación de la provenzal, en la que las estrofas de 9 versos son las segundas en

¹⁵ López-Aydillo y Rivera Manescau (1918: 37) incluyen también la c. 32, pero he preferido no tener en cuenta este y otros 2 casos menos seguros, ya que presentan esquemas métricos alternativos, solo en alguno de los cuales la estrofa resulta de 9 versos: c. 32 (cf. Betti, 2005: esquemas 27: 1, 28: 1, 74: 21, 83: 1, 178: 1, 179: 1); c. 350 (cf. Betti (2005): esquemas 17: 1, 21: 1, 97: 1, 98: 1); c. 406 (cf. Betti, 2005: esquemas 15: 1, 15: 2, 16: 1, 18: 1, 26: 1, 187: 1, 188: 1, 189: 1, 190: 1).

¹⁶ Las composiciones de *meestria* son los siguientes, según las referencias de Brea (1996): Airas Engeitado (12, 4), Airas Moniz d'Asme (13, 1), Airas Nunez (14, 15), Diego Moniz (27, 1), Nun'Eanes Cêrzero (104, 10), Osoir'Anes (111, 3), Pai Soarez de Taveirós (115, 6), Pero da Ponte (120, 50), Roi Gomez, o Freire (149, 2), anónima (157,34^{bis}, atribuida tradicionalmente a Martin Soarez, pero véase Brea, 1996: 23).

¹⁷ López-Aydillo y Rivera Manescau (1918: 38), con los datos de que disponían, ubicaron acertadamente a Airas Moniz d'Asme, Osoir'Anes, Pai Soarez de Taveirós, Pero da Ponte y Roi Gomez, o Freire.

¹⁸ Véanse las fichas biográficas correspondientes en Oliveira (1995: 97-184) y Brea (1996).

¹⁹ Cf. Tavani (1986: 249-255).

frecuencia, a considerable distancia de las de 8 versos (331 frente a 953 respectivamente).²⁰

Volvemos a encontrar la unión de los tres rasgos que veíamos en el punto anterior: excepcionalidad dentro del *corpus* mariano, carácter primitivo dentro de la escuela e impacto de la lírica provenzal. En este sentido, cobra nuevo vigor la opinión ya expresada por López-Aydillo y Rivera Manescau (1918: 37): «La estrofa de nueve versos, importada sin duda alguna por los trovadores y juglares de Provenza que acudían a Galicia atraídos por el centro compostelano, se enlaza perfectamente con la primera época de la poesía gallego-portuguesa prealfonsina».

c) Las dimensiones de la composición: número de estrofas.

La cantiga, como sabemos, se desarrolla a lo largo de cinco estrofas; ciertamente esta característica no es de ningún modo excepcional dentro del cancionero religioso. Solo dentro del subgrupo de cantigas de loor y de las festividades marianas o cristológicas pueden citarse 13 ejemplos de cantigas de 5 estrofas, sobre un total de 64 composiciones.²¹

Nótese, sin embargo, lo extremadamente infrecuentes que resultan en la lírica profana: solo 6 casos en los recuentos de Beltran (1995: 100).²² Como este autor explica, la tendencia general de la escuela a las composiciones de tres estrofas se modula en el caso de las cantigas de amor de *meestria*, en las que se advierte «unha tendencia moi marcada á de catro que debemos interpretar (...) como resultado da presión que sobre ela exercía a canción provenzal».²³

No debe menospreciarse que nuestro texto presente unas dimensiones más ajustadas al estándar provenzal que al de la lírica profana gallego-portuguesa. De por sí las dimensiones de la composición no serían un rasgo relevante,²⁴ pero hay que tener presente que esta circunstancia va unida a otras que acusan un impacto provenzalizante: la modalidad de *meestria* y el tipo estrófico empleado. La unión de estos tres rasgos singulariza a nuestra cantiga frente al resto de las composiciones de la colección alfonsí.

²⁰ Cf. Beltran (1995: 84).

²¹ Cantigas 70, 80, 90, 140, 170, 210, 280, 350, 360, 380, 390, 402 y 417.

²² Basados en d'Heur (1975: 183-195).

²³ Beltran (1995: 101).

²⁴ Está claro que en términos generales las cantigas marianas, incluyendo las de loor, presentan una extensión mayor que las profanas. Como se ha podido ver, no escasean las que se extienden a lo largo de cinco estrofas. La nuestra se integra en esta tendencia.

6.2. Relación con la cantiga 340

No es ninguna novedad señalar el parentesco que nuestra cantiga presenta con la cantiga de loor 340, centrado en ciertos aspectos métricos y algunas coincidencias léxicas. Ya en su momento López-Aydillo y Rivera Manescau (1918: 35-36) lo advirtieron y comentaron²⁵. Las similitudes entre ambos textos pueden resumirse así:

1. Ambas son cantigas de *meestria* compuestas en estrofas de nueve versos.²⁶ Estos hechos no pueden imputarse a la casualidad, dada su excepcionalidad dentro del conjunto de las cantigas de loor. No hay coincidencia total en el tipo de verso usado y son totalmente distintos el número y distribución de las rimas. Véanse los esquemas métricos correspondientes:

Cantiga de Valcavado:

Estrofas I-III-IV-V: 7'a 7b 7'a 7b 7b 7'a 7b 7'a 7b

Estrofa II: 7a 7b 7^a 7b 7b 7a 7b 7a 7b

Cantiga 340: 7'a 7'a 7'a 7'b 3'b 7'b 7'c 7'c 7'd

2. El resto de las semejanzas se concentra en la primera estrofa de ambas composiciones. Para facilitar la comparación reproduzco las correspondientes estrofas:²⁷

Cantiga 340

Virgen madre gloriosa
de Deus filla e esposa,
santa, nobre, preciosa,
quen te loar saberia
ou podia?
Ca Deus, que é lum' e dia,
segund' a nossa natura

Cantiga de Valcavado

Virgin madre gloriosa
do Rei que todos manten,
manse, saje, piadosa,
a ti servir don nos e[s].
Da-nos parte enno to ben,
noble, rica, poderosa,
segur'é qui a ti ven.

²⁵ En mi opinión Fidalgo y Varela (2008: 150) descartan quizá de una forma demasiado precipitada la relación entre ambas composiciones; véase también Fidalgo (2009: 318).

²⁶ López-Aydillo y Rivera Manescau no mencionan el carácter de *meestria* de la c. 340. Esto no debe extrañar, ya que tradicionalmente se ha considerado una cantiga de *refram*; como tal la editó siempre Mettmann, incluso en su última edición de Madrid (Mettmann, 1986-1988-1989). Fidalgo (2002: 199) y (2004: 337-343) la considera y edita como de *meestria*, siguiendo la propuesta de Parkinson (1987: 36-39) y (1991: 25). Por su parte, Betti (2005: 43-44, esquemas 45.1, 46.1 y 47.1) contempla ambas posibilidades.

²⁷ El texto de la cantiga 340, según la edición de Fidalgo (2004: 337-338).

non viramos sa figura,
senon por ti, que fust' alva.

De *Deus* madre, filla, esposa,
qui sin ti es *non* val ren.

- a) Identidad total del primer verso de ambas composiciones.
b) Identidad parcial entre los versos 2 de la cantiga 340 y 8 de la cantiga de Valcavado.
c) Identidad estructural entre los versos 3 de la cantiga 340, y 3 y 6 de la cantiga de Valcavado, basada en la triple adjetivación referida a la Virgen.

López-Aydillo y Rivera Manescau (1918: 36) consideran que estas coincidencias no son fortuitas y plantean dos posibles explicaciones: o bien que una de las cantigas proceda de la otra, o bien que ambas procedan de una tercera composición. Esta segunda posibilidad queda descartada; en su opinión, la cantiga 340 toma de la nuestra aquellos versos o expresiones que son similares, simplemente por el hecho de ser posterior cronológicamente. Pero, aun admitiendo una fecha temprana para la cantiga de Valcavado, nada se opone a que la 340 pueda ser coetánea. Ofrecen además otro argumento: la cantiga 340 reutiliza para su supuesto *refram* material procedente de la cantiga de Valcavado y el *refram* «muchas veces se traía de otras composiciones», es decir, preexistía a las estrofas que le sirven de glosa. Aun cuando esto pudiera ser así en determinados casos, el argumento pierde toda validez desde el momento en que sabemos que la cantiga 340 es de *meestria*, como ya se ha discutido más arriba. Así, la posibilidad que desechaban estos autores puede resultar la más viable: un tercer texto del que dependan ambas composiciones.

Tal posibilidad cobra fuerza si recordamos que, como es bien sabido, la cantiga 340 es el seguir de un alba de Cadenet: «S'anc fui belha ni prezada», de la cual toma la música y la métrica.²⁸ Véanse los correspondientes esquemas métricos:

«S'anc fui belha ni prezada» de Cadenet: 7'a 7'a 7'a 7'b 3'b 7'b 7c 5c 5'd
Cantiga 340: 7'a 7'a 7'a 7'b 3'b 7'b 7c 7c 7'd

Sin contar con el aspecto musical, las coincidencias métricas entre ambas composiciones son de peso:

1. Identidad total del esquema de rima.
2. Identidad parcial en el esquema silábico (véanse las diferencias en los versos 7, 8 y 9).
3. *Mot refranh* en el verso 9 de cada estrofa (rima d): «alba»/«alva».

Ciertamente, de no ser por la relación de la cantiga 340 con la de Valcavado, no podríamos establecer vínculo alguno entre esta y el alba de Cadenet. Desde el punto de vista métrico, apenas comparten una cierta semejanza (estrofa de nueve

²⁸ Cf. Spanke (1958: 216-217) y Oroz (1987: 139-144). El texto de Cadenet puede verse en Riquer (1983: III, 1231-1233).

versos y uso del heptasílabo) que en sí misma no es concluyente. Sin embargo, el parentesco entre ambas composiciones gallego-portuguesas hace pensar que quizá la cantiga de Valcavado pudiera estar basada en la misma melodía provenzal.²⁹ Esta suposición encuentra un marco adecuado en la muy acertada idea sugerida por Couceiro (2003: 536), quien señala la posibilidad de que nuestra cantiga sea un ensayo realizado sobre un pie forzado, compartido con la cantiga 340:³⁰ «la coincidencia total de un verso y la parcial de otro en la primera estrofa parece hablar a favor de un pie forzado que el Rey Sabio elige o distribuye para que sus colaboradores ejerzan como tales». Es posible que junto con el pie forzado se incluyera la melodía como base de la composición.

Podemos avanzar algo más en este asunto. El pie forzado podría incluir:

a) El esquema métrico, al menos de modo parcial: estrofa de 9 versos y uso del heptasílabo.

b) El primer verso íntegro, que fuerza la rima en –osa.

c) En correspondencia con la rima anterior, las enumeraciones laudatorias: «de Deus filla e esposa» (c. 340)/«de Deus madre, filla, esposa» (c. Valcavado); «santa, nobre, preciosa» (c. 340)/«manse, saje, piadosa», «noble, rica, poderosa» (c. Valcavado).

En la cantiga 340, en cualquier caso, se manifiesta una mayor habilidad en la ejecución del seguir: mantiene el esquema de rima de la composición de Cadenet (incluyendo el *mot-refranh* en cada estrofa) y no se aparta excesivamente del esquema silábico. Frente a esto, resulta obvio que el autor de la cantiga de Valcavado tuvo graves dificultades para sujetarse a las restricciones impuestas por el pie forzado y acoplar al mismo tiempo la *cobra* al *son* correspondiente; de hecho, no pudo seguir el esquema silábico y, menos aún, el esquema de la rima.³¹

²⁹ Filgueira Valverde (1984: 65), en los breves comentarios que acompañan a su edición, ya apuntó la posibilidad de que se tratara de una cantiga de seguir: «as irregularidades rítmicas suxiren a “seguida” de unha melodía precedente». No es un obstáculo insuperable la diferencia en el esquema métrico. Como afirma Oroz (1987: 146): «per scoprire dei rapporti musicali tra le *Cantigas* e la lirica provenzale potrà in generale servirci d'un primo orientamento lo schema metrico; però le considerazioni fatte sulle *Cantigas* 340 e sopra tutto 139 in riferimento allo schema metrico e alla melodia ci mostrano che alle volte c'è rapporto tra le melodie benché gli schemi metrici siano differenti».

³⁰ Insiste en la misma idea en Couceiro (2004: 108): «a impresión que temos é que estamos en presenza dun boquexo, dun borrador, incluso dun texto en un estado avanzado de composición que puido ser unha alternativa, ó mellor rivalizando tamén con outras propostas, o texto 340, quizás a partir dun pé forzado que puidera estar constituído polos versos, case un dístico, (...) *Virgin madre gloriosa* e o oitavo *de Deus madre, filla, esposa*». No creo que el testimonio que se ha conservado sea un borrador; más bien habrá que entender esta cantiga como una versión fallida, que no mereció ocupar un lugar en la compilación definitiva.

³¹ Y esto teniendo en cuenta que se trata de la forma más simple de *seguir* de entre las que regula el *Arte de trobar*, en la que solo se toma la melodía y la estructura silábica del modelo: cf. Tavani (1986: 210-213). Un repertorio exhaustivo de todas las posibles modalidades de imitación puede verse en Canettieri y Pulsoni (1994: 13-14).

En definitiva, tal vez no esté suficientemente probado que nuestra composición sea un seguir del alba de Cadenet, pero aun así quedan en pie dos hechos importantes: la dependencia directa de la cantiga 340 respecto a un modelo provenzal y el parentesco entre esta y la cantiga de Valcavado. Nuevamente nos topamos con un evidente trasfondo occitánico en la constitución de nuestra cantiga.

6.3. Poética de la cantiga: estilo, fraseología, sintaxis

Es sumamente llamativa la casi total ausencia en el texto de los artificios retóricos propios de la escuela gallego-portuguesa. Alvar y Beltrán (1985: 402) solo pudieron indicar la presencia de una conexión interestrófica: *coblas capfinidas*, entre las estrofas III (*ver*) y IV (*veemos*); parece que el autor intentó ejecutar el mismo artificio entre las estrofas II (v. 8, *ver*) y III (*viu*), pero tal intento es fallido, ya que el término *ver* se encuentra en el penúltimo verso de la estrofa II y no en el último como sería lo correcto.

Se dan ciertas reiteraciones léxicas (*ben*, I.5-II.8-III-4; *coita*, III.1-III.8-IV.3), en una ocasión con variación morfológica (*manten*, I.2-*mantener*, II.1), que no podemos considerar en forma alguna casos de *dobre* o *mozdobre*, por mucho que queramos flexibilizar los requisitos que exige el *Arte de trobar* para la ejecución correcta de estos artificios.³² Se advierte también un juego antitético en la estrofa II (*dereito*, II.1-*tort'*, II.9; *mal*, II.7-*ben*, II.9). Pero sin duda el artificio más destacado, y por demás típicamente gallego-portugués, es el paralelismo sintáctico y semántico que se establece entre los quintos versos de las estrofas III-IV-V: *Virgin de bon parecer/Virgin de bon semejar/Dona das otras mellor*

Se trata de tres incisos de carácter laudatorio que, aparte de contribuir a la conexión interestrófica, tienen una importante función estructuradora de cada estrofa en sí misma, como se verá más adelante.

La fraseología empleada (*bon parecer*, *bon semejar*) pertenece claramente al repertorio característico usado para la descripción y alabanza de la dama en la poesía profana,³³ lo cual no tiene nada de extraordinario, ya que la poesía religiosa toma a aquella como modelo en este aspecto, al menos parcialmente.³⁴ Lo que representa una singularidad de nuestra cantiga es que esta fraseología concreta está

³² Este criterio de flexibilizar los requisitos que impone el *Arte de trobar* es el que se viene aceptando generalmente por los estudiosos; cf. Tavani (1986: 95-96) y Beltrán (1995: 190-194).

³³ Para tal repertorio, véanse Tavani, (1986: 110-114 y 150-151) y Beltrán (1995: 25-38). Se podrían citar numerosísimos ejemplos; sin embargo, me limitaré a dos cantigas de amigo, que presentan, como la nuestra, el empleo de idéntica fraseología en uso paralelístico: Martín de Ginzo (Brea, 1996: 616, 93,1) y Nuno Treez (Brea, 1996: 700-701, 110,2).

³⁴ Véase, en lo que toca a la relación entre cantigas de amor y cantigas de loor, Fidalgo (2002: 149-162). Para el impacto profano sobre las cantigas de loor, puede consultarse Chiong Rivero (2005).

prácticamente ausente del *corpus* mariano alfonsí.³⁵ Podría decirse que su autor, familiarizado con la fraseología de la cantiga profana, ensayó una adaptación de ciertos elementos a la descripción de la Virgen, uniéndolos al característico recurso del paralelismo, que no obtuvo eco alguno en la colección alfonsí. Da, por tanto, la sensación de que la cantiga corresponde también desde este punto de vista a un momento de formación y tanteo en la constitución de la poesía religiosa.

En suma, como ha podido comprobarse, resulta bastante escaso el conjunto de artificios retóricos que presenta la composición. En conexión con esta simplicidad retórica, se percibe una clara tendencia a hacer coincidir la estructura sintáctica con la unidad versal.³⁶ Cada verso mantiene una relativa independencia sintáctico-semántica, aunque la expresión del concepto se despliega por lo general mediante la agrupación de los versos en dísticos, que constituyen la unidad sintáctico-semántica completa. Así, un primer principio constructivo del texto está basado en esta unidad binaria. Como quiera que la estrofa se compone de un número impar de versos, se crea una tensión entre tal principio constructivo y el marco que impone la estructura estrófica. El emparejamiento de los versos obliga o bien a que uno quede desligado sin formar un dístico, o bien a la constitución de al menos un grupo ternario. Ambas posibilidades se dan en la cantiga.

La cohesión interna de los dísticos viene garantizada por la propia estructura oracional, simple o compuesta, en la que se integran, aunque no faltan ejemplos de mera yuxtaposición entre los dos versos, que son en tal caso oraciones simples.³⁷ Este último recurso sintáctico es el que se utiliza predominantemente para la unión de los dísticos entre sí, que en consecuencia resulta muy laxa.³⁸ Más que a la indicación explícita por medio de nexos, la progresión temática queda confiada a la interpretación pragmática del receptor. La escasa cohesión entre versos y grupos de versos produce un *fluir* que se podría calificar de entrecortado, muy característico del

³⁵ Efectivamente, el único caso en que se atestigua una referencia al *parecer* de la Virgen es en la c. 10.4: «rosa de beldad'e de parecer». Se encuentra solo un caso del sintagma fijo *bon parecer* y un par de casos de *bon semellar* en las CSM, pero no se aplican a la descripción de la Virgen como tal: en la c. 64.12 se refiere a la protagonista de la composición: «aposta e ninna foi, e de bon parecer»; en concurrencia con *bon semellar*, encontramos *fremoso parecer* en la c. 285.8-9, donde describe a la monja que protagoniza la composición, «que, per com'eu aprendi, era de mui bon semellar / e de fremoso parecer e aposta minynna». El sintagma *bon semellar* aparece también en c. 162.31, referida a una imagen de la Virgen que el obispo de Cuenca quitó de su sitio, «porque a non viu de bon semellar».

³⁶ Faltan, en general, los encabalgamientos, tan característicos, como afirma Beltrán (1995: 78), de la escuela gallego-portuguesa. El caso más claro (III.3-4: *dio en ti graça ta[n] moita, / en ti por nos ben fazer*) parece más bien corresponder a la necesidad, resuelta poco hábilmente, de completar el cómputo silábico mediante la repetición del sintagma *en ti*, que a un artificio de estilo. Un par de casos más, no forzados por las circunstancias métricas, en III.8-9 y IV.3-4.

³⁷ Así en I.5-6-7, II.8-9, III.6-7 y, quizá, IV.1-2 (construcción sintáctica extraña: cf. nota a los versos correspondientes de la edición crítica).

³⁸ Con la indudable excepción de V.1-4.

texto. No se trata de un efecto estilístico; antes bien, denota una cierta incapacidad para encajar ágil y eficazmente la construcción sintáctica en el molde métrico.

Un segundo principio constructivo se relaciona con la bipartición estrófica en dos motivos temáticos.³⁹ La composición de la cantiga está basada en esta organización textual.⁴⁰ La extensión de cada una de las partes de la estrofa varía a lo largo de la composición; dicho de otro modo, el autor no mantiene un criterio uniforme respecto a la estructuración de la estrofa. Esto es debido sin duda a la misma razón que dificulta la agrupación perfecta de los versos en dísticos: el número impar de versos del total de la estrofa impone en principio cierta asimetría a su bipartición. Se encuentran en el texto tres soluciones diferentes. Esquemáticamente:

- a) 4 + 5 versos (estrofa I).
- b) 5 + 4 versos (estrofa II).
- c) 4 +1+ 4 versos (estrofas III-IV-V).

La última solución establece una estructura simétrica en la que el verso 5, que ocupa la posición central de la estrofa, actúa como bisagra que la articula en dos partes de igual extensión. Dicho verso, como ya sabemos, constituye un apóstrofe parentético de carácter laudatorio, paralelístico en cada una de las estrofas.

Véanse en las siguientes tablas las distintas estructuraciones de las estrofas, junto con unos breves comentarios adicionales.

³⁹ Muy característico de la escuela, al menos en la cantiga de amor; según Beltrán (1995: 110): «a bipartición da estrofa en dous motivos é unha regra que se cumpre na maior parte do *corpus*, o mesmo nas [cantigas] de *refram* ca nas de *meestria*».

⁴⁰ Al menos en las estrofas I y III se observa claramente que la primera parte tiene un carácter argumentativo-explicativo, mientras que la segunda parte, de tono exhortatorio, expresa una petición, explícitamente expresada por las formas verbales en imperativo: *da-nos* (I.5) y *faz-nos* (III.6). Las estrofas IV y V no se dejan analizar en estos términos debido a los problemas textuales que presentan. Hay que exceptuar, por otra parte, la estrofa II (singular también por su métrica), que no se puede dividir según este criterio; le falta la parte en que se expresa la petición. Véase lo que se dice más adelante.

Bipartición estrófica: dísticos y agrupaciones
Virgin madre gloriosa do Rei que todos manten, manse, saje, piadosa, a ti servir <i>don</i> nos e[s].
Da-nos parte enno to <i>ben</i> , noble, rica, poderosa, segur'é qui a ti ven. De <i>Deus</i> madre, filla, esposa, qui sin ti es <i>non</i> val ren.

Tabla 10. Estructura de la estrofa I

Bipartición estrófica: dísticos y agrupaciones
Dereito ás de nos mantener, ca <i>per</i> nós eres tú tal: si <i>Deus</i> ques tu fillo ser, cosa <i>tan</i> descumunal, <i>per</i> nós fu e <i>non</i> <i>per</i> al;
que dixemos del creer, a nós <i>fezimos gran</i> mal; ja tú <i>ben</i> o podes ver: tort'es si tu <i>ben</i> nos fal

Tabla 11. Estructura de la estrofa II

Bipartición estrófica: dícticos y agrupaciones
Viu Deus-la nossa coita, <i>per</i> én quiso de ti nacer; dio en ti <i>graça</i> ta[n] moita, en ti por nos <i>ben</i> fazer.
Virgin de bon parecer,
faz-nos co[m]’ás <i>sempre</i> doita: nonos leixes <i>perecer</i> ; a la nossa maior coita faz-nos a Deu[s] ver.

Tabla 12. Estructura de la estrofa III

Bipartición estrófica: dícticos y agrupaciones
Te[u] poder <i>veemos</i> , que puedes a <i>Deus</i> rogar, da <i>gran</i> coita que <i>sofremos</i> puedes <i>gran</i> virtut mo[s]t[rar].
Virgin de bon semejar,
quanto nós menos <i>valem</i> os, tan nos debes más <i>amar</i> . (...) (...)

Tabla 13. Estructura de la estrofa IV

Bipartición estrófica: dícticos y agrupaciones
Falid'es qui <i>per</i> al fia nin otro á i por sennor sino[n] a ti Virgin M[aria], más bela de nulla flor.
Dona das otras mellor
a ti loar noite e dia e dé a nós sén e sabor reinna a bon (...) (...)

Tabla 14. Estructura de la estrofa V

Estrofa I: la construcción de esta estrofa está determinada por la imposición de un molde previo. Se trata, como ya sabemos, del «pie forzado» que sugería Couceiro (2003: 536) y (2004: 108). Sobre este molde se procede a completar los versos en blanco (vv. 2, 4, 5, 7, 9). Los cuatro primeros constituyen la primera parte de la estrofa y forman una unidad sintáctica, contando con la inserción parentética de la triple adjetivación (v. 3). La segunda parte de la estrofa comienza en el verso 5, a partir del cual la ilación sintáctica se hace más difusa: se trata de tres oraciones simples yuxtapuestas, entrecortadas por las enumeraciones (vv. 6 y 8) probablemente incluidas en el pie forzado. Las relaciones semánticas que puedan establecerse entre ellas quedan confiadas a la interpretación del receptor, sin que sean indicadas explícitamente por medio de nexos.

Estrofa II: la estrofa discurre según un patrón totalmente distinto. Las unidades sintáctico-semánticas se agrupan en pares de versos, ligados con más o menos pericia, a excepción de la agrupación ternaria de los versos 3, 4 y 5, por la inclusión del inciso que ocupa el verso 4. La bipartición estrófica (5 + 4 versos) es menos nítida que en las restantes estrofas y carece, además, de la distinción entre los dos motivos temáticos (argumentación/petición). Este hecho, junto con su anomalía métrica, singularizan la estrofa frente a las restantes que componen la cantiga. Cabe señalar, por último, que la primera parte de la estrofa está mejor ligada sintácticamente (nexo *ca*, subordinada condicional), en tanto que en la segunda parte la unión se hace con más dificultad.

Estrofas III-IV-V: aunque el análisis queda mermado por la pérdida de versos finales de las estrofas IV y V, se aprecia claramente que las estrofas presentan una estrategia compositiva común: las tres quedan divididas en dos partes simétricas de cuatro versos, que pivotan sobre los versos 5 de cada una ellas, paralelísticos entre sí. Cabe destacar que en el conjunto de estas estrofas se percibe con gran nitidez la agrupación de los versos en dísticos. Por otro lado, merece la pena señalar también que los cuatro primeros versos de la estrofa V son los mejor cohesionados del conjunto de la composición.

6.4. Conclusiones

Del examen de las características métricas y estilísticas de la cantiga se desprende que no estamos desde luego ante una composición de gran calidad. Como ya advirtiera Filgueira Valverde (1984: 65), «carez da requintada perfección formal das obras da Corte afonsí». Ciertamente, es difícil ponderar hasta qué punto la singular y penosa transmisión manuscrita ha sido causa fundamental de esta pobre impresión.⁴¹ No creo que deba exagerarse esta circunstancia;⁴² subsisten elementos independientes de la transmisión del texto que permiten apoyar la afirmación precedente de Filgueira Valverde:

- a) Ejecución incorrecta de las *coblas capfinidas*.
- b) Escasa cohesión entre los versos debido a una insuficiente elaboración sintáctica y a la dificultad de articular la construcción con el molde métrico.
- c) Heterogeneidad en la estructuración de las estrofas y en la distribución de su contenido⁴³ a causa de la dificultad para conciliar principios constructivos binarios (agrupación de los versos en dísticos, bipartición de la estrofa) con el número impar de versos de cada estrofa.

Dejando a un lado las valoraciones que puedan hacerse sobre la calidad de la composición, varias características métricas la relacionan con los más antiguos grupos de trovadores gallego-portugueses y/o apuntan en la dirección de una dependencia del modelo provenzal:

⁴¹ No me refiero solo al pésimo estado de conservación material del texto, sino también a las limitaciones y condicionamientos materiales y culturales del amanuense a la hora de fijarlo por escrito.

⁴² Ha podido ser determinante en el deterioro del cómputo silábico (no excesivo, por otra parte) y de la rima del v. 4, pero decisiva, claro está, en la pérdida irremediable de versos completos y en el confuso sentido de algunos pasos, lo cual oscurece enormemente la interpretación y la valoración de la cantiga en su conjunto.

⁴³ Esto último se refiere a la estrofa II que, como ya ha sido señalado, tanto por su esquema métrico como por su estructuración (su bipartición no es tan obvia y no gira en torno a los dos polos argumentación/petición) se descuelga en cierta medida de las restantes estrofas de la cantiga.

- a) La pertenencia a la modalidad de *meestria*.
- b) El tipo estrófico de nueve versos.
- c) Las dimensiones de la composición en su conjunto.
- d) La relación con el alba de Cadenet a través de la cantiga 340.

Una vez más, las conclusiones aprovechables para la ubicación cronológica de la cantiga sugieren una datación temprana.

7. DATACIÓN Y AUTORÍA: DE CÓMO LA CANTIGA LLEGÓ HASTA VALCAVADO

Los análisis paleográfico, ortográfico y literario perfilan una cronología relativamente temprana para la cantiga, como muy tarde en torno a mediados del siglo XIII, la cual se acomoda bien con la hipotética autoría del rey Fernando III que hasta tiempos recientes se ha venido manteniendo con más o menos reservas. Resumo a continuación las principales conclusiones obtenidas a este respecto a lo largo del presente trabajo:

a) Elementos paleográficos.

Una vez descartados algunos rasgos que aparentemente podrían apoyar una cronología tardía (la morfología de la letra *a*, la *s* final elevada sobre el renglón o el desarrollo de los astiles), otros, relevantes para la datación, se avienen perfectamente a la cronología que propongo (uso de la *d* uncial, unión de curvas contrapuestas) o incluso podrían adelantarla al primer tercio del siglo (uso escasísimo de la *r* redonda).¹

b) Elementos ortográficos.

La presencia arcaizante de numerosos latinismos gráficos y de ciertos rasgos de la ortografía del escriba (uso de la grafía *l* para la representación de la lateral palatal o el de la grafía *n* para la nasal palatal), junto con la de otros usos de cronología algo posterior (incipiente especialización de la *j* con valor consonántico, uso de la *R*

¹ Véase en general el capítulo 3, especialmente los apartados 3.6. y 3.7.

mayúscula con el valor de vibrante múltiple), autorizan perfectamente la cronología que propongo.²

c) Elementos de carácter literario.

La métrica de la cantiga (especialmente el tipo estrófico usado) remite a una época temprana de la escuela gallego-portuguesa.³ Aunque no constituye una prueba concluyente en sí misma, el argumento debe verse en relación con los aportados anteriormente.

Creo haber podido reunir pruebas suficientes para descartar la datación que propuso Ruiz Asencio y afirmar que el texto fue transcrito en la primera mitad del siglo XIII y, en consecuencia, que su redacción ha de ser anterior a aproximadamente 1250. Si tomamos en consideración el contenido de la anotación del folio 2v,⁴ se puede afinar aún más y circunscribir la fecha de la escritura entre los años 1217 y 1252, dentro del periodo que ocupa el reinado de Fernando III.⁵

Ahora bien, la tantas veces mencionada anotación del folio 2v continúa resultando enigmática. Dado que no hay razón sólida para seguir considerándola como una «inocente» *probatio pennae* que se limita a reproducir humorísticamente una fórmula documental, como quiere Ruiz Asencio,⁶ ¿por qué no considerarla una prueba de la atribución del texto? Tal fue la antigua propuesta de López-Aydillo y Rivera Manescau que se ha cuestionado tajantemente en los últimos años.

Realmente el contexto cultural del rey santo no excluye la posibilidad de su autoría; pero también debe reconocerse que no la apoya decisivamente. De hecho, no hay constancia de la participación directa del rey en una empresa literaria y resulta extraño que de haber llevado a cabo intentos poéticos no nos haya llegado noticia alguna de esa circunstancia.⁷ En definitiva, esta atribución, por muy verosímil que sea, no pasa de ser una conjetura sin más apoyo documental que la interpretación que se quiera dar a las palabras «de mi», auténtico centro del enigma que constituye la

² Véanse los apartados 4.3.5. y 4.5. Aunque el relativo inmovilismo de la lengua de la lírica impide utilizar provechosamente los datos lingüísticos a efectos de datación, siquiera en nota merece la pena recordar que la forma *sagi* (línea 14) difícilmente podría presentar esa *i* final en la época del reinado de Fernando IV (1295-1312); cf. el apartado 4.5. y la nota al v. 3 de la edición crítica.

³ Véase lo dicho en los apartados 6.1. y 6.4.

⁴ Véase lo dicho en el apartado 1.4. Conviene recordar que nadie, ni siquiera Ruiz Asencio, pone en duda que la mención de un rey Fernando haga referencia al que reinara en el momento de la escritura del texto, en lo cual estoy de acuerdo.

⁵ No me parece oportuno seguir a López-Aydillo y Rivera Manescau (1918: 66) y acotar la data a los años que van de 1217 a 1230, cuando aún Fernando no podía titularse rey de León, sino solamente de Castilla, según figura en la anotación. En primer lugar, la anotación no pasa de ser más que eso precisamente, una nota informal: no creo que haya que atribuir al escriba una total exactitud en la mención de los títulos del rey Fernando. En segundo lugar, la hipótesis que propongo más adelante en este capítulo acerca de cómo pudo llegar la cantiga hasta Valcavado supone una fecha algo más tardía.

⁶ Argumenté este punto en el apartado 1.4.

⁷ O, incluso, como dice Couceiro (2004: 106): «extraña algo que non teñamos de Fernando III ningunha outra composición».

anotación del folio 2v. Por el momento, la atribución definitiva de una autoría concreta al texto parece, a falta de nuevos datos, una vía muerta.

Un camino distinto, y más fructífero, es el emprendido por Couceiro (2003: 536) y (2004: 108), quien, profundizando en la relación entre la cantiga de Valcavado y la cantiga de loor 340 del *corpus* alfonsí, plantea la posibilidad de que nuestro texto sea obra de alguno de los colaboradores del rey Alfonso.⁸ No se trata, claro está, de la adjudicación del texto a un autor concreto, sino de su integración en el entorno de trabajo del equipo de colaboradores del rey sabio. Desde mi punto de vista, es un acierto el intento de relacionar la cantiga con la producción alfonsí, que el propio Couceiro expresa abiertamente.⁹

Ahora bien, más allá de la indudable relación de nuestro texto con la cantiga de loor 340 de la colección alfonsí, ¿será posible encontrar otros aspectos que permitan vincular nuestra cantiga con la empresa de este rey? Va a resultar fundamental, en este sentido, una cuestión que, aunque ya ha llamado la atención de los estudiosos, no ha sido aún totalmente zanjada: ¿cómo llegó la cantiga a Valcavado?

A este respecto, se han sugerido dos posibilidades. Así, López-Aydillo y Rivera Manescau (1918: 66) al apoyar su propuesta de datación entre 1217 y 1230, explicaron cómo pudo ocurrir que la cantiga llegara hasta Valcavado. Merece la pena reproducir al completo sus palabras:

Precisamente en los primeros años de su reinado, Fernando III transita con frecuencia por estos parajes próximos a Saldaña y Valcabado para guerrear contra las tropas leonesas que amenazaban la próxima frontera. En una de estas andanzas por aquellos términos, es seguro que Fernando III descansó y pernoctó en el monasterio de Valcabado, en donde pudo dar a conocer su composición poética en loor de la Virgen, que un fraile curioso se cuidó de consignar en el folio del códice del Beato. Por estimarlo innecesario no nos hemos preocupado de registrar la documentación oportuna, que nos daría, sin duda alguna, testimonio exacto de las estancias de Fernando III durante aquella época, en el casi fronterizo monasterio de Valcabado.

La verdad es que esa «documentación oportuna» que los investigadores consideraron innecesario comprobar, no apoya la total seguridad que manifestaron ni aporta «testimonio exacto» de las supuestas estancias de Fernando III.¹⁰

⁸ Es lo que he denominado en otro lugar la «teoría del pie forzado», que considero muy acertada y que he procurado desarrollar en el apartado 6.2. de este trabajo. Aunque Couceiro relaciona esta circunstancia con la cronología tardía propuesta por Ruiz Asencio, en mi opinión ambas cosas no tienen por qué ir necesariamente unidas, como se verá más adelante.

⁹ Según Couceiro (2003: 535), la cantiga hay «que asimilarla en todos los sentidos a las contenidas en los grandes cancioneros ya que en sus líneas maestras se corresponde bastante bien con el modo de producirse aquellos textos y a aquella tradición debe ser reconducida».

¹⁰ No se encuentra rastro documental alguno de su presencia en Valcavado en el monumental estudio y acopio de documentos realizados por González González (1980-1983-1986).

En segundo lugar, Couceiro (2004: 108) ha propuesto recientemente otra posibilidad de transmisión del texto; de modo tentativo y reconociendo que «as posibilidades son moitas»:

Puido moi ben ser un proxecto dun colaborador de Afonso X ou ben dun colaborador literario do monarca, e, como este resto o residuo, deberon de existir máis; puido extraviarse entre os moitos papeis que circularían no escritorio real; puido chegar a Valcavado entre outras poesías que un monxe, colaborador literario ou non, traería como recordo daquela oficina, na que ó mellor era un afamado copista, ou era músico, e xa no claustro púidolla prestar a un compañeiro devoto da Virxe que a copiou nun lugar seguro e en certo modo sacro, o códice de Beato. Gracias a esto a cantiga chegou ata nós.

Pudo ocurrir todo esto, claro está; o pudo no ocurrir. El problema es que apenas se sabe nada de la difusión de las *CSM* fuera del ámbito de la corte.¹¹ Justamente a seguido de la larga cita reproducida arriba, Couceiro trae con toda oportunidad a colación los dos conocidos textos de Alfonso X, «Deus te salve, groriosa» y «Falar quer'eu da senhor ben cousida»,¹² transmitidas por el Cancionero de la Biblioteca Nacional de Lisboa (= B), que aseguran la extensión de las cantigas marianas a una corte, la corte portuguesa, distinta de aquella donde se gestaron y elaboraron los códices de las *CSM*. La presencia de estos textos en B atestigua la existencia de *rotuli* que contendrían cantigas marianas y su circulación fuera de la corte castellana.¹³ Pero precisamente la objeción fundamental que se debe poner a la hipótesis planteada por Couceiro, es que presupone una tradición manuscrita previa para la cantiga de Valcavado que, desde mi punto de vista, no resulta aceptable.¹⁴

Así las cosas, cabe preguntarse si es posible encontrar en la empresa alfonsí, en el proceso de su elaboración y en el propio *corpus* textual, elementos que permitan esclarecer el modo en que se produjo la difusión y transmisión de la cantiga hasta Valcavado.

Efectivamente es así; hay un dato relevante que vincula nuestra cantiga al *corpus* mariano alfonsí de una forma distinta: entre las diversas colecciones de milagros marianos procedentes de santuarios peninsulares que Alfonso X y su equipo

¹¹ Pueden verse un estado de la cuestión e interesantes observaciones al respecto en Fidalgo (2002: 82-89).

¹² Ambos textos pueden verse en el Apéndice I de Brea (1996: II, 993-994, 18,9 y 994, 18,18). Las dos composiciones, como es sabido, están contenidas en el Cancionero de la Biblioteca Nacional de Lisboa (= B). La primera (B 467) es la cantiga de loor 40 del *corpus* mariano, transmitida por los códices E y To. La segunda (B 468), quizá fragmentaria, solo nos ha sido transmitida por B.

¹³ Véase Fidalgo (2002: 87), quien además añade que otros *rotuli* debieron llegar probablemente a la corte aragonesa, en la que se conocía la labor de Alfonso X como cantor de la Virgen; así lo demuestra la composición mariana que Cerverí de Girona le dedica al rey sabio cuando el trovador visita la corte castellana en 1269. Para Bertolucci Pizzorusso (1999: 154) la composición del trovador catalán puede ser indicio de que en la fecha antes citada, Alfonso X ya había recogido en un códice el primer centenar de cantigas.

¹⁴ Ya argumenté en el apartado 1.5. las razones por las que no creo posible que la cantiga sea copia de un supuesto *liederblatt*.

recopilaron y utilizaron como material para la elaboración de las cantigas, se encuentra el dedicado a la Virgen de Villasirga.¹⁵ La presencia de esta pequeña colección de milagros entre las *CSM* tiene una importancia fundamental para el asunto que nos ocupa, ya que Villalcázar de Sirga se encuentra a unos 40 kilómetros del actual poblado de Valcavadillo. Pero no es solo eso; para valorar la trascendencia de este hecho, hay que unir a la mera cercanía geográfica ciertas circunstancias que atañen al proceso de elaboración de las *CSM*.

Es escaso el conocimiento que se tiene de los trabajos previos a la elaboración del cancionero alfonsí: cuándo, cómo y por parte de quiénes se realizó el acopio de materiales que sirvieran de fuente para la composición de las cantigas.¹⁶ Es sabido, pese a todo, que estos trabajos incluyeron pesquisas en diversos lugares encargadas por el propio Alfonso con el fin de buscar códices u otros materiales de interés para su empresa literaria. Así nos lo hace saber un testimonio de primera mano sobradamente conocido, el de Bernardo de Brihuega,¹⁷ que nos dice:¹⁸

E porende nom se deve maravilhar nenhuñ se eu, Bernaldo de Briuega, clerigo do mui nobre meu senhor, el Rey Dom Afonso, havendo mandamento dele de traladar [sic] as vidas dos Martires e dos outros Santos, faço ende muitos libros, e maiormente havend'os de achegar por seu mandado, per muitos logares departidos, e nom os achando as sações çertas que os mester avia (...) Mas ele, veendo que minguavan hy muitos dos que ele sabia, e que avía hy algũas que nom eram bem compridas, mandou-mas ir buscar e emmendar, per todolos moesteiros de seus reinos, segundo que vos hei muytas vezes contado. E, des que eu andei os mais antigos moesteiros e mais compridos de livros, teendo que nom acharia em nenhũns deles outros mais do que em eles achara, fiz ende a terceira [parte] que de suso havedes ouvida, mas depois me mandou ele que andasse pelos outros todos, e achei as paixões destes martires que estam aqui escritos...

No sabemos cómo se organizaban ni en qué consistían tales expediciones. Pero no parece nada improbable que en la que sin duda debió tener como destino

¹⁵ Actualmente Villalcázar de Sirga (provincia de Palencia). Se trata de las cantigas 31, 217, 218, 227, 229, 232, 234, 243, 253, 268, 278, 301, 313 y 355. Keller (1987a) y (1987b) ha visto en esta colección de milagros un propósito político y espiritual por parte de Alfonso X de aminorar la influencia y el prestigio de la figura de Santiago apóstol y de su centro de peregrinación, en favor de la figura emergente de la Virgen. A las ya citadas, habría que añadir la cantiga 351, que narra un milagro sucedido en Arconada (provincia de Palencia), población muy cercana a Villalcázar de Sirga (unos cinco kilómetros). Sobre posibles colecciones de milagros procedentes de santuarios peninsulares, véanse Filgueira Valverde (1985: LV), Montoya Martínez (1991: 74-77) y Fidalgo (2002: 43-45).

¹⁶ Para las fuentes de las *CSM*, véanse Filgueira Valverde (1985: XLVIII-LVI), Fidalgo (2002: 33-48) y Montoya Martínez (1991: 53-57).

¹⁷ Sobre Bernardo de Brihuega, véanse las noticias y bibliografía que aporta Díaz y Díaz (1996: 37-41).

¹⁸ El texto procede del *Livro e Legenda que fala de todolos feitos e paixões dos Mártires*, Lisboa, 1513, fol. 145. Cito según Cepeda (1982: XXXVIII-XXXIX). Filgueira Valverde (1985: XLVIII) lo considera «un testimonio muy explícito de la recogida [de materiales]». El mismo pasaje es también utilizado por Fidalgo (2002: 44) para ilustrar el interés del rey por «rastrexar material haxiográfico de todo tipo nos mosteiros do seu reino».

Villasirga, se visitara asimismo Valcavado,¹⁹ seguramente a causa de la noticia de la existencia de un valioso códice depositado en su iglesia parroquial.

En el contexto solemne de la visita de unos delegados del rey, o quizá del todavía infante Alfonso, es fácil suponer un «programa de actividades» que incluyera la actuación de juglares que interpretaran cantares dedicados a la Virgen, en consonancia con el objeto de la comisión.²⁰ Es en este hipotético escenario en el que pudo producirse la audición y posterior fijación escrita de la cantiga. Como ya intenté mostrar en el lugar correspondiente, el modo en que se produjo la puesta en escrito del texto se ajusta razonablemente a esta situación.²¹

La hipótesis soluciona también de modo parcial el problema de la autoría: no una autoría concreta, desde luego, pero sí la atribución del texto al entorno de colaboradores de Alfonso X, según la propuesta de Couceiro que tuvimos la ocasión de comentar más arriba.

Igualmente se ajusta a la situación descrita la hipótesis de una cronología relativamente temprana para la cantiga, dentro del reinado de Fernando III. Paralelamente a la labor de recopilación se debía trabajar en la composición de textos de temática mariana. Se sabe, en cualquier caso, que Alfonso, todavía infante, estaba acometiendo diversas empresas literarias y contaba con una corte poética ya establecida desde aproximadamente 1240.²² Así que la hipótesis planteada es perfectamente compatible con la datación que ha sido propuesta a lo largo de este trabajo; incluso permite ceñir la datación entre *circa* 1240 (principio de la actividad literaria y cultural del infante Alfonso) y 1252 (fin del reinado de Fernando III).

¹⁹ No está de más señalar que en la c. 227 el beneficiario del milagro es un «escudeiro» devoto de la Virgen de Villasirga, natural «de Quintanela d'Osonna», es decir, Quintanilla de Onsoña (provincia de Palencia), a unos dieciséis kilómetros del actual Valcavadillo y a unos veinticuatro de Villalcázar de Sirga.

²⁰ Recuérdese el precioso testimonio de la interpretación juglaresca de composiciones dedicadas a la Virgen en el interior de las propias iglesias que nos ofrece la c. 8, donde se narra el milagro de Pedro de Sigrar; cf. Montoya Martínez (1991: 86). Por su parte, Fidalgo (2002: 87) plantea la interesante posibilidad de que ciertas cantigas referidas a monasterios peninsulares fueran interpretadas por juglares «ás portas das igrexas» con finalidades propagandísticas promovidas por el propio rey Alfonso. No se olvide, en este sentido, lo dicho más arriba sobre la interpretación que hace Keller (1987a) y (1987b) de las cantigas dedicadas a la Virgen de Villasirga en el contexto de rivalidad entre centros de culto y peregrinación.

²¹ Véase el apartado 1.5. de este trabajo. Este escenario incluye a la persona que realizó materialmente la escritura del texto sobre el soporte en que se nos ha transmitido, quien debía tener sin duda un acceso sin restricciones al códice; ya sugerí en el apartado 1.1. que nadie mejor que el párroco de la iglesia de san Andrés en Valcavado encaja con el perfil de tal personaje. Este perfil de un sacerdote rural se define aún mejor si consideramos algunos elementos que se pueden deducir del trabajo del amanuense: formación cultural (conocimiento de la lengua latina; elementos paleográficos y ortográficos que lo relacionan con la escritura de documentos jurídicos y notariales) e interés en el tema religioso y concretamente mariano.

²² Debido a que, como explica González Jiménez (1993: 18), «hacia 1240 el rey [Fernando III] puso casa al infante don Alfonso. Las rentas del infantado procedían de diversas ciudades y villas del reino de León (...) y de Andalucía. Esta autonomía económica permitió al joven príncipe mantener una corte».

Si esto es así, la cantiga de Valcavado representa un ejemplo azarosamente conservado de este estado incipiente de la poesía religiosa alfonsí, cuando aún no se había establecido un cauce métrico adecuado para la expresión de la temática mariana y se acudía tentativamente al modelo provenzal.²³

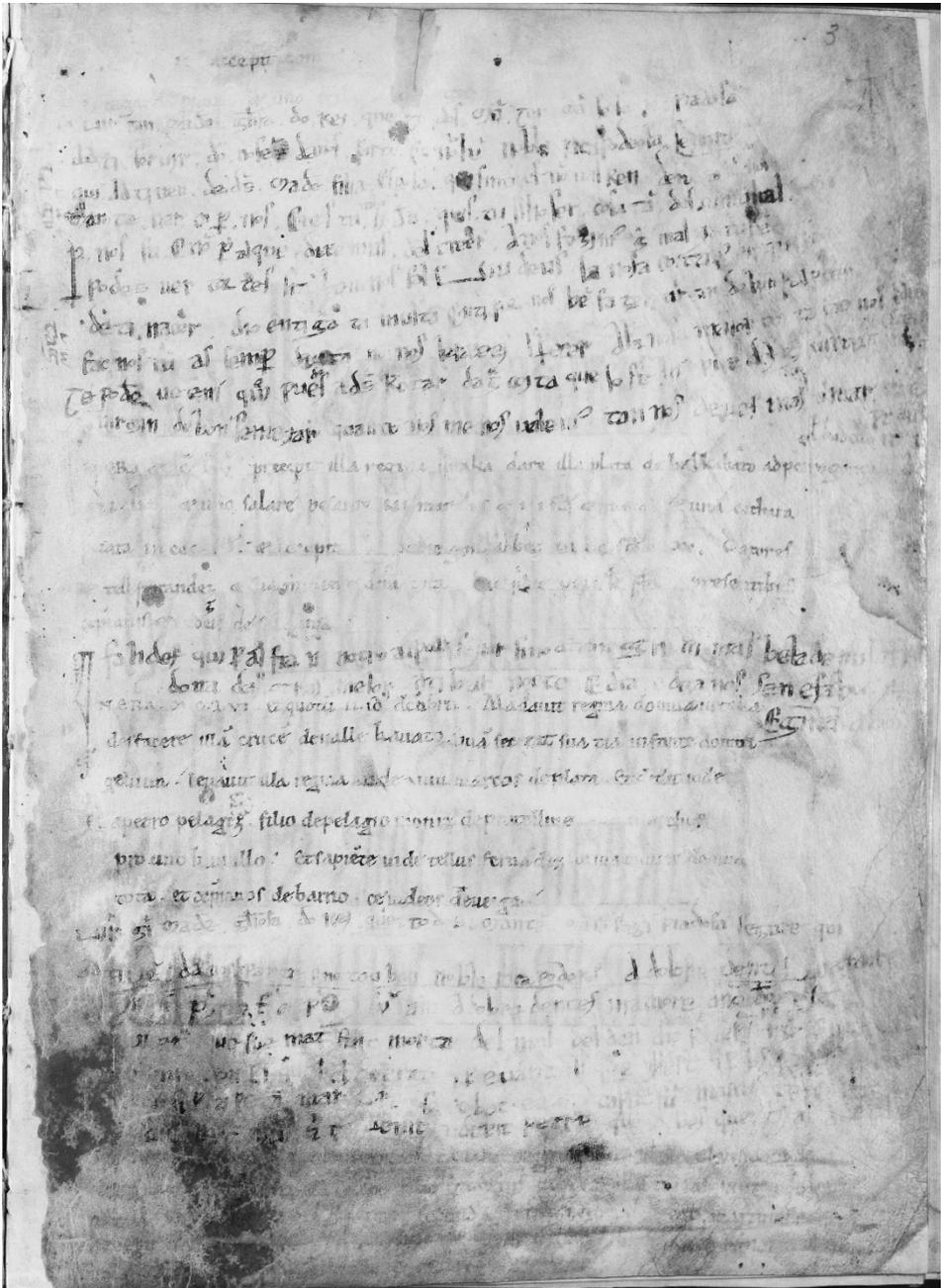
La cantiga de Valcavado nunca llegó a formar parte del canon alfonsí, ya que obviamente no alcanzaba el estándar de calidad que se impuso en la elaboración de los códices regios.²⁴ Pero ya no puede ser considerada como un ensayo aislado: el texto queda así enmarcado dentro de la empresa que en esos momentos iniciaba el infante Alfonso.

A pesar de todo lo dicho, continúan desafiándonos las misteriosas palabras que el amanuense anotó en una esquina del folio 2v: «de mi, do[n] Fernando, rej de castiella». ¿Quizá el todavía muy joven Alfonso apeló de algún modo al prestigio de la insigne figura de su padre y rey al emprender su ambicioso proyecto?

²³ Para el provenzalismo literario de la cantiga, véanse los apartados 6.1., 6.2. y 6.4. Téngase presente que estamos ante la cuestión más dificultosa en lo que se refiere a la cronología de las *CSM*; en palabras de Bertolucci Pizzorusso (1999: 153), «per quanto riguarda la cronologia delle Cantigas de Santa Maria, è la fase iniziale quella più problematica: quando il re castigliano iniziò a comporre per Maria?».

²⁴ Cf. Couceiro (2003: 535-536); para una valoración de la calidad de la cantiga, véase el capítulo 6, especialmente el apartado 6.4.

APÉNDICE I: FACSIMIL DEL FOLIO 3r



APÉNDICE II: ÍNDICE DE DOCUMENTOS

Cito el número de documento, seguido de la fecha y las páginas correspondientes.

Documentos del monasterio de San Zoilo de Carrión: Pérez Celada, J. A. (1986): *Documentación del monasterio de San Zoilo de Carrión (1047-1300)*, Burgos, Ediciones J. M. Garrido Garrido.

Carrión: documentos 95, 1228, 182-184; 97, 1234, 185-187; 98, 1235, 188; 100, 1240, 189-192; 101, 1240, 192-194; 113, med. s. XIII, 207-208; doc. 133, 1255, 228-230; 136, 1257, 234-235; 137, 1258, 235-236; 138, 1258, 236-237; 141, 1276, 239-241; 152, 1296, 250-255.

Documentos de la catedral de Palencia: Abajo Martín, T. (1986): *Documentación de la catedral de Palencia (1035-1247)*, Burgos, Ediciones J. M. Garrido Garrido.

Palencia: documentos 141, 1217, 276; 150, 1222, 286-289; 158, 1224, 301-302; 171, 1226, 316-317; 173, 1227, 318-319; 182, 1233, 334-336; 185, 1238, 339-341; 187, 1239, 343; 188, 1239, 344-345; 190, 1240, 347-349; 191, 1240, 349-350; 194, 1243, 355-357; 195, 1244, 357-361; 196, 1245, 361-362; 197, 1245, 363-364; 198, 1246, 364-365; 200, 1247, 367-369.

Documentos del monasterio de Sahagún: Staaff, E. (1907): *Étude sur l'ancien dialecte léonais d'après des chartes du XIII^e siècle*, Uppsala-Leipzig, Almqvist & Wiksell-Rudof Haupt.

Sahagún: documentos 6, 1211, 9-10; 7, 1213, 10-11; 8, 1222, 11-13; 9, 1229, 13-14; 10, 1232, 14-15; 11, 1232, 15-16; 13, 1233, 18-19; 15, 1236, 21-22; 16, 1236, 22-24; 18, 1239, 25-26; 19, 1239, 27; 20, 1240, 28; 21, 1243, 28-29; 22, 1243, 29-30; 23, 1244, 30-31; 24, 1245, 32; 25, 1245, 33-34; 26, 1245, 34-35; 27, 1245, 36; 29, 1246, 38-39; 30, 1246, 39-41; 31, 1247, 41-42; 32, 1247, 43-44; 33, 1248, 44-45; 34, 1250, 46; 35, 1250, 46-47; 36, 1250, 47-48; 37, 1251, 48-49; 38, 1252, 49-51; 39, 1252, 51-53; 40, 1252, 53-54; 41, 1253, 54-57; 42, 1254, 57-60; 45, 1256, 65-66; 46, 1256, 66-67; 47, 1257, 68-69; 48, 1257, 69-71; 49, 1257, 71-73; 50, 1258, 73-75; 51, 1259, 75-77; 52, 1259, 77; 53, 1259, 78; 54, 1260, 79-80; 56, 1260, 81-82; 57, 1262, 83-85; 58, 1264, 85-87; 59, 1264, 88-89; 60, 1267, 89-92; 61, 1278, 92-94; 62, 1278, 94-95; 63, 1280, 96-98; 64, 1282, 98-100; 65, 1282, 101-103; 66, 1282, 103-104; 68, 1287, 106-108; 70, 1291, 110-111; 72, 1291, 114-117; 73, 1293, 118-119; 74, 1299, 120-121.

Documentos del monasterio de Santa María de Trianos: Castán Lanaspá, G. y J. Castán Lanaspá, J. (1992): *Documentos del Monasterio de Santa María de Trianos (siglos XII-XIII)*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

Trianos: documentos 70, 1213, 67-68; 71, 1214, 68-69; 82, 1223, 77; 89, 1226, 82-83; 90, 1227, 83-84; 91, 1227, 84; 92, 1228, 85; 93, 1229, 85-86; 94, 1229,

86-87; 95, 1229, 87-88; 96, 1229, 88-90; 97, 1229, 90; 98, 1231, 91; 99, 1233, 91-92; 100, 1233, 92-93; 101, 1233, 93; 102, 1235, 94; 103, 1235, 94-95; 104, 1236, 95-96; 105, 1236, 96-97; 106, 1236, 97-98; 107, 1236, 98; 108, 1236, 98-99; 109, 1236, 99; 110, 1236, 99-100; 111, 1237, 100; 112, 1237, 100-101; 113, 1238, 101; 114, 1238, 102; 115, 1238, 102-103; 116, 1255, 103-104; 118, 1239, 104-105; 119, 1240, 105-106; 121, 1241, 106-107; 122, 1241, 107-108; 123, 1241, 108; 124, 1242, 108-109; 126, 1245, 111; 127, 1246, 112; 128, 1247, 112-114; 129, 1248, 114-115; 131, 1253, 117; 137, 1256, 123-124; 138, 1258, 124-125; 139, 1258, 125; 140, 1258, 125-126; 141, 1263, 126-127; 142, 1270, 127-128; 143, 1271, 128-129; 144, 1273, 129; 147, 1285, 130-131; 150, 1287, 132-133; 155, 1294, 138-139; 156, 1296, 139-140; 157, 1299, 141-142; 158, 1299, 142-143; 159, 1299, 143-144; 160, 1299, 144-145; 161, 1299, 145.

BIBLIOGRAFÍA

- Abajo Martín, T. (1986), *Documentación de la catedral de Palencia (1035-1247)*, Burgos, Ediciones J. M. Garrido Garrido.
- Álamo, J. del (1950), *Colección diplomática de San Salvador de Oña (822-1284)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2 vols.
- Alvar, C. y V. Beltrán (1985), *Antología de la poesía gallego-portuguesa*, Madrid, Alhambra.
- Alvar, M. (1965), *Libro de la infancia y muerte de Jesús (Libre dels tres reys d'orient). Edición y estudios de –*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Alvar, M. (1970-1972), *Vida de Santa María Egipciaca. Estudios. Vocabulario. Edición de los textos*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2 vols.
- Alvar, M. y B. Pottier (1983), *Morfología histórica del español*, Madrid, Gredos.
- Álvarez Márquez, M^a del C. (1985), «Escritura latina en la Plena y Baja Edad Media: la llamada “Gótica libraria” en España», *Historia, instituciones, documentos*, 12, pp. 377-410.
- Beltrán, V. (1993), «Fernando III de Castilla y León», en Lanciani, G. y G. Tavani (coords.), *Dicionário de literatura medieval galega e portuguesa*, Lisboa, Caminho, pp. 268-269.
- Beltrán, V. (1995), *A cantiga de amor*, Vigo, Edicións Xerais de Galicia.
- Beltrán, V. (2005), *La corte de Babel. Lenguas, poética y política en la España del siglo XIII*, Madrid, Gredos.

- Bertolucci Pizzorusso, V. (1999), «Alfonso X el Sabio, poeta profano e mariano», en Montoya Martínez, J. y Domínguez Rodríguez, A. (coords.), *El Scriptorium alfonsí: de los Libros de Astrología a las «Cantigas de Santa María»*, Madrid, Editorial Complutense, pp. 149-158.
- Betti, M. P. (1997), *Rimario e lessico in rima delle Cantigas de Santa Maria di Alfonso X di Castiglia*, Pisa, Pacini.
- Betti, M. P. (2005), *Repertorio metrico delle Cantigas de Santa Maria di Alfonso X di Castiglia*, Pisa, Pacini.
- Bischoff, B. (1990), *Latin Palaeography. Antiquity & the Middle Ages*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Blasco Martínez, R. M^a (1986), *los cartularios de Cantabria (Sto. Toribio, Sta. M^a del Puerto, Santillana y Piasca). Estudio codicológico, paleográfico y diplomático*, Santander, Librería Estvdio.
- Bourciez, E. (1967⁵), *Éléments de linguistique romane*, Paris, Klincksieck.
- Brea, M. (coord.) (1996), *Lírica profana Galego-Portuguesa. Corpus completo das cantigas medievais, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*, Santiago de Compostela, Centro Ramón Piñeiro, Xunta de Galicia, 2 vols.
- Bustos Tovar, J. J. de (1974), *Contribución al estudio del cultismo léxico medieval (1140-1252)*, Madrid, Real Academia Española.
- Caballero, A. (1992), «Estudio paleográfico», en C. Sáez, A. Caballero y M^a J. Torrens, M^a J., *Fuero de Alcalá de Henares*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, pp. 29-59.
- Canettieri, P. y C. Pulsoni (1994), «Para un estudio histórico-xeográfico e tipolóxico da imitación métrica na lírica galego-portuguesa. Recuperación de textos trobadorescos e troveirescos», *Anuario de estudios literarios galegos*, pp. 11-50.
- Cano, A. (2007), «Del latín vulgar a los primeros romances. Aparición del romance en la escritura», en J. E. Gargallo Gil y R. Bastardas (coords.), *Manual de Lingüística Románica*, Barcelona, Ariel, pp. 81-119.
- Cano Aguilar, R. (1998), *Comentario filológico de textos medievales no literarios*, Madrid, Arco Libros.
- Carrasco, P. (1987), *Fuero de Zamora. Estudio lingüístico*, Málaga-Salamanca-Zamora, Universidad de Málaga, Universidad de Salamanca, Colegio Universitario de Zamora.
- Casado Lobato, M. C. (1983), *Colección diplomática del monasterio de Carrizo*, León, Centro de Estudios e Investigación San Isidoro, 2 vols. (vol. I: 969-1260; vol. II: 1260-1299).
- Casas Rigall, J. (2007), *Libro de Alexandre. Edición de –*, Madrid, Castalia.

- Castán Lanaspá, G. y J. Castán Lanaspá (1992), *Documentos del monasterio de Santa María de Trianos (siglos XII-XIII)*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- Cepeda, I. Vilares (1982), *Vidas e Paixões dos Apóstolos. Vol. I. Edição crítica e estudo por –*, Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, Centro de Linguística da Universidade de Lisboa.
- Chiong Rivero, H. (2005), «La *domna* celestial: las imágenes sacroprofanas en las *cantigas de loor* de Alfonso X», en P. M. Piñero Ramírez (ed.), *Dejar hablar a los textos: Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*, Sevilla, Universidad de Sevilla, Tomo 1, pp. 65-76.
- Cintra, L. F. Lindley (1959), *A linguagem dos foros de Castelo Rodrigo. Seu confronto com a dos foros de Alfaiates, Castelo Bom, Castelo Melhor, Coria, Cáceres e Usagre. Contribuição para o estudo do leonês e do galego-português do século XIII*, Lisboa, Publicações do Centro de Estudos Filológicos.
- Couceiro, X. L. (2003), «La cantiga anónima del *Beato de Valcavado*», en C. Alemany Bay et alii (eds.), *Con Alonso Zamora Vicente (Actas del Congreso Internacional «La lengua, la Academia, lo Popular, los Clásicos, los Contemporáneos...»)*, Alicante, Universitat d'Alacant, vol. II, pp. 527-536.
- Couceiro, X. L. (2004), «A cantiga do Beato de Valcavado», en R. Álvarez y A. Santamarina (eds.), *(Dis)cursos da escrita. Estudos de filoloxía galega ofrecidos en memoria de Fernando R. Tato Plaza*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, pp. 101-110.
- Cunha, C. F. da (1961), *Estudos de poética trovadoresca. Versificação e ecdótica*, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro.
- Dias, A. E. S. (1970⁵), *Syntaxe Historica Portuguesa*, Lisboa, Livraria Clássica Editora.
- Díaz y Díaz, M. C. (1996), «Tres compiladores latinos en el ambiente de Sancho IV», en C. Alvar y J. M. Lucía Megías (eds.), *La literatura en la época de Sancho IV*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, pp. 35-52.
- Dutton, B. (1980²), *Gonzalo de Berceo. Obras completas II. Los Milagros de Nuestra Señora. Estudio y edición crítica por –*, London, Tamesis Books.
- Egido Fernández, M^a C. (1996), *El sistema verbal en el romance medieval leonés*, León, Universidad de León.
- Fernández Llera, V. (1929), *Gramática y vocabulario del Fuero Juzgo*, Madrid, Real Academia Española.
- Ferreiro, M., C. P. Martínez Pereiro y L. Tato Fontaña (eds.) (2007), *Normas de edición para a poesía trovadoresca galego-portuguesa medieval*, A Coruña, Universidade da Coruña.
- Fidalgo, E. (2002), *As Cantigas de Santa María*, Vigo, Edicións Xerais de Galicia.

- Fidalgo, E. (coord.) (2004), *As Cantigas de Loor de Santa María (edición e comentario)*, Santiago de Compostela, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, Xunta de Galicia.
- Fidalgo, E. (2009), «Apuntes para una nueva edición crítica de la *cantiga de Valcavado*, en J. Cañas Murillo, J. Grande Quejigo y J. Roso Díaz (eds.), *Medievalismo en Extremadura. Estudios sobre Literatura y Cultura Hispánicas de la Edad Media*, Cáceres, Universidad de Extremadura, pp. 313-322.
- Fidalgo, E. y X. Varela (2008), «Achegas para a edición crítica da *Cantiga de Valcavado*», en E. Corral Díaz, L. Fontoura Suris y E. Moscoso Mato (eds.), *A mi dizen quantos amigos ey. Homenaxe ao profesor Xosé Luís Couceiro*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 145-154.
- Filgueira Valverde, J. (1984), «A cantiga marial atribuída a San Fernando», en *Terceiro Adral*, Sada-A Coruña, Edición do Castro, pp. 64-67 (publicado originalmente en *Ideal Gallego*, 11-XII-1983).
- Filgueira Valverde, J. (1985), *Alfonso X el Sabio. Cantigas de Santa María, Versión de -*, Madrid, Castalia.
- Franchini, E. (1993), *El manuscrito, la lengua y el ser literario de la Razón de amor*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Franchini, E. (2001), *Los debates literarios en la Edad Media*, Madrid, Ediciones del Laberinto.
- Frank, I. (1966), *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, Paris, Champion, 2 vols.
- García-Sabell Tormo, T. (1991), *Léxico francés nos cancioneros galego-portugueses: revisión crítica*, Vigo, Galaxia.
- Gómez Moreno, A. (1934), *El arte románico español*, Madrid, Centro de Estudios Históricos.
- González González, J. (1980-1983-1986), *Reinado y diplomas de Fernando III*, Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 3 vols.
- González Jiménez, M. (1993), *Alfonso X el Sabio. 1252-1284*, Palencia, Diputación de Palencia.
- Herrero Jiménez, M. (1993), «El monasterio de Valcavado», en J. M. Ruiz Asencio (coord.), *Beato de Valcavado*, Valladolid, Universidad de Valladolid, vol. II, pp. 23-33.
- Heur, J. M. d' (1975), *Recherches internes sur la lyrique amoureuse des troubadours galiciens-portugais (XII-XIV siècles). Contribution à l'étude du Corpus des troubadours*, s.l.
- Huber, J. (1986), *Gramática do português antigo*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

- Keller, J. E. (1987a), «King Alfonso's Virgin of Villa-Sirga», en *Collectanea Hispanica: Folklore and Brief Narrative Studies*, Newark, Juan de la Cuesta, pp. 61-68.
- Keller, J. E. (1987b), «More on the Rivalry Between Santa Maria and Santiago de Compostela», en *Collectanea Hispanica: Folklore and Brief Narrative Studies*, Newark, Juan de la Cuesta, pp. 69-76.
- Lacarra, J. M^a y A. J. Martín Duque (1986), *Colección diplomática de Irache, vol. II (1223-1397)*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana.
- Lapa, M. Rodrigues (1970²), *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Vigo, Galaxia.
- Lapesa, R. (1985a), «Asturiano y provenzal en el Fuero de Avilés», en *Estudios de historia lingüística española*, Madrid, Paraninfo, pp. 53-122.
- Lapesa, R. (1985b), «El Fuero de Madrid», en *Estudios de historia lingüística española*, Madrid, Paraninfo, pp. 157-166.
- Levy, E. (1923), *Petit dictionnaire provençal-français*, Heidelberg, Winter.
- Lleal, C. (1990), *La formación de las lenguas romances peninsulares*, Barcelona, Barcanova.
- Lloyd, P. M. (1993), *Del latín al español. I. Fonología y morfología históricas de la lengua española*, Madrid, Gredos.
- López-Aydllo, E. y S. Rivera Manescau (1918), «Fernando III, poeta gallego-portugués. Una cántiga desconocida del Rey Santo», *Revista Histórica*, I, pp. 3-12, 33-39 y 65-72.
- Lorenzo, R. (1975-1977), *La traducción gallega de la Crónica General y de la Crónica de Castilla. Edición crítica anotada con introducción, índice onomástico y glosario*, Orense, Instituto de Estudios Orensanos Padre Feijóo, 2 vols.
- Lorenzo, R. (1985), *Crónica Troiana*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- Magne, A. (1944), *A Demanda do Santo Graal. Volume III, Glossário*, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro.
- Maia, C. de Azevedo (1986), *História do Galego-Português. Estado lingüístico da Galiza e do Noroeste de Portugal desde o século XIII ao século XVI. (Com referência à situação do galego moderno)*, Coimbra, Instituto Nacional de Investigação Científica.
- Marcet Rodríguez, V. J. (2005), «Cruce de tradiciones gráficas en el leonés medieval», *Res Diachronicae Virtual*, 4, pp. 73-85.
- Martínez Alcalde, M^a J. (1996), *Morfología histórica de los posesivos españoles*, Valencia, Universitat de València.

- Martínez y Pérez, L. (1971): «El Monasterio de Valcavado y San Beato de Liébana», *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 32, pp. 247-261.
- Menéndez Pidal, R. (1964⁴), *Cantar de Mio Cid. Texto, gramática y vocabulario. Primera parte. Crítica del texto - Gramática*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Menéndez Pidal, R. (1966), *Documentos lingüísticos de España. I Reino de Castilla*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Menéndez Pidal, R. (1980⁹), *Orígenes del español. Estado lingüístico de la Península Ibérica hasta el siglo XI*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Menéndez Pidal, R. (1980¹⁶), *Manual de gramática histórica española*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Menéndez Pidal, R. (1990), *El dialecto leonés*, León, Instituto Leonés de Cultura.
- Mettmann, W. (1981), *Afonso X, o Sábio. Cantigas de Santa Maria. Editadas por -*, Vigo, Edicións Xerais de Galicia, 2 vols.
- Mettmann, W. (1986-1988-1989), *Alfonso X, el sabio. Cantigas de Santa María. Edición de -*, Madrid, Castalia, 3 vols.
- Michäelis, C. (1920), «Glossario do *Cancioneiro da Ajuda*», *Revista Lusitana*, 23, pp. 1-95.
- Millares Carlo, A. (1983³), *Tratado de paleografía española*, Madrid, Espasa-Calpe, 3 vols.
- Montgomery, T. (1962), *El evangelio de san Mateo según el manuscrito escurialense I.I.6. Texto, gramática, vocabulario*, Madrid, Real Academia Española.
- Montoya Martínez, J. (1991), *O cancionero marial de Afonso X, o Sabio*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.
- Nunes, J. J. (1928), *Cantigas d'Amigo dos trovadores galego-portugueses. Edição crítica acompanhada de introdução, comentário, variantes e glossário, vol. III (comentário, variantes e glossário)*, Coimbra, Imprensa da Universidade.
- Nunes, J. J. (1975⁸), *Compêndio de Gramática Histórica Portuguesa (Fonética e Morfologia)*, Lisboa, Livraria Clássica Editora.
- Oliveira, A. Resende de (1995), *Trobadores e xograres. Contexto histórico*, Vigo, Edicións Xerais de Galicia.
- Orazi, V. (1997), *El dialecto leonés antiguo (Edición, estudio lingüístico y glosario del Fuero Juzgo según el Ms. Escurialense Z.II.21)*, Madrid, Universidad Europea-CEES Ediciones.
- Oroz, F. J. (1987), «Melodie provenzali nelle *Cantigas de Santa María*», en A. Arens (ed.), *Text-Etymologie. Festschrift für Heinrich Lausberg zum 75 Geburtstag*, Stuttgart, Franz Steiner-GMBH, pp. 134-147.
- Parkinson, S. (1987), «False Refrains in the *Cantigas de Santa María*», *Portuguese Studies*, 3, pp. 21-55.

- Parkinson, S. (1991), «*Meestria métrica*: metrical virtuosity in the *Cantigas de Santa María*», *La corónica*, 27, 2, pp. 21-35.
- Penny, R. (1993), *Gramática histórica del español*, Barcelona, Ariel.
- Pérez Celada, J. A. (1986), *Documentación del monasterio de San Zoilo de Carrión (1047-1300)*, Burgos, Ediciones J. M. Garrido Garrido.
- Riaño, T. y M^a C. Gutiérrez Aja (2003), *El Cantar de Mío Cid. Tomo I: El manuscrito del Cantar*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc8w3q5>).
- Riesco Terrero, A. (1982), «Importancia de los elementos estructurales y ritmos vitales en la transformación y diversidad de escrituras antiguas, medievales y modernas», en M. A. Ladero Quesada (ed.), *Estudios en memoria del Profesor D. Salvador de Moxó*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, vol. II, pp. 353-368.
- Riesco Terrero, A. (2000), «Normas de transcripción paleográfica», en A. Riesco Terrero, A. (ed.) (2000), *Introducción a la Paleografía y la Diplomática General*, Madrid, Síntesis, pp. 325-336.
- Riquer, M. de (1983), *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona, Ariel, 3 vols.
- Rodríguez, J. L. (1983), «Castelhanismos no galego-português de Alfonso X, o Sábio», *Boletim de Filologia*, 28, pp. 7-19.
- Rodríguez Fernández, J. (1994), «El monasterio de Valcavado (Saldaña)», *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 65, pp. 261-370.
- Rodríguez Marín, P. (2012): «El Beato de Valcavado de la Universidad de Valladolid», en *Conocer Valladolid 2011. V Curso de patrimonio cultural*, Valladolid, Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción-Ayuntamiento de Valladolid, pp. 137-157.
- Rübecamp, R. (1932-1933), «A linguagem das *Cantigas de Santa Maria*, de Afonso X o Sábio», *Boletim de Filologia*, 1, pp. 273-356 y 2, pp. 141-152.
- Ruiz Asencio, J. M. (1988), «Estudio paleográfico», en G. Martínez Díez (con la colaboración de J. M. Ruiz Asencio y C. Hernández Alonso), *Leyes de Alfonso X. II Fuero Real*, Ávila, Fundación Sánchez Albornoz, pp. 133-159.
- Ruiz Asencio, J. M. (1993), «El código del Beato de Valcavado», en J. M. Ruiz Asencio (coord.), *Beato de Valcavado*, Valladolid, Universidad de Valladolid, vol. II, pp. 35-48.
- Ruiz Asencio, J. M. (1993b), *Colección documental del archivo de la Catedral de León, vol. VIII (1230-1269)*, León, Centro de Estudios e Investigación San Isidoro.
- Ruiz Asencio, J. M. (coord.) (1993), *Beato de Valcavado*, Valladolid, 2 vols. [vol. I: Edición facsímil; vol. II: Estudios].

- Sánchez Prieto, A. B. y J. Domínguez Aparicio (2000), «Las escrituras góticas», A. Riesco Terrero, A. (ed.) (2000), *Introducción a la Paleografía y la Diplomática General*, Madrid, Síntesis, pp. 111-147.
- Sánchez, G., A. Millares Carlo y R. Lapesa (1932), *Fuero de Madrid*, Madrid, Publicaciones del Archivo de la Villa.
- Sánchez-Prieto Borja, P. (2004), «La normalización del castellano escrito en el siglo XIII. Los caracteres de la lengua: grafías y fonemas», en R. Cano, (coord.), *Historia de la lengua española*, Barcelona, Ariel, pp. 423-448.
- Sas, L. F. (1976), *Vocabulario del Libro de Alexandre*, Madrid, Real Academia Española.
- Snow, J. (1977), *The Poetry of Alfonso X, el Sabio. A critical bibliography*, London, D. S. Brewer.
- Soto Andión, X. (2004), «Aproximación histórica ás formas verbais *dicir, querer e facer*», en R. Álvarez Blanco, F. Fernández Rei, F. y A. Santamarina, (eds.), *A Lingua Galega: historia e actualidade. Actas do I Congreso Internacional, Santiago de Compostela, 16-20 de setembro de 1996*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega-Instituto da Lingua Galega, vol. III, pp. 299-315.
- Spanke, H. (1958), «Die Metrik der Cantigas», en H. Anglés, *La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el sabio. Transcripción y estudio crítico*, III, Barcelona, Diputación Provincial de Barcelona-Biblioteca Central, pp. 189-235.
- Staaff, E. (1907), *Étude sur l'ancien dialecte léonais d'après des chartes du XIII^e siècle*, Uppsala-Leipzig, Almqvist & Wiksell-Rudof Haupt.
- Tavani, G. (1967), *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma, Edizioni dell'Ateneo.
- Tavani, G. (1986), *A poesía lírica galego-portuguesa*, Vigo, Galaxia.
- Teyssier, P. (1984), *História da língua portuguesa*, Lisboa, Sá de Costa Editora.
- Torrens Álvarez, M^a J. (2002), *Edición y estudio lingüístico del Fuero de Alcalá (Fuero Viejo)*, Alcalá de Henares, Fundación Colegio del Rey.
- Torres Fontes, J. (1977), *Colección de documentos para la historia del reino de Murcia, IV. Documentos de Sancho IV*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio.
- Victorio, J. (1990³), *Poema de Fernán González. Edición de –*, Madrid, Cátedra.
- Víñez Sánchez, A. (1989), «Rimario del *Cancioneiro da Ajuda*», *Cuadernos de Filología Románica*, I, pp. 55-143.
- Víñez Sánchez, A. (2004), *El trovador Gonçal'Eanes Dovinhal. Estudio histórico y edición*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.

Williams, E. B. (1946²), *From Latin to Portuguese. Historical Phonology and Morphology of the Portuguese Language*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

Zufferey, F. (1987), *Recherches linguistiques sur les chansonniers provençaux*, Genève, Droz.

Desde que hace ya algo más de un siglo se editó por primera vez, la que se ha dado en llamar cantiga de Valcavado no ha recibido la atención que merece por su singularidad e importancia. Habrá que esperar a finales del siglo pasado para encontrar algunas aproximaciones parciales y no será hasta la primera década del presente cuando se lleve a cabo una nueva edición y se reclame la necesidad de un estudio profundo del texto y de su contexto. La cantiga de Valcavado, un ejemplo indudable de cantiga mariana, pero que a pesar de ello no fue incluida en la colección patrocinada por Alfonso X, se encuentra inserta en el folio 3 recto del códice del *Beato de Valcavado*. Escrita de un modo sumamente precario y en un soporte por completo anómalo, presenta serios problemas que atañen no ya a la fijación textual, sino también a su datación, a su autoría, a la interpretación de su particular fisonomía lingüística, a su relación con el corpus alfonsí y a la reconstrucción de la historia de su transmisión manuscrita. El presente trabajo ofrece un nuevo texto crítico y aborda todos estos aspectos proponiendo una hipótesis de conjunto que intenta dar respuesta a la problemática mencionada.



EDICIONES
Universidad
Valladolid

