



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS

**LAS MARCAS DE TIEMPO Y ESPACIO, SUS RELACIONES Y SIGNIFICADOS EN EL PERGAMINO  
VINDEL DE MARTIN CODAX**

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:  
MAESTRA EN LETRAS (LETRAS ESPAÑOLAS)

**PRESENTA:**

REBECA ÁNGELA MATA SANDOVAL

TUTORAS

DOCTORA MARÍA TERESA MIAJA DE LA PEÑA  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
MAESTRA CARMEN ELENA ARMIJO CANTO  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

CIUDAD DE MÉXICO, AGOSTO, 2021



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

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

Introducción-----	3
I. El <i>Pergamino Vindel</i> -----	15
1. El manuscrito -----	17
2. Martin Codax y su relación con los juglares y trovadores -----	22
3. El concepto de autor y sus capacidades musicales y poéticas -----	26
4. Las cantigas de amigo de Martin Codax -----	28
a) Características generales-----	29
b) Las figuras retóricas -----	29
c) Los personajes narradores-----	32
d) Los personajes increpados -----	32
II. El espacio en la Edad Media -----	38
1. El espacio sincrético, el espacio sagrado -----	39
2. El espacio de la naturaleza -----	42
a) El mar visto desde la tierra y la playa -----	43
b) El mar visto desde la iglesia-----	43
3. El espacio construido -----	44
a) Vigo -----	44
b) La iglesia -----	45
4. El espacio ritual -----	46
5. El espacio acústico -----	48
a) Oralidad -----	48
b) Sonido implícito -----	55
6. El espacio textual -----	56
a) Texto del <i>Pergamino Vindel</i> -----	58
i) Puntuación -----	58
ii) Contenido lexical -----	63
b) Texto musical -----	66
III. El tiempo en la Edad Media -----	74
1. Características y definición -----	74
a) El tiempo cíclico y el tiempo lineal -----	75
b) El tiempo lineal y el tiempo racional -----	75
2. La unidad en el <i>Pergamino Vindel</i> -----	77
a) La secuencia narrativa -----	79
3. La relación temporal gramatical y su correspondencia con los sentimientos expresados por la joven enamorada -----	82
4. La forma estrófica como secuencia y el <i>leixapren</i> -----	84
a) El <i>leixapren</i> y el paralelismo -----	86
5. El devenir temporal real y el devenir temporal imaginario o relativo -----	87
6. El tiempo en el texto musical-----	88
a) El análisis rítmico y prosódico -----	90
b) El ritmo en la música -----	91
7. La notación musical en las cantigas y su relación con el espacio temporal -----	92
Conclusiones -----	95
Referencias y Bibliografía-----	97

## Introducción

El propósito de esta investigación es estudiar las marcas de tiempo y espacio y sus relaciones y significados en el *Pergamino Vindel*, así como los vínculos métricos, rítmicos y de tiempo entre las formas verbales y melódicas en estas cantigas.

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

El interés específico que presenta el *Pergamino Vindel* es el de ser uno de los dos documentos<sup>1</sup> que tiene la notación musical que acompañaba a las cantigas, aportando una serie de elementos muy significativos que se unen a la lírica trovadoresca. Este género se cantaba, pero su música desafortunadamente no nos ha llegado. Desde 1914 ha habido muchas aproximaciones a la obra de Martin Codax y al *Pergamino Vindel* que es de su autoría. Sin embargo, a pesar de que los filólogos han realizado un gran estudio a nivel del repertorio poético, no ha sucedido lo mismo en cuanto a la música.

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

---

<sup>1</sup> El otro documento es el Pergamino Sharrer que es un fragmento de pergamino copiado a fines del siglo XIII que contiene 7 cantigas de amor del rey Don Denis con notación musical y se conserva en el Archivo Nacional de la Torre do Tombo en Portugal.

parece importante explorar los vínculos entre las voces líricas y musicales del *Pergamino Vindel* y las correspondencias métricas, rítmicas, líricas y melódicas que se establecen entre los textos de los que se compone.

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

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

---

<sup>2</sup> Margit Frenk Alatorre, *Entre la voz y el silencio*, Ediciones del Centro de Estudios Cervantinos, Madrid, 1997, p.8.

<sup>3</sup> Paul Zumthor, *La medida del mundo: representación del espacio en la Edad Media* Cátedra, Madrid, 1994, p. 350.

<sup>4</sup> *Op., cit.* p. 360.

Este trabajo se compone de tres capítulos. El primero contiene la información sobre el *Pergamino Vindel* y su autor Martín Codax. El segundo analiza las marcas de espacio geográfico, acústico y textual y el tercero está dedicado a las marcas de tiempo que se establecen entre ambos textos el lírico y el musical.

El escenario político y geográfico descrito a continuación será aquel donde Martín Codax, autor del *Pergamino Vindel* vivió y escribió en el siglo XIII.

La zona geográfica que conocemos como Galicia, España, estuvo habitada por diferentes culturas desde tiempos prehistóricos. Los celtas llegaron a Galicia entre los siglos VII Y VI a.C. procedentes de territorios próximos al Mar Caspio y al Cáucaso. Los romanos ocuparon el territorio en el año 183 a.C., dejando una organización territorial, un idioma y una nueva religión. A la caída de los romanos (476 d-C.), llegaron los suevos, quienes permanecieron durante dos siglos hasta la llegada de los visigodos en el siglo VIII. En 711 los árabes conquistaron el territorio. En 714, Don Pelayo rey de Asturias inicia la reconquista. La ocupación de todos estos pueblos legó una herencia cultural en la zona que será importante tomar en cuenta para esta investigación.

En 813 se descubren los restos del apóstol Santiago en Iria Flavia lo que convertirá a Galicia en un destino de peregrinaje y la comunicará con toda Europa a través del Camino de Santiago o Camino Francés porque la ruta principal comienza desde Francia yendo por todo el norte de España hasta llegar a Santiago de Compostela.

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

transformaciones sustanciales en los aspectos jurídicos, socioeconómicos y político administrativos. En el período correspondiente a Alfonso X y Sancho IV la orla costera presencia la fundación de dos villas importantes y de varios puertos de mar o pesquerías fundados por señores laicos o monacales entre los que se encuentra Vigo.

Vigo en el siglo XIII estaba formada por dos núcleos separados que respondían al nombre de Vigo. Uno alrededor de la iglesia de Santa María construida entre los siglos X y XII en una zona alta, en torno de la cual se construyó el burgo, siendo el lugar donde vivía la gente más adinerada como los constructores de barcos y los hidalgos. El otro se encontraba junto a la iglesia de Santiago en la zona baja. Allí se situaban las áreas populares donde vivía el pueblo en general como los pescadores.

La repoblación de Galicia se relacionó principalmente con las zonas de la reconquista, pero también hubo otras zonas beneficiadas por la repoblación como Vigo por encontrarse situadas en el camino de peregrinaje y por ser portuarias, a estas áreas se les brindó una ayuda administrativa regia. Además, tenemos la expansión de las órdenes monásticas. Vigo aparece como la ciudad que surte de peces al monasterio de Melón y se le designa como “Villa de Vico”, es decir, ya tenía entonces características urbanas. En Vigo se llevaban a cabo actividades agrarias, cultivo de vid, pesca, salazón de pescado, comercio, y construcción de barcos.<sup>5</sup>

El clima en la ría de Vigo es templado y húmedo, el invierno es corto, las heladas y las nieves son desconocidas y la temperatura rara vez baja de 10°C, el verano es fresco con un promedio de 20°C. Hay abundantes lluvias y vegetación.<sup>6</sup>

Las jarchas utilizan la voz de mujer y son anteriores cronológicamente a las cantigas de amigo. Las jarchas se escribieron en romance mozárabe y se desarrollaron

---

<sup>5</sup> Cf. José Luis Martín, *La península en la Edad Media*, Editorial Teide, Barcelona, 1984, pp. 277-283.

<sup>6</sup> Cf. José de Santiago Gómez, *Historia de Vigo y su comarca*. Imp. y Lit. del Asilo de Huérfanos, 1896, pp. 23-25.

con préstamos de otras lenguas romances y del árabe. Suelen presentarse al final de una moaxaja<sup>7</sup>. En la jarcha una muchacha se lamenta sobre la ausencia del amado; muchas veces se dirige a su madre o increpa al amado mismo y se cuestiona o comparte su dolor con sus amigas. Algunas de estas características están presentes en las cantigas de amigo. Asensio menciona que algunas jarchas invocan el amor físico, tema que no se encuentra en la cantiga de amigo que se mueve más en el terreno de lo simbólico.<sup>8</sup> Álvarez Sellers señala que tanto la jarcha como la cantiga de amigo son elaboraciones particulares de un mismo tipo lírico tradicional en la Península donde la doncella enamorada expresa sus sentimientos. Por otra parte, Asensio nos dice que “las jarchas además de insistir en los temas de ausencia ofrecen una serie de temas nuevos, parte ligados a la canción románica parte afines al amor sensual que estimamos característicos de la sensibilidad árabe”<sup>9</sup>

Por lo tanto podemos ver que la cantiga de amigo no desciende directamente de las jarchas pues “la cantiga de amigo se sirve de las canciones populares, partiendo de la canción trovadoresca y la jarcha parece entroncar con un tipo de lírica más primitiva.”<sup>10</sup> La influencia trovadoresca se reconoce en la canción de mujer, de acuerdo con Asensio, en los siguientes puntos: “La *cuita* y el cuidar como fijación del amor, la insistencia en el valor de la medida, la actitud feudal que a veces adopta la amiga y tantos otros pormenores demuestran que la cansó ha desteñado ya sobre la cantiga.”<sup>11</sup>

---

<sup>7</sup> La moaxaja o *muwaššah* es una composición poética de la España musulmana en árabe clásico o hebreo clásico formado por versos que tienen una estructura estrófica con rimas cambiantes en cada estrofa con un final en lengua aljamiada (lengua romance con caracteres hebreos o árabes) llamada jarcha (poesía popular en mozárabe). La jarcha es la última vuelta de la moaxaja y las moaxajas que contienen jarchas mozárabes se dan en un período de tres siglos empezando aproximadamente en 1042, además una jarcha puede formar parte de moaxajas diferentes.

Cf. Carmen Elena Armijo, Cristina Azuela y Manuel Mejía Armijo, editores. *Los sonidos de la lírica medieval hispánica*, pp. 15-42.

<sup>8</sup> Eugenio Asensio. *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, p.25.

<sup>9</sup> *Op.*, cit. p. 25.

<sup>10</sup> Ma. Rosa Álvarez Sellers. “Las cantigas de Martin Codax y su significación en la lírica galaicoportuguesa” en *Quadrant* núm 9, 1992, Centre de Recherche en Littérature de Langue Portugaise Université Paul-Valéry, Francia, pp. 5-6.

<sup>11</sup> Eugenio Asensio. *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, p. 57.



*El cancionero de la Biblioteca Nacional de Lisboa o Cancionero Colocci-Brancuti* comienza con el *Arte de trobar* de autor anónimo que divide la poesía gallegoportuguesa en cuatro géneros fundamentales: cantigas de amor, cantigas de amigo, cantigas de escarnio y cantigas de maldecir. Además, menciona las cantigas de *vilãos* y de seguir, las *tenções*, pastorelas, descordos y prantos.<sup>12</sup>

La cantiga de amor y la de amigo tratan sobre el amor, pero desde distintos puntos de vista. En la primera, el protagonista es un hombre, mientras que en la segunda tenemos como protagonista la voz de mujer. La voz de mujer es una voz femenina que ha sido escrita por un hombre y expresará ideas y sentimientos<sup>13</sup> de forma diferente a la voz masculina de una cantiga de amor. No obstante que la cantiga de amigo es culta en su formato, la escribieron los reyes y los trovadores, sin embargo, retoma elementos de la poesía oral en su forma. Los trovadores aprovechaban temas populares en la cabeza o en el estribillo, se apoyan en las diferentes métricas entre la cabeza y el resto y usan arcaísmos o saltos de sentido del dístico inicial con los que siguen, de acuerdo con Asensio.<sup>14</sup>

Giuseppe Tavani propone que cantigas de amor y de amigo son géneros equivalentes y complementarios que forman un sistema único de diálogo entre amantes ficticios en el cual la voz femenina de la cantiga de amigo es aquella a la que se dirige el

---

<sup>12</sup> Cf. Josep Bernis, "Géneros híbridos o géneros "menores" en la literatura gallegoportuguesa medieval", en [www.academia.edu](http://www.academia.edu), pp. 4-8.

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

<sup>13</sup> Cf. María Ana Masera, *Que non dormiré sola non*, pp. 37, 49. La voz de mujer, nos dice Masera, revela sentimientos, penas, enojo o ira y desencanto amoroso producidos por la actitud del amante al mismo tiempo que demuestra una libertad que aparentemente no coincide con los datos que tenemos sobre las costumbres de esa época.

<sup>14</sup> Eugenio Asensio. *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, p. 13.

trovador en la cantiga de amor.<sup>15</sup> En mi opinión, en la cantiga de amor el amado se dirige a la amada, pero en las cantigas de amigo la amada canta en la soledad generalmente, aunque en ocasiones se dirige a la madre, las amigas y otras veces al amado.

Es importante señalar que la voz de mujer, principal característica de la cantiga de amigo, no nos ofrece una visión ni un discurso femenino ya que fue escrita por un hombre. Entonces en las cantigas de amigo las mujeres se ven a sí mismas y hablan de sí mismas con un paradigma masculino. Al mencionar el deseo por un hombre, la voz femenina refleja la cultura falocéntrica en la que se educó;<sup>16</sup> es decir su propia cultura y forma de sentir. Sin embargo, hay autores como Masera que señala que es “una voz que rebasa continuamente los límites, las normas, una voz que nos muestra una mujer concreta, humana; una mujer que está junto al hombre en los goces y reveses del amor.”<sup>17</sup>

Encontraremos una serie de aparentes contradicciones de esta voz femenina con la realidad social de las mujeres en esta época. Recordemos la concepción de la mujer en la Edad Media donde sólo existían tres imágenes emblemáticas: Eva (la tentadora), María (la Virgen) y María Magdalena (la pecadora arrepentida).<sup>18</sup> Las mujeres estaban siempre sujetas a una autoridad masculina. Si eran solteras, al padre y si se casaban al marido. Las mujeres viudas no eran bien vistas, aunque en ocasiones podían manejar sus propios recursos. Legalmente necesitaban de un hombre para que las representara, por lo que tenían muy poca libertad y se les instaba a casarse de nuevo. Las solteras eran vigiladas constantemente por la madre o por alguna otra mujer y siempre salían acompañadas.<sup>19</sup>

---

<sup>15</sup> Cf. MP Ferreira. M. Codax, “A história que a música conta”, en revista *Medievalista, Online* 24, 2018, p. 6.

<sup>16</sup> *Op., cit.* p. 32.

<sup>17</sup> María Ana Masera, *La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica*, p. 111.

<sup>18</sup> Virginia Martínez Guerrero, “Las mujeres bajomedievales y la construcción de un estereotipo”, p. 22.

<sup>19</sup> Cf. Ma. del Pilar Sánchez Vicente, “La condición jurídica de la mujer a través de las partidas”. Las siete partidas nos dan esta imagen, pero también podemos encontrar que había una discrepancia entre la ley escrita y las costumbres. Muchas viudas o mujeres de la alta nobleza al no tener un marido en casa podían hacerse cargo de la administración de sus bienes. Esta discrepancia se observa más a partir del s. XIII. Las mujeres burguesas se habían cargo de la organización de sus negocios, por ejemplo.

Las cantigas de amigo no parten de la concepción medieval prototípica de la mujer pues presentan una mujer que desea estar con un hombre y que generalmente tiene libertad de movimiento.

La cantiga de amigo es concreta, ligera y directa, aunque no ingenua “xa que se atopa saturada dun simbolismo as veces elusivo”, señala Henrique Monteagudo. Además, “a moza da cantiga de amigo non está tan suxeita polas convencións sociais, ou mellor, atópase adoito no tránso de rachalas, coa ansia de conseguir un encontro erótico co-amigo.”<sup>20</sup>

Ana Paula Ferreira en su artículo “Telling woman what she wants” señala una serie de características del uso de la voz de mujer que me parece importante recalcar. Durante la Edad Media la poesía de mujeres parece inexistente. La poesía gallegoportuguesa es un ejemplo de cómo un poeta utiliza esta voz de mujer para silenciar o desplazar las voces poéticas femeninas reales: “... the potential voices of real medieval women are thereby suppressed under the fiction of an essential seemingly, natural, feminine voice”<sup>21</sup>

En contraparte, esta lírica presenta de acuerdo con Ria Lemaire-Mertens una sociedad matriarcal, autosuficiente que es una ficción, donde la excepción es la figura masculina del rey que se lleva lejos al amado “no other figure of power is mentioned”<sup>22</sup>. Es interesante observar la ausencia del padre, de quien podríamos conjeturar que ha marchado a la guerra.

---

<sup>20</sup> Henrique Monteagudo, “Mirar o mar. A singularidade de Martin Codax”, en revista *Grial*, núm. 217, 2018, p. 4.

“ya que está saturada de un simbolismo a veces elusivo, la muchacha de la cantiga de amigo no está sujeta por las convenciones sociales, o aún mejor, se encuentra en proceso de romperlas, con ansia de conseguir un encuentro erótico con su amigo.” (La traducción es mía y todas las subsiguientes).

<sup>21</sup> Ana Paula Ferreira, “Telling woman what she wants: The cantigas d’amigo as strategies of containment”, en *Portuguese Studies*, vol. 9, 1993, p. 24.

“...las voces potenciales de las mujeres medievales reales están suprimidas bajo la ficción de una voz femenina aparente, natural y esencial”.

<sup>22</sup> *Op., cit.* p.35.

“no se menciona otra figura de poder”.

Ria Lemaire-Mertens remarca:

...esses textos poéticos são ficcionais. As personagens são “mulheres imaginarias” que revelam um grande tema do imaginario dos homens da nobreza da Idade-Média europeia, o do “encontro”, na natureza com mulheres muito jovens e ingénuas do mundo rural.<sup>23</sup>

Existe una razón para el uso masculino de la voz de mujer. La cantiga de amigo desempeña la función de límite social y freno moral, sirviendo para apoyar la dependencia de la mujer en el amor y el sexo masculino en una época en que los hombres se encontraban lejos en la guerra de reconquista. Las mujeres quedaban a cargo de las casas, los hijos y las fortunas familiares, así como de las riendas del gobierno local. Entonces la lírica constituiría un recordatorio del lugar y la importancia de la mujer y su deseo sin importar su estamento. La audiencia a la que se dirige la voz femenina en la cantiga de amigo (amigos, hermanas, madre, naturaleza o el amado mismo) cumple con una función de ser “the mirror of accepted values and beliefs which beholds and reflects back to the woman her own image as virginal temptress.”<sup>24</sup> Una interpretación es que la mujer se convierte entonces en un recuerdo del origen, del puerto desde el que se partió y un ancla que evoca el hogar y la familia para el hombre que está lejos en la guerra.

Las cantigas de amigo, según Rodríguez Lapa, aprovechan un tema popular a veces en la cabeza de la cantiga o en el estribillo, pero debemos recordar que son poesía culta.<sup>25</sup> El sufrimiento de la niña por la ausencia del amigo corresponde más a una estética de tipo aristocrático que a una de tipo popular.

---

<sup>23</sup> Ria Lemaire-Mertens, “As personagens femininas do *Pergaminho Vindel*”, John Benjamins Publishing Company, Universidad de Vigo, 2018, p.71.

... esos textos son ficcionales. Los personajes son “mujeres imaginarias que revelan un gran tema imaginario de los hombres nobles de la Edad Media europea, y del “encuentro” en la naturaleza con mujeres muy jóvenes e ingenuas del mundo rural.

<sup>24</sup> *Op., cit.* p.34.

“el espejo de valores aceptados y creencias que refleja a la mujer su propia imagen como la de una tentadora virginal.”

<sup>25</sup> Eugenio Asensio. *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, p. 12.

Los elementos conceptuales y temáticos de las cantigas de amigo de acuerdo con Mercedes Brea<sup>26</sup> son los siguientes:

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

La *coita d'amor* es propia de la lengua de Oc, sin embargo, en la poesía gallegoportuguesa se refina. Es una expresión de *saudade*, “the bitter sweet nostalgic yearning...”<sup>27</sup> Está ligada con un estado de melancolía, que muestra diferentes matices de la ansiedad amorosa: amor no correspondido, deseo intenso, enfermedad amorosa o angustia por la ausencia del ser amado. Es un sentimiento físico y mental resultante del amor en el que se busca la soledad y se recurre a la imagen del amado que entra por los ojos y pasa a la *imaginatio* en el cerebro. La imagen se contempla obsesivamente en ausencia del amado y esto causa un amor mórbido. El resultado es un tormento amoroso. Se une así al concepto del mal de amor o amor *hereos* de la tratadística clásica y la condición somática estudiada por los árabes en la Edad Media. Josiah Blackmore define la *coita d'amor* como “a form of passionate and sometimes melancholic suffering.”<sup>28</sup> Las cantigas de amigo contienen una mayor cantidad de estados de ánimo similares, que

---

<sup>26</sup>Cf. Mercedes Brea, “Elementos popularizantes en las *Cantigas de amigo*”, en *Con Alonso Zamora Vicente: Actas del Congreso Internacional "La Lengua, la Academia, lo Popular, los Clásicos, los Contemporáneos"*, Universidad de Alicante, 2003, pp. 459-462.

<sup>27</sup>Josiah Blackmore, “Melancholy, passionate love, and the ‘Coita D'Amor’”, *PMLA*, vol. 124, núm. 2, 2009, p. 641. “el deseo nostálgico amargo y dulce...”

<sup>28</sup>“una forma de sufrimiento pasional y a veces melancólico.”

incluyen: “... llegadas y partidas, reportes y rumores, felicidad compartida, amenaza de la incertidumbre, equívocos y aún traición ...”<sup>29</sup>

De acuerdo con Mercedes Brea, los elementos formales de la cantiga de amigo son los siguientes:<sup>30</sup>

- 1) Uso del refrán.
- 2) Uso de estrofas compuestas por dísticos monorrimos, con un refrán de un solo verso, con predominio del esquema aaB.
- 3) Uso del paralelismo<sup>31</sup> en cualquiera de sus variantes:
  - verbal (afecta a las palabras)
  - estructural (correspondiente a la estructura sintáctica y rítmica)
  - semántico (repetición de significados y conceptos)
- 4) *Leixapren*.<sup>32</sup>
- 5) Empleo de rimas asonantes.
- 6) Aparición de ciertas irregularidades métricas.
- 7) Arcaísmos léxicos.<sup>33</sup>
- 8) Introducción de diálogo entre amiga y enamorado, madre o confidente.
- 9) Uso de sinónimos poéticos: amigo-amado.
- 10) Uso de términos específicos con los que el poeta se refiere a la protagonista

femenina o con los que la amiga hace referencia de sí misma: pequeña, *velida*, delgada, etc.

---

<sup>29</sup> *Op., cit.* pp. 641-642. “... arrivals and departures, reports and rumors, shared joy, menace of uncertainty, misperception and even betrayal...”

<sup>30</sup> *Cf.* Mercedes Brea, “Elementos popularizantes en las *Cantigas de amigo*.”, *op., cit.* pp. 452-459.

<sup>31</sup> El paralelismo consiste en la repetición de una estructura variando alguno de sus elementos.

<sup>32</sup> *Leixapren* es el recurso poético en que una o más palabras que se presentan al final del verso, se repiten al principio del siguiente, o el último verso de una estrofa o el segundo verso de una estrofa se convierte en el primero de la siguiente.

<sup>33</sup> Uso de palabras o de ortografía que ha caído en desuso en la época en que se escribe el poema.

Es importante la relación que tiene la cantiga paralelística con el baile y el canto coral que será lo que permita que la cantiga de amigo se convierta en un marco de expresión mucho menos rígido que el de la cantiga de amor, dando oportunidad que la voz de mujer exprese sus sentimientos.<sup>34</sup>

### **Cantiga VI**

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

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

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

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

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

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

Aquí el estribillo funciona para el canto coral.

---

<sup>34</sup> Cf. Henrique Monteagudo, “Mirar o mar. A singularidade de Martin Codax”, en revista *Grial*, Núm. 217, 2018, p.4.

## I. El Pergamino Vindel

El *Pergamino Vindel* toma su nombre del librero madrileño Pedro Vindel quien lo descubrió dentro de un códice del siglo XIV *De Officiis* de Cicerón. Vindel lo describe de la siguiente forma:

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

A primeira coluna contém cinco pentagramas com notas musicais; a segunda, seis, a terceira outros seis e a quarta, quatro. Toda a escrita parece da mesma mão e foi feita a tinta negra, e os pentagramas com tinta vermelha; as iniciais são de dois tamanhos: uma grande no princípio de cada peça musical, e um pouco mais pequenas as de cada estrofe; estão feitas a cor azul e vermelha. A sexta canção só tem os pentagramas, não se lhe tendo posto música [...] A terceira, quarta e quinta peças têm defeitos que as afectam, mas de um modo leve...<sup>35</sup>

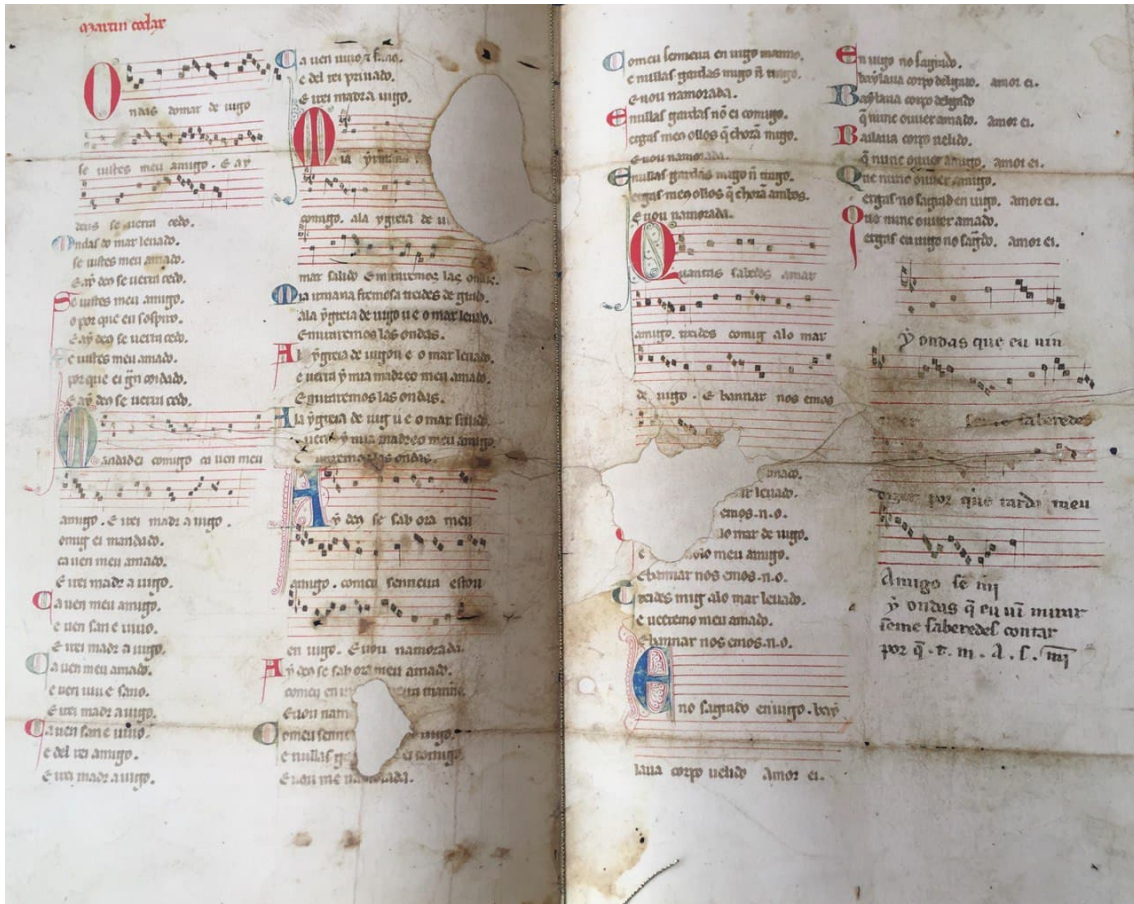
---

<sup>35</sup> Manuel Pedro Ferreira, *O som de Marin Codax: sobre a dimensão musical da lírica galego-portuguesa séculos XII-XIV*, Unisys, 1986, p. 61.

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

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





1. Pergamino Vindel<sup>36</sup>

El descubrimiento de Pedro Vindel se publica por primera vez en 1914 en la revista *Arte Español* junto con algunos grabados fotográficos de las cantigas primera y quinta.<sup>37</sup> Este texto lo retomará Vindel en 1915 en la edición facsimilar del manuscrito que tuvo un tiraje muy reducido. Se pusieron a la venta diez ejemplares con dos facsímiles cada uno: una reproducción integral a escala original del pergamino impresa en una hoja que podía ser desdoblada. Se imprimió con tinta ocre con muy poco contraste lo que hace que el documento sea difícil de leer. Los grabados fotográficos de cada una de las cantigas fueron realizados en tinta negra de calidad desigual y contienen retoques arbitrarios. Hasta

<sup>36</sup> Las fotos a color están tomadas del facsimil del *Pergamino Vindel* núm. 497 de Moleiro Editores, Barcelona, 2016

<sup>37</sup> Cf. D. L. Dovernipe (Pedro Vindel), “Las siete canciones de la enamorada, poema musical por Martin Codax, juglar del siglo XIII”, en *Arte Español*, año III, 1914, no. 1, pp. 27-31 citado por Manuel Pedro Ferreira en *O som de Martin Codax: sobre a dimensão musical da lírica galego-portuguesa (séculos XII-XIV)*, Unisys, 1986.

inicios de los años 80, todos los estudios estuvieron basados en este material pues el manuscrito permaneció inaccesible en manos de Rafael Mitjana, musicólogo español, quien se lo compró a Vindel. Mitjana tuvo la intención de realizar un estudio de la música del manuscrito que no concretó. A la muerte de Mitjana en 1921 el manuscrito se puso a la venta y pasó por varias manos. No se ha podido esclarecer que sucedió exactamente durante ese lapso. En 1977 la Pierpoint Morgan Library de Nueva York adquiere el pergamino, donde hoy en día permanece en resguardo y se encuentra disponible para los investigadores.

### 1. El manuscrito

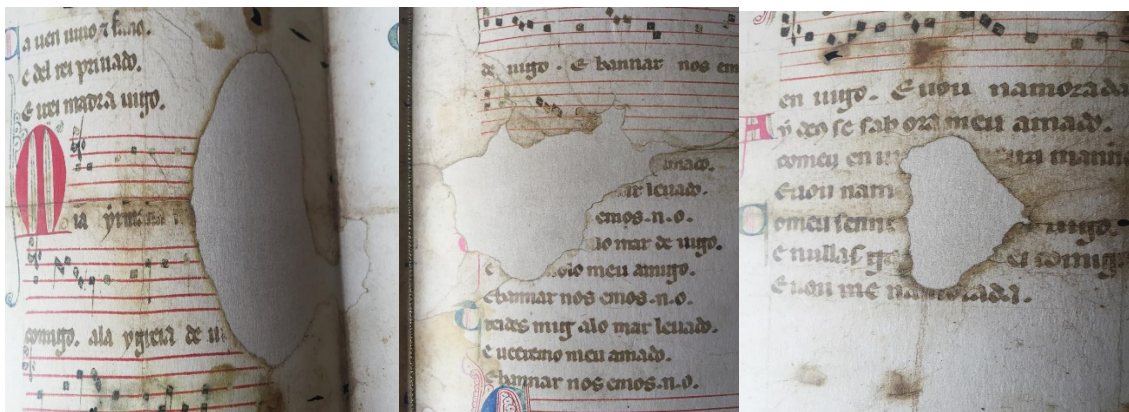
Manuel Pedro Ferreira<sup>38</sup> hace la siguiente descripción del manuscrito después de utilizar una escala semi-milimétrica: la altura y el ancho no fueron determinables con exactitud, las distancias fueron aproximadamente de 34 y 45 centímetros. Existe una distancia de 7 cm con el borde superior y 5 cm con el borde inferior que tienen marcas de doblez horizontal. Existe un doblez vertical situado exactamente en medio del manuscrito, equidistante de las columnas interiores, esta relación en los trazos demuestra que es un manuscrito original y que no fue un rollo, sino que inicialmente se doblaba en dos. Dado que sólo está escrito por uno de los lados y carece de perforaciones centrales, es imposible que haya formado parte de un cancionero. Este manuscrito es una hoja volante.

El pergamino tiene dos tipos de perforaciones, las de los dobleces y otras que son accidentales. Hay tres grandes lagunas en el texto, dos de ellas en las columnas centrales y otra en posición central, probablemente daten de cuando se utilizó como cubierta y se deban a la acción de los roedores. Hay que agregar que entre la primera

---

<sup>38</sup> Cf. Manuel Pedro Ferreira, *O som de Martin Codax: sobre a dimensão musical da lírica galego-portuguesa (séculos XII-XIV)*, op., cit. pp. 64-70.

fotografía del manuscrito en 1913-14 y 1977, fecha de entrada a la Pierpont Morgan Library, alguien lo restauró. Las lagunas más grandes y algunos de los agujeros se repararon, así como algunas de las roturas, siempre por el lado del revés del manuscrito (Imágenes 2, 3 y 4). Después se colorearon para que no fuera demasiado obvia la restauración. Tal como señaló Carolina de Michaëlis, la ausencia de capitulares, el espaciamiento de las líneas del pentagrama y la grafía de la séptima cantiga señalan que se añadieron en fecha posterior. No sólo la caligrafía es más descuidada, sino que también es diferente a la de las otras cantigas, las letras *d* y *s* se encuentran escritas de forma distinta.



2.-Cantiga III

3-Cantiga IV

4.- Cantiga V

El color de la tinta (llamada negra) se observa de color café claro en el texto de forma regular. El tono es el mismo de la primera a la sexta cantiga, con excepción del quinto verso de la tercera donde *de uivo u e o mar de* aparecen en un tono más oscuro (Imagen 3). El texto de la séptima cantiga es también más oscuro, lo que confirma su adición posterior al manuscrito. La notación musical también aparece en tonalidad más oscura, dado que posiblemente el texto de la séptima cantiga se añade de forma posterior por una

segunda mano, quizá como dice Ismael Fernández de la Cuesta sea obra del copista musical.

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

La notación modal fue desarrollada por la Escuela de Notre Dame y consiste en seis modos que combinan ritmos formados por notas largas y cortas, de acuerdo con los esquemas métricos clásicos griegos. Es importante mencionar que estos esquemas métricos guardan una relación con el ritmo de la poesía. Las composiciones musicales se ceñían a estos seis pies métricos o patrones y estuvieron en uso desde 1170 hasta el siglo XIII y coinciden con el surgimiento del *Ars Antiqua*.<sup>39</sup>

La notación mensural fue el primer sistema musical capaz de medir ritmos complejos y se usó hasta 1600 aproximadamente. Tiene signos musicales individuales

---

<sup>39</sup> *Ars Antiqua* o *Ars vetus* es el término que define el período del nacimiento de la polifonía a partir del s. XII. Se desarrolló en Francia principalmente, primero en Limoges y después en la Escuela de Notre Dame en París y terminó con el surgimiento del *Ars Nova* en el XIV. Norbert Dufourcq, *Breve historia de la Música*, CFE, pp. 34-37.

que denotan duraciones temporales.<sup>40</sup> Hacia 1260, Franco de Colonia escribe *Ars cantus mensurabilis* (*El arte de la música medible*) y establece un sistema de notación llamada franconiana o notación mensural negra<sup>41</sup> que se utilizó en el *Ars Nova* y una notación mensural blanca que estuvo vigente hasta el siglo XV. La diferencia entre ambas notaciones está relacionada con el tipo de música que se escribe con cada una de ellas. Si era polifónica (en la que se representan varias líneas musicales o voces) se utilizaba la blanca o si era monódica (en la que se representa una sola melodía) se usaba la notación mensural negra, por eso coexisten diferentes tipos de notación en esta época.

En este tipo de escritura el valor de una nota puede expresarse por un signo distinto de notación.<sup>42</sup> La escritura franconiana propone cuatro signos que mantienen equivalencias y denotan diferentes duraciones: *longa dupla*, *longa*, *breve* y *semibreve*.

En la obra de Codax encontramos, como ya se mencionó antes<sup>43</sup>, notación mensural negra en uno de los copistas y en el otro, notación pre-franconiana que va en camino de marcar las diferencias en las duraciones temporales también. Tiene una clave de Do móvil y las cantigas III (*Mia irmana fremosa, treides comigo*), IV (*Ai Deus, se sab'ora meu amigo*) y VII (*Ai ondas que eu vin veer*) tienen un si bemol fijo al comienzo del pentagrama. Se distinguen las figuras de *longa*<sup>44</sup> y *breve*<sup>45</sup> sin que se especifique la duración interna de cada una de las notas o prolación<sup>46</sup> y en algunos casos se distinguen los modos rítmicos. Además, aunque se utilice esta notación para la obra de Codax, a

---

<sup>40</sup> Recordemos que la duración de las notas, antes de este sistema, era arbitraria y cada maestro podía, según su deseo, atribuirle una duración aproximada a cada nota al dirigir la música. Era muy fácil que una nota larga se convirtiese en corta o viceversa ya que no existía una forma gráfica de señalarlo.

<sup>41</sup> El color de la notación se refiere a las cabezas de las notas, si se escriben rellenas de tinta será notación negra o si se escriben vacías y sólo se delinea su contorno, será notación blanca.

<sup>42</sup> Por ejemplo, en la actualidad tenemos notas vacías o rellenas, que nos indican diferentes duraciones, además algunas tienen plicas (líneas adyacentes a la nota que señalan también una diferencia de duración).

<sup>43</sup> Ver página anterior.

<sup>44</sup> La *longa* tiene una cabeza cuadrada y una plica. Ver Capítulo II, Foto 7 Cantiga I. Notas breves y largas.

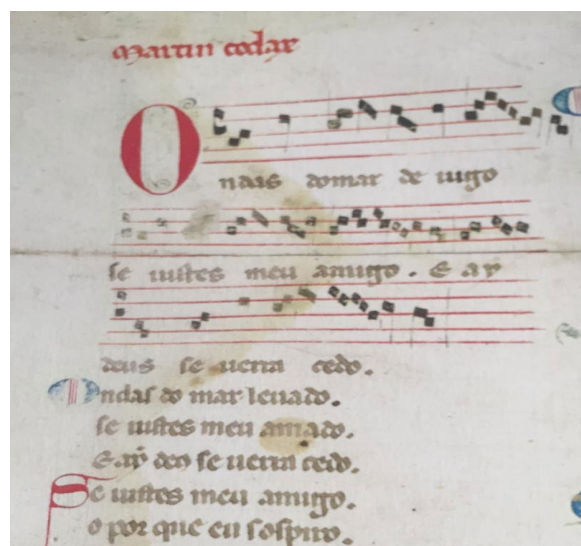
<sup>45</sup> La *breve* tiene solo la cabeza negra cuadrada sin plica. Ver Capítulo II, Foto 7 Cantiga I. Notas breves y largas.

<sup>46</sup> La prolación es la subdivisión interna de cada nota. Si es divisible en dos es binaria o imperfecta y si es divisible en tres es ternaria o perfecta. La división ternaria es perfecta porque está relacionada con la trinidad y es una convención de la época.



juglares y trovadores no se les concede un espacio dentro del *Ars Antiqua* por su origen profano.

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



5.- Rúbrica atributiva y capitulares en Cantiga I

Para datar el *Pergamino Vindel* se toma en cuenta que el tipo de letra que se utiliza que estuvo en uso entre 1250 y 1350. Otras características paleográficas acercan el *Pergamino*

*Vindel* a las *Cantigas de Santa María* situándolo en el último tercio del siglo XIII. La ortografía *ll* y *nn* para simbolizar la *l* y *n* palatales no es característica de ninguna parte de la Península en el último tercio del siglo XIII, ya es un arcaísmo. La reforma ortográfica que llevó a cabo la Cancillería Portuguesa donde se introdujeron *lh* y *nh* en lugar de *ll* y *nn* fue integrada por los escribas con lentitud. Queda aún por resolver el origen geográfico<sup>47</sup> del Pergamino porque en Portugal, Galicia, León o Castilla la música trovadoresca se cantaba en gallegoportugués.

Considero importante trabajar con el manuscrito original y no con una transcripción, prestando atención a la rítmica y la métrica originales para ver cómo se entrelazan ambos textos en lugar de usar una transcripción moderna del texto musical. En el manuscrito original existen valores de tiempo para las notas, no hay un signo que nos indique si el compás es binario o ternario o si existe un concepto de compás, y dependiendo de esto, los acentos musicales que indican que un tiempo es fuerte o débil quedan colocados en diferentes notas y pueden presentar o no coincidencia con los acentos textuales.

## 2. Martin Codax y su relación con los juglares y trovadores

Las opiniones de la crítica con respecto al papel de juglares y trovadores en la medieval escrita en lengua vulgar son contradictorias. Generalmente se ha considerado al trovador como el verdadero y único autor, mientras que al juglar sólo se le asigna el papel de intérprete o ejecutante. Carolina de Michaëlis los cataloga según su nivel social. El juglar es un “*vilão*”, no puede aspirar a tener otro nivel, y el trovador es un noble o un burgués que ha tenido una educación musical formal. El segrel se inserta en medio de los dos y

---

<sup>47</sup> El origen del manuscrito no coincide necesariamente con el origen de Martin Codax quien vivió en Vigo o en la Coruña.

equivaldría a un escudero, descrito también como uno de los “homens de genio emprehendedor e temperamento artístico [...] mas de ascendentes pouco illustres.”<sup>48</sup>

Esta postura tan extrema en la que es imposible cambiar de estrato está relacionada con las convenciones sociales medievales, pero también tiene que ver, de acuerdo con Vallín, con la composición del trovador provenzal y con la “suplicatió” que envió Guiraut Riquier a Alfonso X de Castilla<sup>49</sup>, así como de la respuesta que dio el rey en su “Declaratio que l senher rei n’Alfos de Castela fe per la supplicatio que Guiraut Riqu[i]er fe per lo nom de joglar l’an MCCLXXV”<sup>50</sup> Sin embargo, encontraremos que los límites no estaban tan definidos entre una y otra categoría.

El ámbito de juglares y trovadores no estaba separado. Un trovador necesitaba que alguien propagara su obra y generalmente le daba sus composiciones a un juglar, quien se encargaba de llevarla hasta lugares lejanos para difundirla. Los juglares tenían más movilidad<sup>51</sup> y por lo general eran mejores ejecutantes que los trovadores. Las “Vidas” o breves noticias biográficas de los trovadores y sus composiciones reflejan, de acuerdo con Vallín, “... que los límites entre trovador y juglar no eran tan precisos”.<sup>52</sup> Muchos

---

<sup>48</sup> Gema Vallín, “Trovador vs juglar: conclusiones de la crítica y documentos”, en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989*, Biblioteca Española del Siglo XV, Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, 1994, p. 1117. “hombre de genio emprehendedor y de temperamento artístico [...] pero de ascendente poco ilustre.”

<sup>49</sup> Ramón Menéndez Pidal en *Poesía juglaresca y juglares* cuenta como Ricardo Riquier de Narbona dirigió esta petición al rey Alfonso X en 1274, donde lamenta que se llame juglares a los que hacen juegos con monos o títeres y a los que cantan y tocan en las plazas con muy poco conocimiento musical ante gentes bajas y luego corren a las tabernas. Argumenta que la juglaría fue inventada por hombres doctos y entendidos y suplica al rey que ponga orden a los nombres con que se designan a los diferentes artistas callejeros o cortesanos. Alfonso X le contesta en 1275, diciendo que existen nombres para cada clase de artista: a los que contrahacen e imitan los llama **remedadores**; a los trovadores que van por las cortes, **segreles**; y a los faltos de buenas maneras que recitan sin sentido o ejercitan su vil arte por la calle y plazas se les llama con desprecio **cazurros** y a los que se fingen locos en la corte se les llama **bufones**. Todos estos nombres en Provenza se confunden y se les llama **juglar**, pero el rey aconseja que no debe ser así en Castilla. Aquellos que con cortesía y ciencia saben portarse entre las gentes ricas para tocar instrumentos, contar “novas” o relatos poéticos, cantar versos y canciones hechas por otros, éstos pueden llamarse **juglares** y los que saben trovar verso y tonada y saben hacer danzas, coblas, baladas, albas y sirventesios, deben llamarse **trovadores** y entre éstos el que posee la maestría del soberano trovar, se llama “**don doctor de trobar**”. Cf. Ramón Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y juglares*, pp.35-37.

<sup>50</sup> *Op., cit.* p.1116.

<sup>51</sup> Peter Dronke, *La lírica en la Edad Media*, cantigas de amigop.22.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p.1120.



juglares adquirieron conocimientos musicales, aunque nunca se les reconoció un estatus superior, y la única fuente de conocimiento a la que podían haber tenido acceso era la de un trovador.

Martin Codax permanece en esta zona difusa. Algunos estudiosos lo consideran como juglar, otros como trovador. Se sabe muy poco acerca de Codax. Monteagudo lo describe como un juglar gallego que compuso un ciclo de siete cantigas paralelísticas situadas en Vigo dentro de la modalidad de santuario (o romería). Un ciclo caracterizado por la presencia del mar.<sup>53</sup>

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

Antes del descubrimiento de Vindel se conocía a Codax por las investigaciones de Varnhagen (1870), Monaci (1873), Braga (1876), Storck (1885) y Nunes (1906).<sup>54</sup>

a) Pedro Vindel opta por llamar al autor Martini Codex, que quiere decir Códice de Martín.

b) Michaëlis de Vasconcelos (1915) hace dos propuestas para el nombre de Codax. La primera es que fuera un escriba, de allí Codex→Codaz, y la segunda como aumentativo de codo (cubitu), que señalaría un rasgo físico.

c) Oviedo y Arce (1916-1917) conjetura que viene del italiano *codazzo-cauda*, con el significado de séquito.

d) Citarilla Valledor (1933) con el significado coda do pan.

e) Pellegrini (1954) cree que estamos ante un patronímico y que Codax/ Codaz son reductibles fonéticamente a “Codas”

f) Álvarez Blázquez (1975) lleva el origen a un topónimo “Codar”.

---

<sup>53</sup> Cf. Henrique Monteagudo, “Mirar o mar. A singularidade de Martin Codax”, *op. cit.* p. 94.

<sup>54</sup> Cf. Yara Frateschi Vieira, “Estudo literário das Cantigas de Martin Codax”, en *The Vindel Parchment of Martin Codax*, John Benjamins Publishing Company, Universidad de Vigo, 2018, p. 26.

g) Gutiérrez García (2008) establece un origen toponímico relacionándolo con Codais/Quodaix que aparece en un documento del Monasterio de Sobrado dos Monxes, de donde tomaría el apellido o el apellido le fuera transmitido por su familia, originaria de esta localidad.

h) Fernández se refiere a un documento de 1290 donde Martim Codêas es habitante de Gogim en tiempos del rey portugués D. Dinis en la frontera cercana a Galicia. También aparece como patronímico Codaz en dos documentos de Santa María de Oia relativo a la venta de una viña que fue de Fernan Codaz, quien se piensa que pueda haber sido hermano de Martín y que entonces estuvieran asentados al sur de Galicia, lo que cuadra con la ambientación de sus cantigas marineras.<sup>55</sup>

i) Álvarez Sellers sitúa a Codax posiblemente en la época de D. Alfonso III.<sup>56</sup>

La tradición ha preferido Codax, porque en el Cancionero da Vaticana V. 822, se encuentra el apógrafo: “Martín Codaz esta non acho pontada.”<sup>57</sup>

Independientemente de la condición social del autor, el refinamiento técnico y retórico de sus cantigas supone una educación propia de estamentos clericales o aristocráticos de acuerdo con Ferreiro Carballo.<sup>58</sup>

Lo que si podemos afirmar es que Martín Codax fue un trovador perteneciente a la lírica gallegoportuguesa; que vivió a mediados del siglo XIII y pudo ser natural de Vigo, de La Coruña o de la península de Morrazo. Se conserva un bifolio suyo de finales del siglo XIII, que hoy resguarda la Biblioteca Pierpont Morgan de Nueva York (M979) conocido como “*Pergamino Vindel*”. A pesar de los pocos antecedentes que tenemos

---

<sup>55</sup> Cf. Xosé Xabier Ron Fernández, “Martín Codax o Nome. A onomástica na lírica trovadoresca” en *The Vindel Parchment of Martín Codax*. John Benjamins Publishing Company, Universidad de Vigo, 2018, pp. 234, 235.

<sup>56</sup> Cf. Ma. Rosa Álvarez Sellers, “Las cantigas de Martín Codax y su significación en la lírica galaicoportuguesa”, *op. cit.* p. 1.

<sup>57</sup> Xosé Xabier Ron Fernández, “Martín Codax o Nome. A onomástica na lírica trovadoresca” en *The Vindel Parchment of Martín Codax*, *op. cit.* p. 233.

<sup>58</sup> Cf. David Ferreiro Carballo, “El pergamino de Vindel; una revisión bibliográfica”, en *Sineris Revista de Musicología*. núm. 27, año IV, p. 6.

sobre Codax podemos asumir una serie de datos reales basándonos precisamente en el manuscrito. Fue un compositor hábil, con amplios conocimientos musicales, ya fuera trovador, segrel o juglar, que poseía la técnica para componer cantigas de amigo. Analizando esta obra entenderemos a profundidad sus capacidades expresivas y creativas tanto en la música como en la versificación.

### 3. El concepto de autor y sus capacidades musicales y poéticas

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

El autor/escritor medieval (patrocinador, donador, propietario, persona que dicta, copia, transcribe o ilustra) a quien sólo le importa la difusión de su obra sin importarle la fama de su nombre, se transforma en el autor/escritor moderno a quien le importa ser conocido, nos dice Lemaire-Mertens.<sup>59</sup>

Ria Lemaire-Mertens investigó sobre el origen de la palabra escritor y la presencia de éste, en el contexto de los manuscritos medievales del siglo XIII, distinguiendo “seis tipos de ‘autores’ diferentes, aunque ninguno de ellos corresponde a la realidad moderna del concepto de escritor.”<sup>60</sup>

El calificativo de “autor” en la Edad Media se otorgaba a sujetos cuyo ejercicio se compartía entre un número de personas cuya tarea tenía un límite muy indefinido y cuyo

---

<sup>59</sup> Cf. Ria Lemaire-Mertens, “As personagens femininas do *Pergaminho Vindel*”, *op.*, *cit.* p. 77

<sup>60</sup> *Op. cit.* p. 74.

“...nenhum deles sendo o que corresponde à realidade moderna do conceito escritor.”

ejercicio al respecto de la obra era muy distinto. Lacarra y Cacho Blecua<sup>61</sup> señalan diferentes categorías, partiendo de un comentario de San Buenaventura sobre el *Libro de Sentencias* de Pedro Lombardo: amanuense (*scriptor*), compilador (*compiler*), comentador (*commentator*) y autor (*auctor*). El amanuense estaría más cerca del copista, pero tiene el poder de alterar el material voluntaria o involuntariamente y suprimir párrafos de acuerdo con su criterio, así como elegir el orden de lo que copia. El compilador selecciona y lleva la lectura siguiendo una línea específica, es decir puede en su compilación escoger un tema que desea seguir y acomodar los textos para lograr este propósito. El que glosa o comentador enfatiza ciertas características del texto y, por último, el autor tendría una autoridad mayor, aunque los críticos asumen que es Dios el autor superior. Esto abre toda una discusión no resuelta sobre la noción de “autor”. Las anteriores clasificaciones se imbrican. La multiplicidad de tareas y el uso de la compilación de materiales promovió una refundición de temas con los que nos hallaremos frecuentemente a lo largo de la Edad Media. Así nos encontramos a Alfonso X, quien declara ser el “autor principal”<sup>62</sup>, no porque haya escrito con sus manos los textos, sino sólo por el hecho de ordenar la investigación, compilación o porque en muchos casos realizó la revisión de los libros hechos por un grupo de eruditos a su servicio.

Concluyo que en el caso del autor-trovador estaríamos hablando de un autor que es capaz de manejar tanto el lenguaje literario como el musical. Los textos pasan por una serie de refundiciones que en el caso específico de la lírica popular que nos ocupa y de la

---

<sup>61</sup> Joan Curbet Soler, Lacarra, María Jesús y José Manuel Cacho Blecua, “De la Oralidad a la Escritura: La Edad Media”, vol. 1. *Medievalia* 14, pp. 381-382.

<sup>62</sup> Alfonso X, *General Estoria*: «El rey faze un libro, non porque l'él escriua con sus manos, mas porque compone las razones dél, e las emienda et yegua e enderesça, e muestra la manera de cómo se deuen fazer, e desí escrúelas qui él manda; pero dezimos por esta razón que el rey faze el libro. Otrossí quando dezimos "el rey faze un palacio", o alguna obra, non es dicho porque lo él fiziesse con sus manos, mas porquel mandó fazer e dio las cosas que fueron mester pora ello; e qui esto cumple, aquel a nombre que faze la obra, e nós assí ueo que usamos de lo decir» (I, pág. 477 b).

música asociada a ella van conformando una creación colectiva al transmitirse oralmente. El emisor realizará cambios cada vez que ejecute un performance, y el receptor incluirá variantes al convertirse en emisor del texto. Entre más difusión tenga el texto, presentará más variaciones.

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

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

#### 4. Las cantigas de amigo de Martín Codax

Las cantigas de Martín Codax genéricamente pertenecen a las cantigas de amigo y formalmente son cantigas paralelísticas y cantigas de refrán. Por su temática son cantigas de santuario<sup>63</sup> y de acuerdo con el ambiente son canción “*da beira mar*” (a la orilla del mar) o cantigas marineras. Por su localización están agrupadas como pertenecientes a los juglares de la ría de Vigo y sus alrededores.<sup>64</sup>

---

<sup>63</sup> Las cantigas de santuario o de romería son una subclasificación de las cantigas de amigo. Su característica es la mención de un templo, una iglesia o una romería que sirva de lugar de encuentro para los amantes. En algunos casos la mención del templo o de la romería servía para promocionar el lugar o la peregrinación. Cf. Santiago Gutiérrez García. “Martín Codax y las cantigas de santuario gallegoportuguesas”. pp. 342-344.

<sup>64</sup> Cf. Henrique Monteagudo, “Mirar o mar. A singularidade de Martin Codax”, *op. cit.* pp. 94-95.

**a) Características generales son las siguientes de acuerdo con Pozo:<sup>65</sup>**

- Foco temático: Ausencia del amigo y la añoranza.
- Protagonismo femenino: Sujeto lírico expresado por un YO, unas veces manifiesto y otras veces implícito en la forma verbal o en un pronombre.
- Localización geográfica: Mar de Vigo, Iglesia de Vigo.
- Destinatario de la queja amorosa, 3 categorías:
  - Abstracción religiosa: Dios.
  - Personas: madre, hermana, “*quantas sabedes amar*”.
  - Naturaleza inanimada: ondas del mar.

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

**b) Las figuras retóricas que tienen las cantigas de Codax de acuerdo con Álvarez Sellers<sup>66</sup> son:**

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

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

---

<sup>65</sup> Cf. Luz Pozo, “Martin Codax, as sete cantigas”, en revista *Grial*, vol. 25, no. 96, 1987.

<sup>66</sup> Cf. María Rosa Álvarez Sellers, “Las cantigas de Martin Codax y su significación en la lírica galaicoportuguesa”, *op., cit.*

Cantiga I<sup>67</sup>- *Exordio*  
Ondas do mar de Vigo,  
se vistes meu amigo?  
E ai Deus, se verrá cedo? <sup>68</sup>

Cantiga II- Traslado a Vigo  
Mandad' ei comigo  
ca ven meu amigo  
E irei, madr', a Vigo

Cantiga III- Desarrollo del acontecimiento, conocer al amado  
Mia irmana fremosa, treides <vos> comigo  
a la igreja de Vigo, u é o mar salido  
E miraremos las ondas!

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

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

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

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

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

---

<sup>67</sup> Cf. Versión de Rip Cohen (que es la que citaré en adelante) en “Las cantigas de Martin Codax. Edición y comentario” en *Pergamino Vindel*, M. Moleiro Editor, Barcelona, 2016. pp.79-102.

<sup>68</sup> Sólo señalo primeros versos de cada cantiga.

Cantigas de Martin Codax			
Rima femenina o paroxítona	I, II, III, IV, V, VI	Rima masculina, aguda u oxítona	VII
Rima consonante	V, VII	Rima consonante y asonante	I, II, III, IV, VI
Paralelísticas			
Coblas alternas y leixapren	II, III, IV, V	Remate con estribillos y admiración de expresión de sentimiento	I, II, III, IV, V, VI Remata con una interrogación VII
Localización			
Vigo		I, II, III, IV, V, VI	Sin localización <sup>69</sup> explícita VII
Mar y sinonimia (cantigas impares)		I, III, V, VII	Mar y sinonimia ausentes (cantigas pares) II, IV, VI
Estado de ánimo			
A una de añoranza siguen dos de júbilo			
Añoranza		I IV	Júbilo II, III V, VI
Júbilo dirigido a interlocutor humano		II, III, V, VI	
Añoranza dirigida al mar o al cielo		I, IV, VII	

<sup>69</sup> No sabemos dónde se encuentra la amiga, suponemos que está en Vigo, pero no se menciona en el texto.



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

### **c) Los personajes narradores en las cantigas de Martin Codax**

1. El narrador principal es la joven enamorada o amiga en todas las cantigas con excepción de la VI (*Eno sagrado en Vigo*).

2. Narrador impersonal - *Corpo velido*

La cantiga VI (*Eno sagrado en Vigo*) está dicha por una voz narrativa<sup>70</sup>, impersonal, una voz misteriosa que describe al cuerpo de la moza bailando solitario. Es una imagen desconcertante, sin embargo, el refrán vuelve a estar en voz de la amiga (*amor ei*).<sup>71</sup> De acuerdo con Monteagudo es “una sacralización do amor que, en realidade, non ten parangón na nosa lírica medieval.”<sup>72</sup>

### **d) Los personajes increpados**

- El mar (naturaleza) testigo omnipresente

Existen símbolos arcaicos que son elementos, plantas o animales que se identifican con la vida sexual humana. También son colectivos y constantes, Nos dice Masera, encontramos símbolos en la naturaleza, los rituales y las convenciones sociales y también

---

<sup>70</sup> Masera clasifica las voces explicando que el yo es el sujeto de la enunciación (locutor) y se dirige a un alocutario (tú) y también aparece una tercera persona que narra que es impersonal. En este caso me refiero a este tipo de voz.

<sup>71</sup> Cf. Henrique Monteagudo, “Mirar o mar. A singularidade de Martin Codax”, *op. cit.* p. 99.

<sup>72</sup> *Op. cit.* p. 99. “una sacralización del amor, que, en realidad, no tiene parangón en nuestra lírica medieval”.

se encuentran asociados a los mitos.<sup>73</sup> El mar además de un lugar físico, constituye un símbolo.<sup>74</sup>

El agua, nos dice Bachelard en *El agua y los sueños*,<sup>75</sup> es el espejo donde nos miramos y el ojo de la tierra que nos mira. Es testigo de nuestras acciones. Recordemos que estamos situados frente al mar como presencia omnipresente de la cual no se puede escapar. Quien se sumerge en el agua, quiebra su propia imagen y deja de reflejarse, al salir nos materializamos de a poco. El agua es un elemento de limpieza y fecundidad y es el elemento acuñador donde reposamos en un voluptuoso balanceo. Representa también la ensoñación de la muerte, absorbe el sufrimiento. Contemplar el agua es derramarse, disolverse o morir. El agua apela a los cinco sentidos. La podemos ver, escuchar, sentir, probar y oler. Es el único elemento con el que podemos interactuar tan profundamente.

El agua es un *locus amoenus*, dice Vila Carneiro, el agua turbia, el lavado de cabello, el lavado de la ropa y los baños de amor.<sup>76</sup>

El baño forma parte de la simbología erótica de este tipo de cantigas [...] su virtud regeneradora y purificadora es bien conocida [...] es considerado como el primero de los ritos que marca las grandes etapas de la vida: nacimiento, pubertad, muerte. La inmersión en el agua ha sido considerada una imagen de la regresión uterina [...] sumergirse voluntariamente es aceptar un momento de olvido, de renuncia, de vacío [...] El agua es también fertilizante, de ahí el baño ritual de las prometidas y de las mujeres estériles [...] los baños, que aparecen como algo ritual y sexual. Se asocia el baño y el placer que esta limpieza proporciona al cuerpo, con el placer que produce el sexo, de hecho, en la poesía trovadoresca el verbo *se banhar* podría traducirse como *se delecter*.<sup>77</sup>

---

<sup>73</sup> María Ana Masera, *Symbolism and some Other aspects of traditional Hispanic Lyrics*, pp. 1-3.

<sup>74</sup> Helena Beristain define símbolo como: “todo fenómeno u objeto que representa algo que generalmente es distinto, a lo cual sustituye al referírsele.” *Diccionario de retórica y poética*.

<sup>75</sup> Cf. Gastón Bachelard, *El agua y los sueños*, FCE, México, 2003.

<sup>76</sup> Cf. Zaida Vila Carneiro, “El agua en la canción de amor, catalana, castellana, gallegoportuguesa e italiana.”, en revista *Cuadernos de ALEPH*, 2006, núm. 1, p. 10.

<sup>77</sup> María Rosa Álvarez Sellers, “Las cantigas de Martin Codax y su significación en la lírica galaicoportuguesa”, *op. cit.* p. 12.

Sin embargo, en Codax el baño se asocia con el mar y las ondas y como dice Fossier “La orilla (del mar) era la línea de contacto con lo desconocido, con lo imaginario”, y se asociaba “con el silencio de los hombres y el movimiento perpetuo de las cosas.”<sup>78</sup>

Mar, ondas y navíos forman parte del paisaje de diferentes cantigas de amigo. El mar y sus ondas tienen un aspecto hostil, el mar devora a los hombres y al mismo tiempo los alimenta con generosidad y es contrario a la relación amorosa. Es el elemento que separa, convirtiéndose en el enemigo de la muchacha quien compite con él.<sup>79</sup> Las ondas serán quienes sellen el destino de la amiga:

*As ondas e o mar levado (o mar salido) de Vigo bañan as sete cantigas de Martín Códax. Para Tavani (1989: s. p.) o mar destas cantigas é unha divinidade masculina adversa e violenta que se pode identificar co rei “que a dona de Martín Códax tenta exorcizar, subdivíndoo nos seus compoñentes femininos, as ondas”.*<sup>80</sup>

Así mismo, Masera agrega que el mar está asociado a la partida del amigo, la espera solitaria y la inquietud amorosa<sup>81</sup>, también algunas actividades relacionadas con el mar como la visión de barcos que se alejan y el convite al baño común nos hacen recelar de ritos mágicos paganos.<sup>82</sup>

Pozo propone un paralelismo entre los signos y sus significados:<sup>83</sup>

*Mar* = amor

*Ondas* = placer

*Mar levado* (pleamar) = plenitud

*Mar salido* (rompente) = pasión

---

<sup>78</sup> Robert Fossier, *Gente de la Edad Media*, Taurus, México, 2008, p.167.

<sup>79</sup> Cf. Francisco Fernández Rei, “O mar e a poesía galega. Singraduras na construción da patria da lingua”, en *Revista Galega de Filoloxía*, 2003, 4, ISSN 1576-2661, p. 12.

<sup>80</sup> *Op.*, cit. p. 14.

“Las ondas y el mar salido de Vigo bañan las siete cantigas de Martin Codax. Para Tavani el mar de estas cantigas es una divinidad masculina adversa y violenta que se puede identificar con el rey «que la amiga de Martin Codax intenta exorcizar, subdividiéndolo en sus componentes femeninos, las ondas.»”

<sup>81</sup> María Ana Masera, *Symbolism and some Other aspects of traditional Hispanic Lyrics*, p. 11.

<sup>82</sup> *Op.*, cit. p. 179.

<sup>83</sup> Cf. Luz Pozo, “Martin Codax. As 7 Cantigas”, *op.*, cit. pp. 156-157.

*Bañarse nas ondas* = entrega amorosa

Conuerdo con Luz Pozo en que Vigo es el espacio de posibilidad del encuentro amoroso y de la entrega amorosa porque el primer encuentro amoroso se llevó a cabo allí y la amiga ha quedado en tierra separada por el mar. En este caso se menciona Vigo específicamente, pero Vigo podría representar cualquier otro pueblo donde una situación parecida en que el amado partió a la guerra esté sucediendo.

El mar *rompente* tiene relación con la pasión por la fuerza que las olas muestran, las ondas representan la posibilidad de sumergirse en ese mar y dejarse llevar por él disfrutando del placer que el agua proporciona al cuerpo y la levedad que se siente cuando nos sumergimos en el agua. El mar produce miedo por su fuerza y la posibilidad de ahogarse que se puede interpretar, de acuerdo con Reckert y Macedo, como el miedo al ímpetu amoroso o al ahogarse en la propia emoción.<sup>84</sup>

Tavani<sup>85</sup> concibe el mar como una divinidad masculina, violenta y separadora de los amantes. Es un mar que denota hostilidad: bravo y enfurecido. La única manera de que la protagonista se acerque y tenga alguna posibilidad de vencerlo y lo pueda increpar es dividiéndolo en ondas, que son más pequeñas y femeninas. Inclusive, ya convertido en ondas, podrá sumergirse junto con sus amigas dentro de ellas.

El mar también puede presentarse con otros significados. Mar-amor, mar-soledad, el mar es una constante del amor de acuerdo con Jung y su inconsciente colectivo. No olvidemos tampoco a Nereo, el anciano del mar, que es un dios justiciero. Las ondas sólo aparecen en textos de cantigas de Codax y de Mendinho.<sup>86</sup>

---

<sup>84</sup> Stephen Reckert y Helder Macedo, *Do cancionero de amigo*, pp. 132-133.

<sup>85</sup> Cf. Giuseppe Tavani, "Para unha lectura das cantigas de Martin Codax", en revista *Grial*, vol. 49, núm. 189, 2011, p. 116.

<sup>86</sup> Mendinho es un trovador gallegoportugués de la ría de Vigo o de San Simón que estuvo activo entre 1340 y 1380. Tiene una canción de amigo donde se mencionan las ondas que está en el *Cancionero da Vaticana* como CBN 852/CV 438.

Concluiría que, en estas cantigas el mar presenta múltiples significados, es un símbolo polisémico; es la fuerza y divinidad que separa a los amantes, pero que la amada debilita al dividirlo en ondas en las que puede sumergirse voluptuosamente en un juego colectivo junto con sus amigas, convirtiendo al mar en un cómplice. Así mismo, el agua permite que la amada se deleite con su propio cuerpo y reciba un adelanto de las sensaciones esperadas a la vuelta del amado.

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

- La madre (amiga/enemiga) presencia cotidiana

La madre aparece en las cantigas de amigo como una figura muy importante, casi tan importante como la amiga. La madre puede ser una confidente que facilite el encuentro amoroso o una vigilante que se oponga a la felicidad y al encuentro de los amantes. La madre es también un elemento que la cantiga de amigo tiene con la jarcha. Es el personaje a quien van dirigidas las confidencias de la muchacha.<sup>87</sup> En el caso de la madre que presenta Codax se trata de una madre/amiga, que cumple con la función de ser confidente y acompañante. Al parecer, esta madre que facilita la unión de los amantes no correspondería a la realidad e imagen que presenta el grueso de la literatura española. Un ejemplo parecido puede ser la figura de Alisa, la madre de Melibea, como bien señala Juárez Blanquer.<sup>88</sup>

---

<sup>87</sup> Cf. Margit Frenk, "La autenticidad folklórica de la lírica popular", en *Poesía popular hispánica 44 estudios*.

<sup>88</sup> Cf. Aurora Juárez Blanquer, "Madre y Cantigas de amigo.", en revista *Estudios Románicos*, vol. 1, 1, p. 151.

- Las hermanas (testigos que comparten la experiencia amorosa de la protagonista)

La joven invita a sus hermanas a bailar y al baño de amor. Las muchachas no sólo se están refrescando en el agua, sino que practican un rito ancestral al “invocar antiguas deidades, o poder fecundador do líquido elemento,”<sup>89</sup> señala Monteagudo.

---

<sup>89</sup> Henrique Monteagudo, “Mirar o mar: A singularidade de Martin Codax.”, *op. cit.* p. 98. “invocar antiguas deidades, el poder fecundador del elemento líquido.”

## II. El espacio en la Edad Media

Se puede entender como espacio la forma en que las personas nos situamos a nosotras mismas en nuestros alrededores inmediatos y escatológicos. Según Cassidy-Welch<sup>90</sup>, el espacio cobra una dimensión diferente en el sentido de identificación colectiva e individual, es decir que el espacio tiene un sentido social que no sólo se refiere a la localización geográfica. También me referiré al espacio acústico que definiré como el conjunto de sonidos tanto humanos como ambientales y las músicas implícitas en los textos y al espacio textual que es el que ocupan el texto oral y el texto escrito.

La definición del espacio geográfico físico nos proporciona una gran cantidad de información como el estrato social, la inclusión, exclusión de individuos y de grupos, etc. Existen otro tipo de espacios como el espacio sagrado que puede considerarse como un lugar abstracto porque muchas veces se superpone al físico guardando o no una relación directa con él. En el contexto medieval, el espacio sagrado incluye al discurso y la práctica religiosa y espiritual, así como sitios en el caso de una iglesia o una abadía, textos si hablamos de un sermón o ritos si lo consideramos en relación con una procesión o un sacramento.<sup>91</sup> En este capítulo me referiré al espacio sagrado con respecto únicamente al *Pergamino Vindel* donde se superpone con el geográfico.

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

---

<sup>90</sup> Cf. Megan Cassidy-Welch, "Space and place in Medieval contexts", en revista *Parergon*, 2010, vol. 27, núm. 2, p. 2.

<sup>91</sup> *Op., cit.* p. 5.

Las mujeres tenían esferas sociales propias. Mendes señala: “... as cantigas de amigo demostram que o contato entre as mulheres e o mundo não era tão restrito.”<sup>92</sup> En las cantigas de Codax encontramos a la amiga en diferentes espacios geográficos. Está sola frente al mar, va a la iglesia, baila en lo sagrado, se reúne con la madre, las amigas y hermanas y en una cantiga lamenta no ver al amado pues va sin guarda. Es decir que la amiga de las cantigas de Codax goza de libertad de movimiento y además se puede desplazar sin compañía. De hecho, en el texto la encontramos sola increpando al mar en las cantigas I (*Ondas do mar de Vigo*) y VII (*Ai ondas que eu vin veer*) y también en la cantiga IV (*Ai Deus, se sab' ora meu amigo*) donde menciona que va sin guarda.

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

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

#### 1. El espacio sincrético, el espacio sagrado

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

---

<sup>92</sup> Ana Luisa Mendes, *O sentido dos diálogos entre as mulheres e o mar nas cantigas de amigo galego-portuguesas do século XIII*, 2013, Tesis de Mestrado em História, UFPR, Curitiba. p. 215.  
“... las cantigas de amigo demuestran que el contacto entre las mujeres y el mundo no era tan restringido.”



Mi propuesta es que “lo sagrado” se refiere a un sitio de adoración precristiana. Recordemos que los celtas llegaron a esta zona entre los siglos VII Y VI a.C. como lo mencioné en la introducción y creían en dioses relacionados con la naturaleza. Realizaban rituales frente a espacios acuáticos, piedras o árboles, según nos explica Manuel Alberro.<sup>93</sup> Los ríos, los pozos y manantiales son muy abundantes en la zona y se les cargaba de un poder mágico. En Galicia y el norte de Portugal existió un culto al agua persistente. La creencia ha llegado hasta la actualidad, pues se le considera poseedora de cualidades restaurativas, sanadoras<sup>94</sup> y capaz de dar soluciones a los temas sentimentales y amorosos.<sup>95</sup> El mar también era un lugar sagrado y sumergirse en las ondas formaba parte de los rituales célticos. La gente creía que las olas del mar que rompían sobre la costa o la playa en series de nueve poseían propiedades curativas y eran beneficiosas en general y proveedoras de buena fortuna.<sup>96</sup>

El imperio romano integró siempre las religiones y costumbres de los pueblos conquistados mientras cumplieran con el pago de impuestos. Sin embargo, el cristianismo tuvo muchos problemas para instaurarse sobre las creencias paganas. Primero intentó desacreditar los lugares sagrados especialmente después del II Concilio de Arlés, en *ca.* 452,<sup>97</sup> ordenando la destrucción de los ídolos. En *De correctione rusticorum*, san Martín Dumense habla sobre las costumbres paganas frente a árboles, fuentes y piedras que eran

---

<sup>93</sup> Cf. Manuel Alberro, “El agua, los árboles, los montes y las piedras en el culto, creencias y mitología de Galicia y las regiones noroeste atlántico europeo”, en revista *Anuario Brigantino* 25, 2002. p. 13.

<sup>94</sup> Cf. Manuel Alberro, “La mitología y el folklore de Galicia y las regiones célticas”, en *Garoza, Revista de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular*, 2002, pp. 13, 28, 31, 35.

<sup>95</sup> Cf. Manuel Alberro, “Diosas de Galicia con equivalentes célticos o indoeuropeos”, en revista *Anuario brigantino* 30, 2007, p. 97.

También Margit Frenk señala la importancia del agua ligada a los ritos arcaicos de fecundidad. De ahí que el agua, la “Fonte frida” y el baño sean símbolos de la sexualidad y la fertilidad. Ver “Poesía de la aristocracia y poesía del pueblo en la Edad Media” y “Símbolos naturales en las viejas canciones hispánicas” pp. 42-57 y 329-352, en *Poesía popular hispánica 44 estudios*, FCE, México, 2006.

<sup>96</sup> Cf. Manuel Alberro, “La mitología y el folklore de Galicia y las regiones célticas”, en *op. cit.* p. 12.

<sup>97</sup> En el concilio de Arlés se formularon 56 cánones, algunos repetidos del primer concilio donde se condenó el Donatismo. Otro de los puntos que se trataron fue la condenación del suicidio, excluir a los neófitos de las órdenes mayores, los hombres casados que aspiraran a ser sacerdotes debían prometer una vida de continencia y se prohibió la consagración de obispos si no asistían otros tres obispos a la ceremonia.

denunciadas a las autoridades eclesiásticas.<sup>98</sup> Finalmente, la iglesia tuvo que asimilar estas creencias construyendo mitologías cristianas para controlarlas.<sup>99</sup> El papa Gregorio VII el Grande (540-604 d.C.)<sup>100</sup> aconsejó fundar iglesias o capillas cercanas a este tipo de fuentes y se comenzó a invocar a un santo cuando se realizaban los rituales para buscar consuelo, respuestas o ayuda. El contenido pagano nunca desapareció sólo se mezcló con el cristiano (Bouza-Brey Trillo, 1973: 33).<sup>101</sup>

En estas cantigas se menciona una iglesia construida cerca de una fuente tal como fue la costumbre en Galicia y en muchos otros sitios con sustrato celta. Esta fuente bien podría ser el espacio sagrado al que acudiría la amiga buscando respuesta a su cuita amorosa.

El lugar sagrado también puede referirse a un espacio donde haya grandes piedras pues de acuerdo con Alberro: “La utilización de piedras como objetos de culto ha sido documentada en Galicia como un hecho que tuvo lugar en el pasado en la proximidad de antiguos castros ...”<sup>102</sup> En Galicia hay piedras enormes<sup>103</sup> que se utilizaron como sitios sagrados y estaban asociadas a la fertilidad como *Augas Santas*, *Os cadrís* en Muxía a la curación y *Pedra de abalar* a la adivinación, donde también se llevaban a cabo juicios. El movimiento de la piedra era el que daba el veredicto de culpabilidad o inocencia.

---

<sup>98</sup> Cf. Lorenzo Martínez Ángel. “Reflexiones sobre el paganismo y la cristianización”, en revista *Medievalismo* núm. 8, 1998, p. 25.

<sup>99</sup> Philippe Walter, *Para una arqueología del imaginario medieval*, p. 18.

<sup>100</sup> Cf. “No suprimáis los festines que celebran los bretones en los sacrificios que ofrecen a sus dioses, trasladados únicamente al día de la dedicación de las iglesias o de las fiestas de los santos mártires, a fin de que conservando algunas de las groserías de la idolatría se inclinen más fácilmente a gustar de las alegrías espirituales de la fe cristiana” (Gregorio. Epístola, IX, 71).

Antón Bouzas Sierra. “Espacios paganos y calendario céltico en los santuarios cristianos de Galicia”, en *Anuario Brigantino*, 2013, p. 72.

<sup>101</sup> Cf. Manuel Alberro, “La mitología y el folklore de Galicia y las regiones célticas”, en *Garozza: Revista de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular*, 2002, pp. 10-11.

<sup>102</sup> *Op., cit.* p. 15.

<sup>103</sup> Santuario da Vixe da Barca em Muxia, San Andrés de Teixido, Dolmen de Dombate, Playa de las catedrales, etc.

## 2. El espacio de la naturaleza

Para mitigar el temor a los elementos del medio ambiente embravecido, el hombre medieval los humaniza (*mar salido, mar levado*), logrando con ello asociar la naturaleza con la religión. Barros considera que el hombre medieval no puede verse separado de la naturaleza. Una particularidad en la lírica gallegoportuguesa es contemplar a la naturaleza animada y sacralizada mediando entre los amantes.<sup>104</sup> El mar los acerca o los aleja y el poeta invocará indistintamente a Dios o a la naturaleza como es el caso de la cantiga I (*Ondas do mar de Vigo*). Tanto el mar como el amor comparten una naturaleza inconstante. Codax está creando un nuevo concepto de amor donde la amiga proyecta sus deseos y súplicas sobre la naturaleza humanizada del mar y donde ésta refleja los sentimientos de la amiga, cantiga I (*Ondas do mar levado*), cantiga III (*a la igreja de Vigo u e o mar salido, a la igreja de Vigo u e o mar levado*) y cantiga V (*treides comigo a lo mar levado*).

Hay que tomar en cuenta que las cantigas de amigo eran performativas y muchas veces se escenificaban en un espacio que correspondía a las fiestas primaverales. Dronke afirma que la forma más antigua y común de bailar es el corro, “en el que los danzantes moviéndose a la vez unidos por las manos pueden sentir el estímulo de la solidaridad e incluso a veces una convención de una fuerza elemental.”<sup>105</sup> Este tipo de danza lo encontramos en las bailadas primaverales donde las mujeres danzaban en círculo al aire libre o se bailaba en las romerías medievales, de acuerdo con Lemaire-Mertens.<sup>106</sup> Cabe agregar que este tipo de danzas también se llaman canción de mayo o de pascua florida, nos dice Asensio, “y forma parte de lo que podríamos llamar la liturgia poética universal,

---

<sup>104</sup> Cf. Carlos Barros, “Donas e xograis, señores e reis, na Galicia medieval” en *Johán de Cangas, Martín Codax, Meendinho*, en *Lírica medieval*, Vigo, Ed. Xerais, 1998, pp. 9-10.

<sup>105</sup> Peter Dronke, *La lírica en la Edad Media*, p. 243.

<sup>106</sup> Cf. Ria Lemaire-Mertens, “As personagens femininas do Pergamino Vindel”, *op. cit.* p. 73.

y perpetúa más o menos veladamente ritos mágicos encaminados a glorificar y atraer la fecundidad.”<sup>107</sup>

El ciclo de Codax tiene una ubicación clara: la ría de Vigo que es mar y río a la vez y como plano de fondo tenemos la iglesia.

- El mar visto desde la tierra y la playa

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

- El mar visto desde la iglesia

En la cantiga III (*Mia irmana fremosa, treides comigo*) la amiga dice a su madre que desde la iglesia mirarán las ondas y el mar por donde llegará su amigo. Es un punto más alto desde el que se tiene un punto de vista diferente. El significado del estribillo “*e mirar emos las ondas*” cambiará de significado. En los primeros dísticos se refiere a los dos

---

<sup>107</sup> Eugenio Asensio. *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, p 35.

personajes femeninos y en el último a la amiga y al amado cuando él haya regresado, de acuerdo con Reckert y Macedo.<sup>108</sup>

### 3. El espacio construido

#### a) Vigo

Codax menciona a Vigo en todas las cantigas con excepción de la VII (*Ai ondas que eu vin veer*). No obstante que *vicus* en latín significa aldea<sup>109</sup> y que existen al menos 32 puntos geográficos con este nombre,<sup>110</sup> el sitio geográfico al que se refiere Codax es una urbe floreciente con una cultura trovadoresca que no se relaciona con una corte sino con la ciudad misma. Hay pues un vínculo de Vigo con la corte de Alfonso X “El sabio” y con la cultura trovadoresca francesa.<sup>111</sup> Codax exalta su ciudad, su mar y la iglesia de Santa María, hoy desaparecida.<sup>112</sup>

La ciudad de Vigo fue un señorío eclesiástico con una pequeña nobleza que tenía cinco calles de tierra equivalentes a barrios, fuentes (una cerca de la iglesia), una muralla de madera, una economía basada en la pesca y el comercio y cuyos habitantes tenían una conciencia de ciudad.<sup>113</sup>

---

<sup>108</sup> Stephen Reckert y Helder Macedo, *Do cancionero de amigo*, pp. 152-153.

<sup>109</sup> También existen otras definiciones de Vigo como la de Manuel Santos, que considera que es la antigua Burbida, una importante ciudad ubicada en la Vía XIX que unía Bracara Augusta con Asturica Augusta, del Itinerario de Antonino. Así como que proviene del nórdico Úig (bahía) unida con dubh (oscuro) que harían referencia a una bahía oscura dada su orientación al norte y que está rodeada de montañas relativamente altas.

<sup>110</sup> Cf. Carlos Barros, “Vigo Na Idade Media”, Transcripción, revisada polo autor, da conferencia dictada o 21 de abril de 2006, na Fundación Caixa Galicia, organizada pola Asociación de Amigos de los Pazos, no cadro do ciclo de conferencias “O Vigo ignorado”, p. 3.

<sup>111</sup> La relación con la corte de Alfonso X se establece por la zona geográfica, el uso del gallego portugués como lengua poética y la grafía musical. La poesía trovadoresca pasó de Occitania desplazándose por el norte de la península. Los trovadores comenzaron a componer en gallegoportugués y la cantiga de amigo deriva de la canción trovadoresca como ya lo señalé en la introducción.

<sup>112</sup> En Vigo no quedan edificios medievales. Existen registros de esta iglesia desde el siglo XII, posteriormente se construye una iglesia gótica en el siglo XIV que fue saqueada y quemada por Sir Francis Drake en 1589. Se le realizaron mejoras hacia 1680 y en 1813 durante una celebración explotó un polvorín que derrumbó el techo y un muro por lo que se tuvo que proyectar una nueva iglesia de la Colegiata de Santa María. El nuevo templo neoclásico se terminó en 1838 y es el que hoy en día se puede visitar. El tímpano gótico de la antigua iglesia se encuentra en el Museo de Pontevedra. *Op., cit.* pp.8-12.

<sup>113</sup> Cf. Carlos Barros, “Vigo Na Idade Media”, *op., cit.* p. 9-11.

No obstante, la realidad histórica de Vigo durante esta época me parece importante señalar que Codax hace referencia o se inspira en el sitio geográfico, pero también está creando espacios imaginarios.

- La iglesia

La iglesia es el edificio destinado a la liturgia y la predicación. Es un sitio de oración colectiva o individual y a la vez un espacio interior, feminizado en cierto modo, pues contiene a Dios, como lo hizo el seno de la Virgen Madre, nos dice Zumthor<sup>114</sup>. También es un espacio sonoro pues allí resuena la música litúrgica y las voces se amplifican.

Ya mencioné en la introducción de este trabajo que en esta época había dos templos en Vigo, uno era el del Salvador, iglesia románica del siglo XII y otro el de Santa María. Barros opina que la iglesia de la cantiga III (*Mia irmana fremosa, treides comigo*) es la de Santa María<sup>115</sup> que sería en aquel momento el templo principal de la ciudad.

De acuerdo con Monteagudo este ciclo de cantigas se considera de santuario por la mención de la iglesia y la de la cantiga VI (*Eno sagrado en Vigo*) que menciona “lo sagrado”, *Eno sagrado en Vigo/ bailava corpo velido/amor ei/En Vigo no sagrado/ bailava corpo delgado/amor ei*.

Él agrupa los términos *igreja* y *o sagrado*: “neste sentido, é de subliñar o uso da voz *o sagrado* nesta cantiga (VI) como sinónimo de *igreja* que aparece noutra cantiga do ciclo (III)”<sup>116</sup>. Sin embargo, hay que señalar que nos encontramos ante una ausencia de santos, devociones, o fiestas relacionadas con la iglesia y tampoco se menciona un atrio. “... *igreja* ou *sagrado* apártanse do termo utilizado xeralmente nos cantares de

---

<sup>114</sup> Paul Zumthor, *La medida del mundo: representación del espacio en la Edad Media*, op., cit. p.98.

<sup>115</sup> Op., cit. p. 9.

<sup>116</sup> Henrique Monteagudo, “Mirar o mar: A singularidade de Martin Codax”, op., cit. p. 8. “en este sentido he de subrayar el uso del término *o sagrado* en esta cantiga (IV) como sinónimo de *igreja* que aparece en otra cantiga del ciclo (III).”

santuário,” que son *ermida* o altar, agrega el mismo Monteagudo.<sup>117</sup> En mi opinión son términos y lugares separados, por lo que expondré en el siguiente inciso.

#### 4. El espacio ritual

El espacio ritual es aquel espacio físico donde se realiza un rito<sup>118</sup>. La danza en “lo sagrado” que realiza la amiga en la cantiga VI (*Eno sagrado en Vigo*, que no tiene música) se asemeja a un ritual y la voz que la describe podría considerarse como una fórmula ceremonial o un ensalmo dicho por un narrador impersonal, una voz externa diferente a la de la amiga.

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

Esta danza tendría también un sentido íntimo ya que Reckert y Macedo dicen lo siguiente:

Da cantiga de Pero de Viviães se deduz que era costume as donzelas bailarem mesmo «no sagrado», e até «em cós», provençalismo flagrante que significa 'em corpo' ou 'em saia' (isto é, sem o manto exterior da praxe).<sup>119</sup>

---

<sup>117</sup> *Op., cit.* p. 8. “...*igreja* o *sagrado* se apartan de los términos utilizados generalmente en las cantigas de santuario”, que son *ermida* o altar.

<sup>118</sup> Rito del latín *ritus* es un conjunto de reglas establecidas para el culto de una ceremonia religiosa y que se repite de forma invariable. Los ritos son simbólicos y suelen expresar el contenido de algún mito. La celebración de un rito se conoce como ritual. <https://definicion.de/rito>

<sup>119</sup> Stephen Reckert y Helder Macedo, *Do cancionero de amigo*, p. 160. “De la cantiga de Pero de Viviães que era costumbre de las doncellas bailaran en «lo sagrado», y hasta «en cós» provençalismo flagrante que significa ‘en cuerpo’ o ‘en saya’ (esto es sin el manto exterior)”.

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

Mi propuesta es que existe otro tipo de encadenamiento principalmente profano en que la amiga primero ruega al mar y sus fuerzas sagradas, *Ondas do mar de Vigo, se vistes meu amigo* y después realiza el rito de sumergirse en las ondas del mar, *treides comig' a lo mar de Vigo/ E bannar nos emos nas ondas*. Luego, ante la frustración de no recibir respuesta, la protagonista recurre a la invocación pagana cristiana en la iglesia, que se encuentra cerca de una fuente o pozo,<sup>120</sup> *a la igreja de Vigo u e o mar salido*, para finalmente repetir la súplica siguiendo otro rito pagano que sería bailar cayendo en trance en lo sagrado (un sitio donde hubiese una gran piedra), *Eno sagrado en Vigo/ bailava corpo velido/amor ei*.

Así, la amiga enamorada habría recurrido a las fuerzas del mar, al agua de la fuente y a la piedra. Toda esta secuencia se daría en paralelo con la invocación al Dios cristiano que aparece en la primera cantiga como parte de la superposición de creencias.

---

<sup>120</sup> Cf. Carlos Barros, “Vigo Na Idade Media”, *op. cit.* pp. 9-11.



## 5. El espacio acústico

### a) Oralidad

La cultura en la Edad Media era oral. De acuerdo con Zumthor<sup>121</sup> la oralidad tiene un aspecto dramático y cumple con una función teatral. La mayoría de los eventos públicos en las cortes como los desfiles, danzas, juegos y torneos tendían a la teatralización y se le daba importancia a la parte visual y al vestuario. Tanto los nobles que detentaban el poder político como la iglesia con el poder religioso buscaban la manera de mostrarlo a sus súbditos. Finalmente, toda la comunidad desempeñaba un papel en la escena.<sup>122</sup>

En la Edad Media la transmisión de conocimiento se realizaba a través de la oralidad. Los nobles y las órdenes religiosas estaban acostumbrados a que les leyeran. Como afirma Margit Frenk, la cultura oral era un patrimonio colectivo que se creaba y recreaba oralmente. El auditorio ya fuera de letrados o de analfabetas, estaba acostumbrado a escuchar.<sup>123</sup> El público por su parte era capaz de memorizar fragmentos largos de texto para recordarlos, es decir, tenía una memoria mucho más entrenada y efectiva que la nuestra en la actualidad. Cabe agregar que, aunque un analfabeto en la Edad Media no tuviese la técnica de la lectura y la escritura, esto no implicaba una falta de cultura ya que el aprendizaje se realizaba de forma oral.

La lírica trovadoresca es un género oral por excelencia ya que los poemas se cantaban y necesariamente eran performativos,<sup>124</sup> dice Gaunt. También tiene lo que Nichols llama “*performative presence*” en contraste con “*performative absence*” que caracteriza la tradición escrita subsecuente.<sup>125</sup> Hay que considerar que los textos escritos

---

<sup>121</sup> Cf. Paul Zumthor, “La oralidad en las tradiciones poéticas” en *La poesía y la voz en la civilización medieval*, pp.10-37.

<sup>122</sup> Cf. Paul Zumthor, “Le rythme dans la poésie orale” en *Langue française* 56, 1982, p. 117.

<sup>123</sup> Cf. Margit Frenk, *Entre la voz y el silencio*, Ediciones del Centro de Estudios Cervantinos: Madrid, 1997, pp. 20 y 22.

<sup>124</sup> Cf. Simon Gaunt, “Fictions of orality”, Brepols publishers, Brujas, 2005, p.122.

<sup>125</sup> *Op., cit.* p. 120.

de todas maneras se leían en voz alta, y que el autor que escribe para ser escuchado organiza sus palabras y sus frases de forma diferente. El oyente escucha el efecto sonoro, señala Frenk, y el discurso tendrá un dinamismo que facilitará la recepción y que mantendrá al oyente en un estado de alerta.<sup>126</sup> Utilizará el ritmo, el vocabulario y la repetición de manera que su mensaje quede perfectamente claro y se imprima en la memoria del oyente.

Para todos los investigadores de la oralidad como Zumthor, Ong y Derridá, basados en Saussure, el habla está en primer lugar, es lo natural y marca la presencia, mientras que la escritura es secundaria y derivativa porque sólo representa al habla.<sup>127</sup>

Algunos *chansonniers* incluyen *vidas* y *razos* que nos proporcionan una breve nota biográfica del trovador (*vidas*), o a veces, dan una explicación acerca de las composiciones y las razones del trovador para componerlas (*razos*). Las *vidas* y *razos* retratan a los textos como orales y performativos, implicando que eran compuestos y transcritos oralmente.<sup>128</sup> Hay que tomar en cuenta que muchas veces estos textos eran escritos por los copistas y que no son totalmente confiables, pues en ocasiones contienen elementos inverosímiles o fantásticos o datos que no pueden ser ciertos o que han sido tomados de la lírica misma.<sup>129</sup>

Los cancioneros muestran una cultura oral en las canciones juglarescas que eran transmitidas oralmente, así como en los versos de improvisación. Sin embargo, Riquer afirma que la poesía bien medida y rígidamente rimada no fue producto de la improvisación sino de una revisión cuidadosa, sobre todo si llevaba una melodía específicamente compuesta para el texto. El trovador habría usado tabletas de cera que permitían borrar y corregir lo escrito, para trabajar el texto, después memorizado y más

---

<sup>126</sup> Cf. Margit Frenk, *Entre la voz y el silencio*, op., cit. p. 33.

<sup>127</sup> *Op., cit.* p.126.

<sup>128</sup> Cf. Simon Gaunt, "Fiction son orality", Brepols publishers, Brujas, 2005, p.27.

<sup>129</sup> Cf. Martin de Riquer, *Los trovadores*, vol. I Editorial Planeta, Barcelona, 1975, p. 28.

tarde, podría haber dictado a un amanuense una versión final.<sup>130</sup> La tableta corregida constituiría un original y recordemos que todos los originales que tenemos hoy en realidad son copias. Esta es una posibilidad, pero recordemos que no todos los juglares y trovadores entraban dentro del mismo esquema y en muchos casos la escritura fue más bien una excepción que una regla, y así debió ser durante mucho tiempo mientras se realizaba el cambio de un medio al otro.

El *Pergamino Vindel* aparece situado en un contexto histórico de finales del siglo XIII, y constituye una de las primeras muestras escritas de lírica trovadoresca profana. Como dije antes, contiene el trabajo de al menos tres copistas: uno para el texto y dos para la música.<sup>131</sup>

Hoy en día la dimensión oral y performativa de estos textos no se puede recuperar, aunque leamos en voz alta y la cantemos acompañada con algún instrumento e imaginemos reconstruirla. La razón principal es que la audiencia ha cambiado y también las circunstancias, el estilo y el gusto. Sin embargo, podemos buscar indicios de la oralidad en el texto localizando las marcas que indiquen variaciones en los tonos de la voz o movimientos corporales. El mismo término *cantiga* nos está señalando que es una lírica que está compuesta para ser cantada donde se articulaban las palabras y los sonidos. Recordemos como define Zumthor la *performance*: "...con la palabra *performance* pretendo designar la acción vocal por la cual el texto poético era transmitido a sus destinatarios."<sup>132</sup> La *performance* integra todos los elementos que participan en ella como el aliento, el sonido, el gesto, la instrumentación y el decorado.

---

<sup>130</sup> *Op., cit.* pp. 15, 16.

<sup>131</sup> Cf. Manuel Pedro Ferreira, *O som de Martin Codax: sobre a dimensão musical da lírica galego-portuguesa (séculos XII-XIV)*, *op., cit.* pp. 64-70.

<sup>132</sup> Paul Zumthor, *La poesía y la voz en la civilización medieval*, Abada editores, Madrid, 2006, pp. 40-41.

La poesía trovadoresca se comunica con el oyente por medio de invocaciones, imperativos o apelativos. El cuerpo entero del intérprete se comunica a través de la gestualidad y forma parte del discurso como lo señala Zumthor: “En la frontera entre dos dominios semióticos, el *gestus* da cuenta del hecho de que una actitud corporal encuentra equivalente en una inflexión de voz, y viceversa.”<sup>133</sup>

Tenemos pues también un espacio de *performance*. El espacio físico donde se presentaban estas manifestaciones literarias generalmente eran puntos determinados de los circuitos por los que transitaban los juglares en sus viajes, tales como cortes señoriales y plazas de las villas o ciudades. La tarea de los juglares era entretener al público mientras durasen las festividades. No siempre los espacios eran adecuados, ni tenían condiciones acústicas para una presentación musical. A veces debían actuar en medio del ruido y el bullicio de la fiesta. Los músicos debían tener una gran capacidad de adaptación. Ya en el siglo XIII existían juglaresas, bailadeiras, soldadeiras<sup>134</sup> y cantadeiras que acompañaban al juglar bailando y tocando el pandero. Podemos encontrar juglaresas bailando en doce de las miniaturas del *Cancionero de Ajuda*. Estas miniaturas son las únicas que nos muestran el espectáculo juglaresco de acuerdo con Ana María Ramos.<sup>135</sup> También hay imágenes de los músicos en las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X, donde hay mujeres que bailan atrás de los músicos y tocan las castañuelas o los tambores morunos como en la cantiga 300.<sup>136</sup>

---

<sup>133</sup> Cf. Janaína Marques Ferreira Rocha, *Espetáculo jogralesco: o texto vocal*, Tesis de Mestrado, Pontificia Universidad Católica de São Paulo, 2013, p. 32.

<sup>134</sup> Se les llamaba de esta forma por analogía con los soldados quienes vivían de la paga del sueldo cotidiano ofreciendo sus servicios como mujeres del espectáculo, sin que implicara que fuesen prostitutas, aunque no gozaban de buena reputación.

<sup>135</sup> Cf. *Op., cit.* p. 34.

<sup>136</sup> María del Carmen Lacarrá Ducay, *Arte y vida cotidiana en la época Medieval*, Institución Fernando El Católico, Zaragoza, 2008, p. 114.

Rocha afirma que existen al menos dos acciones performáticas implicadas en el texto que un juglar llevaría a cabo: la primera sería una gestualidad textual basada en el discurso que va a ser vocalizado y que el juglar extraería del texto en el momento de un ensayo, hablando para sí mismo como oyente, prepararía sus recursos expresivos en los que evidenciaría palabras, frases, palabras cortas, alargamiento de sílabas, creación de pausas, hablando o cantando más rápido, caracterizaría voces y se expresaría con las manos y el semblante moviéndose en un espacio virtual escénico. La segunda sería una gestualidad circunstancial en la que el juglar improvisaría, al momento de la presentación escénica real, se adaptaría al espacio escénico disponible, neutralizaría las interferencias sonoras y visuales, evaluaría la atención de los oyentes y de acuerdo con esto acortaría o alargaría textos, aprovechando las intervenciones del público, como risas, burlas, abucheos, aplausos, etc. Por lo tanto, la gestualidad textual se transformaba durante la escenificación.<sup>137</sup>

Si analizamos las cantigas desde el punto de vista en que el texto señala gestos y sentimientos encontramos lo siguiente:

---

<sup>137</sup> Janaína Marques Ferreira Rocha, *Espetáculo jogralesco: o texto vocal*, Tesis de Mestrado, Pontificia Universidad Católica de São Paulo, 2013, p. 107.

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

Todos los anteriores sentimientos y gestos estarían relacionados con la ejecución de las cantigas ya que además forman parte del texto y deben presentarse y transmitirse al oyente.

Hasta aquí hemos mencionado la gestualidad en la interpretación de la lírica, pero no debemos olvidar la gestualidad de los juglares que tocaban la música que acompañaba las cantigas. Los músicos tienen gestualidades específicas en la forma de sentarse, mover las manos, los dedos, los pies, la cabeza y el cuerpo en general. El ritmo y la música se manifiestan a través de su cuerpo y son consonantes con la música que están ejecutando. En el caso de que el acompañamiento lo hiciera un instrumentista de cuerda, mostraría una posición corporal hacia el propio instrumento. En este caso sería el de abrazar al instrumento e inclinarse en una actitud de protección e intimidad, si pensamos en un laúd, una viola o una cítola, por ejemplo.<sup>138</sup>

Los eventos que rompían la monotonía de la vida diaria eran las procesiones, las ejecuciones y más rara vez las predicaciones de los misioneros, nos dice Huizinga<sup>139</sup>, pero también lo era la llegada de músicos a los pueblos y ciudades junto con actores y espectáculos callejeros.

Los posibles escenarios para estas cantigas son los espacios públicos ya mencionados y por supuesto los espacios cortesanos. El repertorio dependía de los oyentes a quienes era dirigido y el acompañamiento<sup>140</sup> podía ser el de un laúd o una flauta que tocaría una introducción antes de la entrada del canto.<sup>141</sup> El público en la plaza tiene más distracciones y menos capacidad de concentración, está de pie y puede abandonar el

---

<sup>138</sup> Cf. Alfonso X, *Cantigas de Santa María*, Códice Rico. Ver imágenes.

<sup>139</sup> Johan Huizinga, *El otoño de la Edad Media*, Alianza, Madrid, 1985. p.17.

<sup>140</sup> “El solista medieval podía cantar sin acompañamiento, podía acompañarse a sí mismo (especialmente con arpa o laúd) o podía ser acompañado por uno o más juglares. El juglar tocaba generalmente además del arpa o laúd, la guitarra o el salterio, otros instrumentos de cuerda como la viola o el rabel o bien un organillo portátil.” Peter Dronke, *La lírica en la Edad Media*, p.27.

<sup>141</sup> *Op., cit.* p.27.

lugar fácilmente, la corte presentaría características diferentes. La gestualidad se planificaba de acuerdo con el texto de forma tentativa, se podía tener en mente un programa a ejecutar que siempre variaría al momento del espectáculo, así que podrían tocarse las cantigas por separado o mezcladas con otras. Cantar las 7 cantigas como una obra completa resultaría complicado y se requeriría de un escenario y un público ideal, que pudiera permanecer interesado y concentrado de principio a fin, aunque en realidad la ejecución de las 6 cantigas<sup>142</sup> lleva entre 12 a 15 minutos, si no se le agregan frases musicales introductorias.

Finalmente recordemos que la performance le transfiere a la voz la autoridad del texto, como dice Zumthor, y la recepción será más directa y diferente. El texto leído del libro, una lectura pública, transfiere la autoridad al objeto como parte del espectáculo y es menos teatral, pues la presencia del libro frena el movimiento dramático.<sup>143</sup>

#### b) El sonido implícito

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

- i. El sonido de las ondas del mar (cantiga I) *Ondas do mar de Vigo*.
- ii. El sonido de las ondas del mar *levado* (cantiga I) *Ondas do mar levado*.
- iii. El viento (cantigas I, III, V) *mar salido y levado* se producen con el viento.
- iv. El suspiro (cantiga I) *o por que eu sospiro*.

---

<sup>142</sup> Menciono 6 cantigas porque actualmente sólo se tiene la música de 6 de las 7. Actualmente, si se ejecutan las siete, la número 6 se realiza con una contrafacta.

<sup>143</sup> Cf. Paul Zumthor, *La poesía y la voz en la civilización medieval*, Op., cit. p. 40.



- v. El sonido del *mar salido* (cantiga III) *u e o mar salido, levado* (cantiga III y V) *u e o mar levado, treides comig' a lo mar levado*.
- vi. El llanto (cantiga IV) *ergas meus ollos q choran migo, ergas meus ollos q choran ambos*.
- vii. El ruido de los cuerpos en el agua (cantiga V) *E bannar nos emos nas ondas*.
- viii. El ruido del cuerpo al bailar (cantiga VI) *bailava corpo velido, bailava corpo delgado*.

Podemos concluir que la mayor parte de los sonidos implícitos tienen que ver con sonidos acuáticos: olas, mar embravecido, cuerpos sumergidos en el agua, golpe del agua contra los cuerpos, chapoteos y el llanto.

Hay otra serie de sonidos referentes al aire: el viento implícito con las olas y los suspiros de la amiga; así como sonidos de percusión en la danza que realiza la amiga en la cantiga VI (*Eno sagrado en Vigo*).

## 6. El espacio textual

Al trasladarnos del texto oral al texto escrito se efectúa un cambio de espacio: el discurso que antes se realizaba a través del espacio acústico de la voz aunado a la gestualidad se transforma en un texto que sólo se percibe a través de la vista y se convierte en un discurso interiorizado y personal. “La voz se extiende a través de la grafía”,<sup>144</sup> dice Zumthor.

El paso del espacio oral al textual supone una serie de cambios que menciono a continuación. El primer punto importante es que el *Pergamino Vindel*, *Las Cantigas de Santa María* de Alfonso X y el *Cancionero de Ajuda* constituyen una excepción donde se mantiene la fonología y la grafía gallega, ya que el resto de la poesía gallegoportuguesa

---

<sup>144</sup> Paul Zumthor, *La medida del mundo: representación del espacio en la Edad Media*, op., cit. p. 350.

nos llega a través de una mediación portuguesa donde se redujeron o eliminaron los rasgos de la grafía gallega, adaptándolas a la grafía y fonología portuguesa.<sup>145</sup> Dice Tavani que “...a maior parte dos trovadores e jograis “galego-portugueses” eran na realidade galegos, e que estes poetas deviam evidentemente escrever as suas composições na modalidade galega da língua comum e na grafía galega.”<sup>146</sup>

Quienes se encargaban de copiar eran los *scriptoria* monacales o los monjes designados para estas tareas. Los errores se podían generar por diferentes causas. A veces los amanuenses tenían errores de lectura del texto modelo o de interpretación, pero hay que considerar que coexistieron una pluralidad de normas conocidas y aceptadas por el emisor y destinatarios del texto. “O copista medieval não era dominado pela exigência da inviolabilidade textual...”<sup>147</sup> Actuaba con cierta libertad sobre todo con respecto a la forma, donde sobre todo, si el texto es de tipo poético se pierde muchas veces la isometría y casi siempre la arquitectura rítmica. Además, hubo legos poco cuidadosos que realizaron esta tarea en condiciones difíciles.

Cada transcripción presupondría entonces un peligro de alteración. Si se altera la integridad del mensaje, tendremos que: “o texto é um objeto muito frágil ameaçado continuamente por uma quantidade de interferências e intervenções alheias [...] cada transcrição manual ou mecânica implica uma violência que se adiciona às violências das precedentes transcrições.”<sup>148</sup>

---

<sup>145</sup> Giuseppe Tavani, “O texto medieval e a suas «misérias e desventuras»”, en *Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas* 8, 2007, p. 50.

<sup>146</sup> *Op., cit.* p. 49.

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

<sup>147</sup> *Op., cit.* p.48.

“... el copista medieval no estaba dominado por la exigencia de la inviolabilidad textual...”

<sup>148</sup> *Op., cit.* p.46.

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

Finalmente, Lemaire-Mertens dice que como resultado del traslado al espacio textual se producirá una reoralización: “as vozes de cantadores e cantadoras transcritas no papel, destinavam-se a uma re-oralizazação, sob forma de *performance*, durante a qual se associavam ritmo, *som* e *letra*.”<sup>149</sup> Si bien se está cambiando al espacio textual, la música siempre pertenecerá al espacio performativo. El manuscrito servirá para guardar la memoria del material, pero requerirá reoralizarse para poder reinterpretarse.

Siempre se busca un códex “*optimus*” que sea el primero o el original y no una copia, pero este tipo de manuscrito sin imperfecciones no existe, nos dice Tavani.<sup>150</sup> Tomemos en cuenta que la primera vez que se escribe, forzosamente alguien utilizó su memoria o la lectura en voz alta para transmitir el texto. “Os textos daquela época eram ditados. Era transcrever o que era ditado e baseava-se num processo de composição oral (Foley 1988)”<sup>151</sup>

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

- Texto del *Pergamino Vindel*

- i) Puntuación<sup>152</sup>

Es importante señalar que las versiones que aparecen en el *Códice Vaticana*, el *Cancionero gallegoportugués* y el *Pergamino Vindel* tienen pequeñas diferencias en los manuscritos originales y en las ediciones que se han hecho de ellas. En el *Pergamino*

---

<sup>149</sup> Ria Lemaire-Mertens, “As personagens femininas do *Pergaminho Vindel*”, *op., cit.* p. 73.

“Las voces de cantores y cantoras transcritas al papel se destinaban a una reoralización bajo la forma de *performance*, durante la cual se asociaban ritmo, *sonido* y *letra*.”

<sup>150</sup> Cf. Giuseppe Tavani, “O texto medieval e a suas «misérias e desventuras»”, en *Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas* 8, 2007, p.54.

<sup>151</sup> Ria Lemaire-Mertens, “As personagens femininas do *Pergaminho Vindel*”, *op., cit.* p.73.

“Los textos de esa época eran dictados y se basaban en un proceso de composición oral”.

<sup>152</sup> La puntuación y grafía de las palabras en las citas siguientes están tomadas del manuscrito.

*Vindel* encontramos además de las palabras, signos de puntuación o de fraseo. Ya desde la alta Edad Media se utilizaba un sistema de signos en el texto que estaba constituido por una *comma* (punto abajo) usado para pausas breves, *colon* (punto medio) para pausas medias y *periodus* (punto arriba) para remate de frases. A nosotros nos puede parecer extraña muchas veces esta puntuación, pero no tenía el mismo sentido que nuestra puntuación moderna.<sup>153</sup> Así mismo, se utilizaron punto y coma superior para la pausa breve, o punto y dos puntos para las pausas medias y punto y coma inferior para la pausa final. Véase el pergamino (Imagen 1) al inicio de este trabajo.

En el caso del *Pergamino Vindel* encontramos un punto después de cada verso cuya función es delimitar el verso. Las iniciales de colores y de mayor tamaño o menor tamaño cumplen también con esta función, marcando el inicio de la estrofa. Las iniciales en negro marcan el principio del refrán. En la séptima cantiga, se sigue un método diferente, de acuerdo con Fernández y del Río, no hay puntos delimitadores del verso y no hay capitales iniciales. Fue copiada de manera más bien descuidada y en el último verso presenta puntos en las abreviaciones de las palabras. Tenemos la ausencia de capital inicial y de la segunda estrofa, no obstante, se guardó el espacio para escribirla posteriormente. Observemos que no se usa letra capital o mayúscula ni para la palabra *deus* ni para *vigo* en todas las cantigas.

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

Resumo los signos que aparecen en el siguiente cuadro.

---

<sup>153</sup> Cf. Antonio Fernández Guiadanes y Ma Gimena del Río Riande, “Función dos signos gráficos nos testemuños musicados contemporáneos á época de produción trobadoresca profana en galegoportugués: o Pergamiño Sharrer e o Pergamiño Vindel”, en revista *Ars métrica*, 2011, pp. 3-5.

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

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

### **Cantiga I**

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

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

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

*Se vistes meu amado.  
por que ei ġn coidado.  
E aý deus se verra cedo.*

## **Cantiga II**

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

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

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

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

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

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

## **Cantiga III**

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

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

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

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

#### **Cantiga IV**

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

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

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

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

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

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

#### **Cantiga V**

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

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

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

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

## **Cantiga VI**

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

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

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

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

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

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

## **Cantiga VII**

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

*(A)ý ondas q eu vī mirar  
seme saberedes contar  
por q. t. m. a. s. my*

ii) El contenido lexical

Al analizar el vocabulario del universo del *Pergamino Vindel* encontramos lo siguiente:

19 verbos, 18 sustantivos, 9 adjetivos, 5 adverbios y 1 exclamación.



a) En las cantigas se hacen muchas referencias al movimiento. Los verbos que indican desplazamientos o movimientos son: *verra*, *ven* (venir),<sup>154</sup> *baylava* (bailar), *bannar* (bañar), *irei*, *vou* (ir), *trago*, *treides* (traer), *sospiro* (suspirar), *mandado* (mandar) *chora* (llorar), y se unen con sustantivos y adjetivos que implican también movimiento: *ondas*, *mar*, *salido*, *levado*, *mar salido*, *mar levado*.

b) Los siguientes términos escenifican el texto: *mar*, *Vigo*, *o sagrado*, *ygreia*, *bannar*, *ondas*, *baylava*, los que no describen un lugar físico implican un escenario.

c) El vocabulario referente al amor es: *amigo*, *amado*, *sospiro*, *namorada*, *amor*, *amar* y *ollos*. *Vistes*, *ver*, *veeremos*, *mirar* y *miraremos* estarían en este grupo porque el amor entra por los ojos.

d) Palabras relativas al desencanto, lamento y el dolor amoroso: *coidado*, *sospiro*, *senneira*, *chora*, *manno/manho* (permanecer), *tarda* (tardar), *nunca ouver* (nunca obtener) *Ay deus*.

e) Palabras relativas a los personajes: *amigo*, *amado*, *privado*, *rei*, *madre*, *irmana*, *deus*, *corpo*.

f) Palabras relativas a lo sagrado o religioso: *ygreia*, *sagrado*.

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

---

<sup>154</sup> Cf. Ferreiro, Manuel (dir.), 2018-, *Universo Cantigas, Edición crítica da poesía medieval galego-portuguesa*, Universidade da Coruña.  
Todas las siguientes definiciones están tomadas de este proyecto.

palabras	I	II	III	IV	V	VI	VII	total	función
<i>ondas</i>	2		4		4		2	12	sustantivo
<i>mar</i>	2		4					6	sustantivo
<i>vigo</i>	1	6	4	4	2	4		21	sustantivo
<i>amigo</i>	2	3	1	1	2	2	2	13	sustantivo
<i>amado</i>	2	2	1	1	2	2		10	sustantivo
<i>cedo</i>	4							4	adverbio
<i>ḡn- gran</i>	1							1	adjetivo
<i>deus</i>	4			2				6	sustantivo
<i>Ay</i>	4						2	6	exclamación
<i>coidado</i>	1							1	sustantivo
<i>vistes, ver, veeremos</i>	4		2		2		1	9	verbo
<i>Ei (tener)</i>	1	2		2		6		11	verbo
<i>sospiro</i>	1							1	verbo
<i>verra, ven (venir)</i>	4	8	2					14	verbo
<i>cedo</i>	4							4	adverbio
<i>madre</i>		6	2					8	sustantivo
<i>mandado</i>		2						2	verbo
<i>rei</i>		2						2	sustantivo
<i>privado (favorito)</i>		1						1	sustantivo
<i>sano</i>		2						2	adjetivo
<i>vivo</i>		2						2	adjetivo
<i>irei, vou (ir)</i>		6		5				11	verbo
<i>irmana</i>			2					2	sustantivo
<i>ygreia</i>			4					4	sustantivo
<i>fremosa</i>			2					2	adjetivo
<i>treides, trago (traer)</i>			2	1	4			7	verbo
<i>miraremos, mirar</i>			4				1	5	verbo
<i>levado (agua que sale de su cauce)</i>			2		2			4	adjetivo
<i>salido (embravecido)</i>			2					2	adjetivo
<i>grado</i>			1					1	sustantivo
<i>senneira (sola)</i>				4				4	adverbio
<i>namorada</i>				5				5	adverbio
<i>gardas (guarda)</i>				3				3	sustantivo
<i>manno/manho (permanecer)</i>				2				2	verbo
<i>saberedes, sab'ora, sabedes</i>				2	2		2	6	verbo
<i>estou, e</i>			4	2				6	verbo
<i>ollos</i>				1				1	sustantivo
<i>nullas</i>				3				3	adjetivo
<i>choran</i>				1				1	verbo

<i>amor</i>					1	6		7	sustantivo
<i>amar</i>					1			1	verbo
<i>bannar</i>					4			4	verbo
<i>sagrado</i> (lugar sagrado)						4		4	sustantivo
<i>corpo</i>						4		4	sustantivo
<i>velido</i>						2		2	adjetivo
<i>delgado</i>						2		2	adjetivo
<i>baylava</i>						4		4	verbo
<i>nunca</i>						4		4	adverbio
<i>ouver</i> (obtener)						4		4	verbo
<i>dizer</i>							1	1	verbo
<i>tarda</i>							2	2	verbo
<i>contar</i>							1	1	verbo

Como conclusión del cuadro anterior vemos que Codax trabaja con un universo muy reducido de palabras que utiliza y combina de manera magistral para escribir sus cantigas, sin embargo, cada elemento presente en el poema es esencial y forma parte de una red de significados producidos por contagio. Se superponen los significados léxicos con los simbólicos. Así vemos como la afirmación de Masera se cumple: “La destreza del trovador reside en reducir al mínimo el número de elementos y obtener una máxima densidad poética.”<sup>155</sup>

#### b) Texto musical

##### Elementos del texto musical del pergamino

Los signos musicales que utilizan los copistas del *Pergamino Vindel* son el resultado de un largo desarrollo del sistema musical que comienza en la Antigüedad.<sup>156</sup> Existió un sistema griego con letras, pero en la práctica se usaron siempre la memoria y la tradición oral tanto en las culturas helénica como en la islámica con mucho éxito.

<sup>155</sup> María Ana Masera y Claudia Carranza. *Folklore y literatura en la lírica panhispánica, Lyra mínima 1*, p. 183.

<sup>156</sup> Manuel Pedro Ferreira, “La emergencia de la escritura musical”, p. 11.

Se escribe por primera vez un himno cristiano con notación griega en papiro a finales del siglo III. Hay documentos escritos muy escasos a partir del siglo IX y después del año mil. Luego del año mil hubo una reforma en la escritura musical. Los neumas<sup>157</sup> habían aparecido un poco antes, no se sabe cuándo se inventaron. Ya en el siglo IX había antifonarios que tenían neumas para la música. Los neumas guardaban una relación con el movimiento gestual de los sonidos. También se reintentó el sistema alfabético donde cada letra representaba un sonido con diferentes variantes como uso de mayúsculas y minúsculas, pero no resultó práctico. Los neumas quedaban situados sobre una línea trazada que brincaban los copistas para dejar un espacio y ya se utilizaba un siglo y medio antes de Guido D'Arezzo,<sup>158</sup> sin embargo, él sintetiza los dos sistemas y utiliza la línea ya existente y traza líneas adicionales dando origen oficialmente al pentagrama. También nombra las notas a partir de las primeras sílabas de un Himno a San Juan: ut, re, mi, fa, so, la.<sup>159</sup> Le da el nombre de una nota a una de las líneas y las otras notas toman su nombre en relación con la distancia a esa línea, creando así las claves. Se utilizaron en un principio líneas de colores, rojo para el fa y amarillo para el do. El sistema guidoniano resultó suficiente para la notación del canto gregoriano facilitando la lectura a los cantores, quienes antes de este sistema tardaban diez años en dominar de memoria todo el repertorio gregoriano. Con el nuevo sistema y aprendiendo sus bases, bastaban dos años de aprendizaje del sistema de lectura para poder acceder al repertorio. La notación

---

<sup>157</sup> Los neumas son signos gráficos que se escriben por encima del texto y que representan uno o varios sonidos sin especificar el ritmo, por ejemplo, comas, puntos y líneas que representan movimientos ascendentes o descendentes de la voz. La ventaja de este sistema es que podemos ver la representación de los sonidos y el fraseo sobre el texto, su desventaja es la indefinición de los sonidos que representan. Existieron notaciones neumáticas diferentes según las regiones. *Op., cit* p. 20.

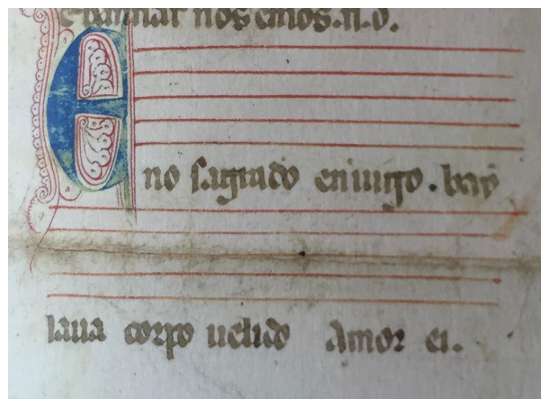
<sup>158</sup> Cf. John Hanes, "The origins of musical staff", en revista *The Musical Quarterly*, vol. 91, núm. ¾, otoño-invierno, 2008, Oxford University Press, p.344.

<sup>159</sup> Cf. El himno San Juan Bautista fue escrito en el siglo VIII por Pablo el Diácono y de su primera estrofa es de donde D'Arezzo toma los nombres de las notas: *Ut queant laxis Resonare fibris Mira gestorum Famuli tuorum Solve polluti Labii reatum Sancte Ioannes*. (Para que puedan exaltar a pleno pulmón las maravillas de estos siervos tuyos perdona la falta de nuestros labios impuros San Juan). La nota si fue añadida después por Anselmo de Flandes tomando el nombre de las iniciales de San Juan (Sancte Ioannes).

guidoniana fue aceptada poco a poco en diferentes zonas y ya para el siglo XIV<sup>160</sup> se había generalizado en Europa, aunque hubo zonas donde no la aceptaron. Este sistema señalaba la altura de la nota y las secuencias de las melodías, pero no proporcionaba ni el ritmo ni la duración de cada sonido.

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

Encontramos primeramente el rayado del pentagrama que está realizado en color rojo y tiene cinco líneas. Es importante señalar que este tipo de escritura se llama diastemática<sup>161</sup> (es decir que se escribe sobre líneas y no a campo abierto sobre el texto como se hizo con los primeros neumas).



6.- Cantiga VI – Pentagrama

Al inicio de cada cantiga encontramos una clave de do (Imagen 7) que nos indica que la nota sobre esa línea corresponde a un do y a partir de esta referencia las demás notas

---

<sup>160</sup> Cf. Pedro Manuel Ferreira, "La emergencia de la escritura musical", en revista *Media Aetas* 5, 2002, pp.11-32.

<sup>161</sup> Notación donde las líneas y las notas tienen nombre se desarrolló de los siglos X al XIII.

toman su nombre, permitiendo la solmisación<sup>162</sup> de los sonidos con intervalos precisos de acuerdo con el método desarrollado por Guido D'Arezzo.



7.- Cantiga I - Clave y notas breves y largas<sup>163</sup>

Tenemos valores de notas *longas* y *brevis* (Imagen 7) y en algunos casos los ritmos son correspondientes a los modos griegos en notación modal mensural y pre-franconiana. Hay un total de 35 formas diferentes de notas o agrupaciones que constituyen el repertorio<sup>164</sup>, de éstas sólo 13 ocurren más de dos veces y 21 tienen relación con las notaciones que se utilizan en los manuscritos de las *Cantigas de Santa María* del Escorial de acuerdo con Ferreira.<sup>165</sup>

También se observan líneas verticales que no son líneas de compás, sino que corresponden a signos de fraseo o silencios y también hay ligaduras que están agrupando conjuntos de sonidos. Las líneas verticales aparecen de diferentes tamaños, algunas cubren el pentagrama y otras sólo dos o tres espacios (Imagens 8, 9 y 10). Estas líneas se pueden leer como silencios, respiraciones o fraseos que duran el equivalente al número

---

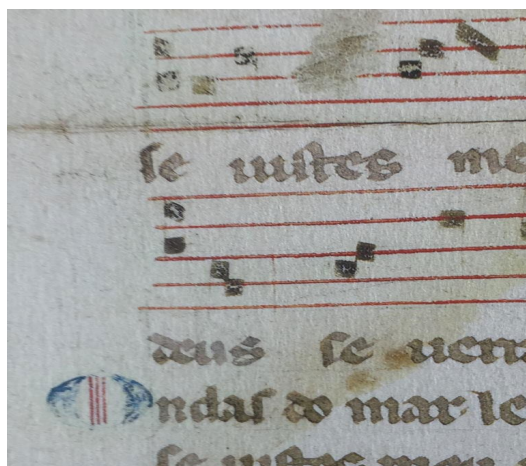
<sup>162</sup> Nombrar a las notas por sus nombres de acuerdo con el método guidoniano: ut, re, mi, etc.

<sup>163</sup> Las dos primeras notas son *brevis* y la tercera que tiene una plica es *longa*.

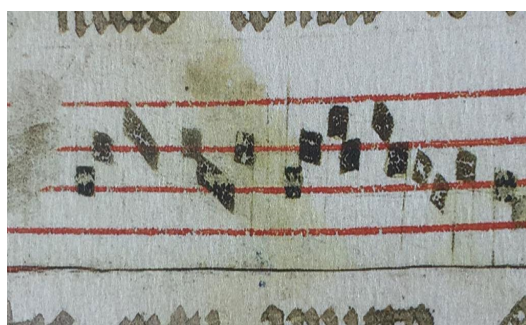
<sup>164</sup> Para ver el universo de figuras musicales, consúltese a Ferreira en *O som de Martin Codax: sobre a dimensão musical da lírica galego-portuguesa (séculos XII-XIV)*.

<sup>165</sup> Cf. Pedro Manuel Ferreira, *O som de Martin Codax: sobre a dimensão musical da lírica galego-portuguesa (séculos XII-XIV)*, op., cit. p. 110.

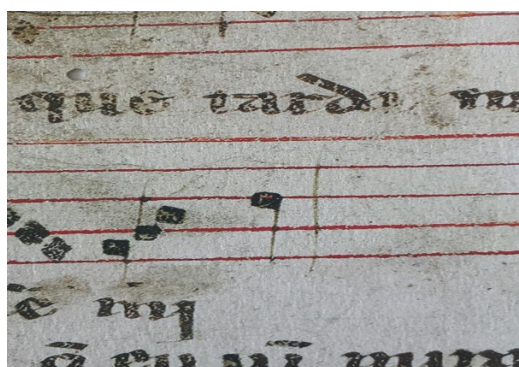
de espacios que atraviesan. Es decir, tienen una longitud relativa de acuerdo con Thomas Forrest Kelly.<sup>166</sup>



8.- Cantiga I - Dos espacios.



9.- Cantiga I - Tres espacios.



10.- Cantiga VII - Cuatro espacios.

---

<sup>166</sup> Cf. Thomas Forrest Kelly, "Franconian Notation" en *Capturing Music: The story of notation*, WW Norton & Company, New York, 2014, p. 130.



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

... ambos os apontadores do PV usaram um sistema de barragem bastante preciso para definir as diferentes secções das cantigas: um traço vertical que corta dois espaços do pentagrama assinala uma divisão entre dois membros melódicos (cantiga I); um traço que corta três espaços significado fim de um verso da estrofe ou o fim da estrofe (I, II, IV); um que corta quatro espaços assinala o fim de um verso (V) ou o fim da música escrita (I, II, VII; possivelmente também III, V).<sup>167</sup>

Es importante señalar que estas líneas verticales en la música pertenecen sólo al texto musical y no tienen relación con la puntuación del texto gráfico, aunque hay lugares donde coinciden (Imagen11) como son en las cantigas II (*Mandad ei comigo*), III (*Mia irmana fremosa treides comigo*), V (*Quantas sabedes amar amigo*).<sup>168</sup>



11.- Cantiga II - Líneas coincidentes con el texto

Así mismo, se encuentran líneas que cruzan dos espacios de pentagrama en la cantiga III (Imagen 12) (*Mia irmana fremosa treides comigo*), donde una sola nota tiene una línea

---

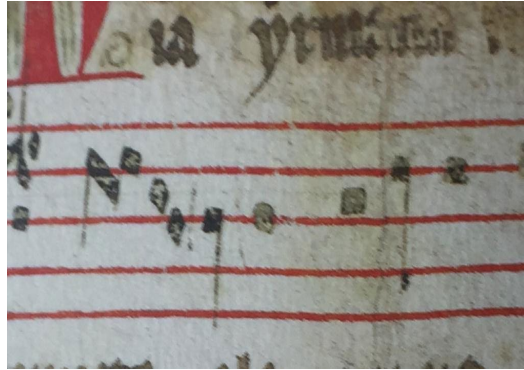
<sup>167</sup> Antonio Fernández Guiadanes y María Gimena del Rio Riande, “Función dos signos gráficos nos testemuños musicados contemporáneos á época de produción trobadoresca profana en galeoportugués: o Pergamiño Sharrer e o Pergamiño Vindel”, en revista *Ars métrica*, 2011. p. 12.

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

<sup>168</sup> Cf. *Op., cit.* p. 12.

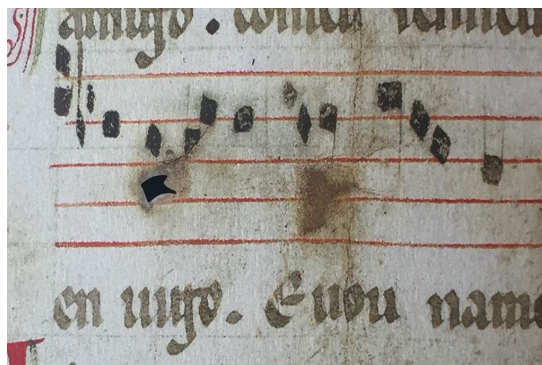


antes y una después, algo extraño porque quedaría aislado el sonido del resto de la frase y un solo sonido no constituye una nueva frase. Ferreira la transcribe como una respiración dejando aislada la nota.



12.- Cantiga III - Líneas de dos espacios

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



13.- Cantiga IV

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

Las ligaduras en este tipo de notación están marcadas con las agrupaciones de las notas (Imagen 14). Las notas que están escritas solas se articulan y las notas que están

agrupadas son ligadas, es decir van juntas en una sola respiración, como lo señalan los teóricos,<sup>169</sup> y están marcando un fraseo.



#### 14.- Cantiga I

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

---

<sup>169</sup> Jerónimo de Moravia (1272-1304) en su *Tractatus de Musica* dice: “Las notas unidas en la notación han de unirse al cantar, mientras que las separadas han de separarse.” En [IERTDM1\\_TEXT \(indiana.edu\)](http://IERTDM1_TEXT.indiana.edu)

### III. El tiempo en la Edad Media

#### 1. Características y definición

Si revisamos la historia de la medición del tiempo, encontraremos que era ante todo un medio para orientarse en un mundo social, regular la convivencia y dominar tareas sociales muy precisas. Podríamos definir tiempo como el orden de secuencias de eventos dentro de un período determinado o como la dimensión donde se da el cambio y la transformación de los objetos y los acontecimientos.

Cabe agregar que los seres humanos no nos percatamos del tiempo en sí mismo, lo que apreciamos es el cambio y nuestra noción de tiempo depende de dicha percepción, de acuerdo con Iker Puente.<sup>170</sup>

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

---

<sup>170</sup> Cf. Iker Puente. “Historia de la medición del tiempo”, en [www.academia.edu](http://www.academia.edu). p.1.

#### a) El tiempo cíclico y el tiempo lineal

Si bien en la Edad Media el espacio y el tiempo no se encontraban definidos como hoy los conocemos, Paul Zumthor nos explica que “Todos los seres vivos tienen su espacio; el tiempo los atraviesa. El espacio vivido día a día es en todo modo reversible; el tiempo, no”<sup>171</sup> y el tiempo sirvió como referencia para las mediciones de dos tipos: una de uso diario, la de la sensación y el recuerdo y una externa, de referencia más estable relacionada con los movimientos celestes.<sup>172</sup> Es decir se tenían dos conceptos de tiempo. El primero era circular, el de los mitos cíclicos que corresponde a las repeticiones necesarias para que encontremos reglas y estructuras que dan una sensación de control y que se relacionan con los ciclos agrarios y el segundo, el mito del tiempo lineal que corresponde a una flecha en el que sólo avanzamos en un sentido y que tiene que ver con la concepción de la historia. El cristianismo fijó dos puntos en el tiempo lineal: la creación y el fin de los tiempos.

#### b) El tiempo lineal y el tiempo racional

La literatura, la filosofía y la teología en los siglos XII y XIII afirmaron las categorías temporales. Hasta entonces era muy fácil que cualquiera equivocara el día del comienzo de la siembra o de la cuaresma. Durante la primera mitad del siglo X la medida del tiempo se establecía por medio de las campanas<sup>173</sup> de la iglesia y el canto del gallo. El tiempo espacial, la distancia entre un punto y otro, se medía por medio de jornadas que también guardaban una relación relativa de acuerdo con la estación. A partir del siglo XIII

---

<sup>171</sup> Paul Zumthor, *La medida del mundo: representación del espacio en la Edad Media*, op., cit. p. 14.

<sup>172</sup> Cf. José Ignacio Ortega Cervigón, “La medida del tiempo en la Edad Media. El ejemplo en las crónicas cristianas”, en revista *Medievalismo*, núm. 9, pp. 10-11.

<sup>173</sup> “Las campanas eran en la vida diaria como unos buenos espíritus monitorios que anunciaban con una voz familiar, ya sea el duelo, ya la alegría, ya el reposo, ya la agitación... Se sabía lo que significaba el tocarlas y repicarlas”, nos dice Johan Huizinga en *El otoño de la Edad Media*, p. 14.

comenzaron a convivir dos conceptos de tiempo: el lineal que tiene que ver con el tiempo natural biológico y el tiempo racional.

Alfonso X estableció en las tablas Alfonsinas y en el *Libro del saber de Astronomía* algunas marcas temporales y la construcción de relojes de sol, clepsidras y relojes de vela. Ya desde el siglo X, el tiempo racional, abstracto y reversible mentalmente había comenzado a tener un acento sobre el tiempo vivido, concreto y propio de los ritmos internos del cuerpo que es irreversible existiendo una coexistencia de dos tiempos diferentes y articulados. Al cobrar más importancia el tiempo abstracto se produjo una sacudida de las estructuras mentales del hombre medieval que fue lo que nos llevó a la búsqueda de la medida del tiempo y la perfección de los sistemas de relojería. En el caso que nos ocupa también llevó al perfeccionamiento de la notación musical en la que se buscaba obtener una mayor puntualidad tanto en la duración de las notas como en la exactitud de los ritmos.

La conciencia sobre el tiempo que se tenía en el siglo XIII era muy diferente a la del siglo XXI. En primer lugar, carecía de los parámetros y de los aparatos de medición que utilizamos diariamente y de registros personales como fotografías, videos y agendas. Ya mencioné que las personas se ubicaban en el tiempo de forma cotidiana por medio del universo sonoro de las campanas y de la luz solar que eran inexactos pues la duración de los días cambia con las estaciones. La iglesia fue el único sector capaz de desarrollar un sistema de control de tiempo en la sociedad medieval. Al no existir un sistema de datación, las referencias se tornaban difíciles para las personas quienes se situaban semanalmente por medio del descanso dominical y de las fiestas religiosas que articulaban el año.<sup>174</sup> Sin embargo, con el correr de las semanas un individuo podía quedar

---

<sup>174</sup> Ortega y Cervigón, para ilustrar este tipo de confusiones temporales, cita a Hamilton Thompson “quien recogió una anécdota de un sacerdote italiano que no se dio cuenta que había empezado la Cuaresma hasta que casi tuvo encima el domingo de Ramos. Entonces, al darse cuenta de las consecuencias de su olvido, explicó a sus feligreses que «la Cuaresma tardó en llegar este año por que el frío y la inseguridad de los

perdido en la repetición de la rutina. Se utilizaban como referencias personales los acontecimientos familiares como nacimientos, bautizos, bodas, enfermedades o muertes o sucesos sociales como guerras, pestes, desastres naturales, fiestas litúrgicas. Así, estos eventos se confundían al pasar los meses. La memoria temporal era muy inexacta y además se desconocía la propia edad. Rodrigo Estevan señala: “El hombre medieval retenía datos precisos en la memoria durante un año más o menos. Más allá, el recuerdo era aproximado y muy pocas veces preciso.”<sup>175</sup> Los contratos, reuniones, testificaciones procesales, pagos y arriendos se fijaban con relación al santoral o a los períodos del ciclo litúrgico, que no tenía una fecha fija y donde también había confusiones.<sup>176</sup> Es a partir del siglo XII que existe una voluntad de clasificación, de medición, se emprende una búsqueda del instrumento intelectual que permitiría semiotizar el espacio y el tiempo, en este mundo como en el otro”, nos dice Zumthor<sup>177</sup>.

## 2. La unidad en el *Pergamino Vindel*

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

---

camino no le dejaban cruzar las montañas, viniendo a un paso lento y receloso, que no podrá permanecer con nosotros más de una semana, ya que el resto del tiempo lo ha pasado en el camino».”

*Op., cit.* p. 17.

<sup>175</sup> María Luz Rodrigo Estevan, “Relojes y campanas. El cómputo del tiempo en la Edad Media”, en *El Ruego* Revista de Estudios Históricos y Sociales, núm. 2 año 1966. p. 124.

<sup>176</sup> “En Mons debía tener lugar un duelo judicial. Un solo contendiente se presentó al alba; una vez llegada la hora nona, que marcaba el término de la espera prescrita por la costumbre, pidió que fuera atestiguada la ausencia de su adversario. Sobre el punto de derecho no existía duda. Pero, ¿era en verdad la hora señalada? Los jueces del condado deliberaron, miraron al sol, interrogaron a los clérigos y se pronunciaron, al fin, en el sentido de que la hora novena había pasado.” José Ignacio Ortega y Cervigón, “La medida del tiempo en la Edad Media. El ejemplo de las Crónicas Cristianas”, en revista *Medievalismo*, núm. 9, 1, p. 16.

<sup>177</sup> Paul Zumthor, *La medida del mundo: representación del espacio en la Edad Media*, p. 33.

diferentes acerca de esta unidad o ciclo, que van desde la no existencia de la unidad hasta el reconocimiento de esta.

En 1876, Vesteiro Torres da a conocer la obra completa y señala que las cantigas tienen un sólo asunto, un tema común, el de la joven enamorada.<sup>178</sup> Michaëlis de Vasconcelos habla acerca de una no unidad, argumentando que el *Pergamino Vindel* se compone de escenas aisladas que carecen de evolución progresiva.<sup>179</sup> Pedro Manuel Ferreira propone una unidad retórica<sup>180</sup>: introducción I (*Ondas do mar de Vigo*), narración II (*Mandad' ei comigo*), tratamiento del asunto narrado III (*Mia irmana fremosa, treides comigo*), demostración relativa al mismo asunto IV (*Ai Deus, se sab' ora meu amigo*), refutación V (*Quantas sabedes amar amigo*) y un epílogo VI (*Eno sagrado en Vigo*). En algún momento, la cantiga VI (*Eno sagrado en Vigo*) podría haberse sustituido con la VII (*Ai ondas que eu vin veer*), a modo de *finda*.<sup>181</sup> Oviedo y Arce señala que existe una unidad temática y en rigurosa gradación progresiva. Propone otro orden: a) La conquista del enamorado IV (*Ai Deus, se sab' ora meu amigo*), b) Una entrevista III (*Mia irmana fremosa, treides comigo*), c) Horas tristes IV (*Ai Deus, se sab' ora meu amigo*), I (*Ondas do mar de Vigo*, y VII (*Ondas que eu vin veer*), d) La buena nueva II (*Mandad' ei comigo*), e) El día feliz V (*Quantas sabedes amar amigo*). Esta secuencia mantiene una unidad temática, progresión narrativa que se debe reestablecer y cuya confluencia narrativa en el texto corresponde a un vínculo del poema con una “realidad externa” biográfica del poeta.<sup>182</sup>

---

<sup>178</sup> Cf. Yara Frateschi Vieira, “Estudo literario das cantigas de Martin Codax”, *op., cit.*, p. 26.

<sup>179</sup> Cf. *Op., cit.* p. 26.

<sup>180</sup> Los trovadores utilizaron el modelo retórico para la composición de sus poemas y adaptaron las reglas retóricas. El arte de la retórica no sólo influye en la composición de los poemas sino también en la composición de las melodías y sus relaciones con la poesía. De acuerdo con Mary Abraham, el modelo retórico en la música se usaría en: inventio, elección del material, a quién va dirigido, tema. Dispositio, arreglo del material sonoro de manera lógica: introducción, desarrollo y final. Elocutio, tpos. Memoria, memorización del material sonoro. Pronunciatio, la canción en sí. Mary Abraham, “The rhetoric of troubadours”, pp. 1-3.

<sup>181</sup> Cf. *Op., cit.* p. 33.

<sup>182</sup> Cf. *Op., cit.* p. 27.

Sin embargo, Giuseppe Tavani considera que es una serie orgánica:

O caráter distintivo mais interessante das cantigas de amigo paralelísticas portanto é possuírem uma acentuada textualidade, isto é, distribuírem-se em series orgânicas de textos coordenados de maneira a comporem um único discurso, por vezes com ritmo quase narrativo, no qual os poemas individuais têm a função de elementos constitutivos de um texto mais amplo.<sup>183</sup>

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

#### a) La secuencia narrativa

En el apartado anterior resumí las diversas propuestas de secuencias. Tavani plantea una secuencia narrativa que implica una serie de eventos que transcurren sobre una línea temporal, por lo que me parece relevante analizar su propuesta.

Tavani considera que hay grupos de cantigas que además de su estructura particular forman un macrotexto “um conxunto unitario, onde á multiplicidade das compoñentes líricas se funde nun outro texto, global e autónomo, onde as cantigas na secuencia en que foran dispostas se trasforman en fases dun discurso narrativo.”<sup>184</sup>

Secuencia:

---

<sup>183</sup> Cf. *Op., cit.* pp. 31-32.

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

<sup>184</sup> Giuseppe Tavani, “Para unha lectura das cantigas de Martin Codax”, en revista *Grial* 49, 189, 2011, p. 113.

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



1.- Invocación al mar por parte de la protagonista I (*Ondas do mar de Vigo*).

2.- La amiga, avisada de que el amigo regresa sano y salvo II (*Mandad' ei comigo*) propone ir a Vigo a esperarlo, pide a una hermana o amiga que la acompañe III (*Mia irmana fremosa, treides comigo*).

3.- Espera sola y su esperanza se debilita IV (*Ai Deus, se sab' ora meu amigo*).

4.- Tornándose inútiles las exhortaciones a las mujeres para que la acompañen en la espera V (*Quantas sabedes amar amigo*), la protagonista realiza una danza solitaria adentro de la iglesia de Vigo VI (*Eno sagrado en Vigo*).

5.- La serie se cierra con una nueva invocación a las ondas para que revelen el motivo de la demora del amigo VII (*Ondas que eu vin veer*).

Tavani concluye que la secuencia así queda completa y que se trata de un “canto da espera decepcionada [...] articulado en sete cantigas d’amigo...”<sup>185</sup>

Hay una serie de elementos relevantes para la comprensión del macrotexto:

a) La presencia enemiga del mar. Es el mar de Vigo que denota hostilidad (mar salido/mar levado: bravo y enfurecido). Vigo se encuentra en una ría por lo que el mar no puede ser tempestuoso en realidad. Es tempestuoso porque arrancó al amado para ir al servicio del rey.

b) La joven exorciza al mar al separarlo en “ondas” que son componentes femeninos que se identifican más fácilmente con las presencias femeninas amigas: hermana, madre y otras mujeres enamoradas.

c) Vigo, es el lugar del primer encuentro, de la separación y el reencuentro y marcará dos movimientos: ida y vuelta. La noticia del regreso (*mandad*) no es verdadera,

---

<sup>185</sup> *Op., cit.* p. 115.

“canto de espera decepcionante [...] articulado en siete cantigas de amigo...”

es sólo una proyección de esperanza o ilusión III (*Mia irmana fremosa treides comigo*).<sup>186</sup>

d) La amiga o protagonista es la rectora del universo del macrotexto que confía en su capacidad de seducción III (*Mia irmana fremosa, treides comigo*). Se introducen en esta cantiga verbos en futuro.

e) La iglesia se menciona cuando invita a su hermana y a su madre a esperar al amado III (*Mia irmana fremosa, treides comigo*).

f) Toma de conciencia. Se presenta el eje de la narración, desaparece la marca de tiempo verbal futuro y regresa al presente. La protagonista toma conciencia de la soledad, no tiene guardas, ni la hermana, ni la madre ni el amigo comparten el tiempo o el espacio con ella, IV (*Ai Deus se sab' ora meu amigo*). En el refrán de V (*Quantas sabedes amar amigo*) abre la posibilidad de unir a todas las mujeres con su causa, pero esta opción también falla y se queda sola.

g) Efectúa una danza ritual de soledad y memoria en el único lugar donde “*a muller ouvera amigo*”.<sup>187</sup> La memoria del pasado es ambigua, *Eno sagrado, en Vigo*, parece referirse a un sitio ritual pagano, abriéndose un doble ámbito religioso cristiano pagano. Esta tentativa también fallará (la de los dioses paganos) regresando a las ondas (la naturaleza).<sup>188</sup>

h) Resignación. El círculo se cierra VII (*Ai ondas que eu vin veer*). La esperanza expresada en un inicio: *verrá cedo* se sustituye por la resignación: *sen min*.<sup>189</sup>

El macrotexto contiene una expresión de deseo frustrado, esperanza y resignación. Se configura como un canto pagano apenas mitigado por algunas reminiscencias cristianas y donde:

---

<sup>186</sup> *Op., cit.* p. 116.

<sup>187</sup> *Op., cit.* p. 116.

<sup>188</sup> *Cf. Op., cit.* p. 117.

<sup>189</sup> *Cf. Op., cit.* p. 117.

A presenza hostil da divinidad masculina e a indiferenza das suas subdivisións femininas (inútilmente invocadas e evocadas por una especie de *captatio benevolentiae* condicionan de feito e condenan sen apelación soños e sentimentos humanos.<sup>190</sup>

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

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

El tiempo muestra lo siguiente:

Presente –Ausencia o *coita* amorosa

Futuro- Esperanza en la entrega

Pasado- Felicidad libre de cuidado

El sujeto lírico se presenta en el “aquí”, un lugar geográfico que es la ría de Vigo. Las cantigas comparten un presente atemporal poético donde el sujeto presenta sus sentimientos de tristeza por el amigo ausente y mantiene una actitud contemplativa expresando sus lamentos e interpelaciones. El estatismo provoca la falta de movimiento de la cantiga. El encadenamiento paralelístico mantiene el texto centrado en un presente sin fin relacionado con la *coita*. Las líneas que utilizan el tiempo futuro constituyen sólo

---

<sup>190</sup> *Op., cit.* p. 117.

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

anhelos por cumplir, no existe una realización sino sólo esperanza de realización. Es un destino “por venir”.

La falta de acción efectiva aumenta la suspensión de tiempo e incrementa el anhelo y el vacío de existencia del amor. Las cantigas en conjunto son “... una expectativa en formas plurais de consagración da esperanza, intuicións certeiras do drama do amor,”<sup>191</sup> constituyen un tiempo de *cuíta* que lleva a soñar con un futuro promisorio donde se cumplirán las esperanzas de felicidad. El ciclo codaxiano da la impresión de estar suspendido en el tiempo. Presenta un espacio temporal que transcurre lenta y angustiosamente.

Además, la estructura de las cantigas, la repetición y variación de ciertas palabras están matemáticamente planeadas y tienen un resultado que se puede traducir en un esquema de simetría geométrica perfecta, según Pozo.<sup>192</sup> No es una lírica simple a pesar de parecerlo por su economía de recursos. Las cantigas cuidadosamente planificadas en estructura junto con el uso del *leixapren* y el estribillo proporcionan la sensación de una permanencia estática. El tiempo parece detenerse en un presente que no avanza.<sup>193</sup> Es una poesía que se encuentra suspendida en el tiempo, sin embargo, también contiene una dirección temporal. Aunque las cantigas de amigo gallegoportuguesas se consideren una serie de redundancias estáticas, Eugenio Asenio detecta un movimiento interior donde hay una progresión, aunque retardada que se mueve gracias a la repetición y variación.<sup>194</sup> Aubrey Bell coincide con Pozo en el concepto de la inmovilidad, pero Asenio señala que: “refleja a maravilla una exasperación emocional que se desborda en sucesivas ondas

---

<sup>191</sup> Luz Pozo Garza, “Martin Codax: As Sete Cantigas”, *op., cit.*, p. 171.

“...una expectativa de formas plurales de consagración de esperanza, intuiciones certeras del drama amoroso,”

<sup>192</sup> *Cf. Op., cit.* pp. 163, 166 y 169.

<sup>193</sup> *Op., cit.* p. 158.

<sup>194</sup> Bruce W. Wardropper, “On the supposed repetitiousness of the «cantigas d ‘amigo»”, en *Revista Hispánica Moderna* 38,1/2, 1974, p. 2.

expresivas, una moción interior que al renovarse, renueva e, grito poético”<sup>195</sup> y que finalmente está combinando igualdad, mudanza, persistencia y variación.

#### 4. La forma estrófica como secuencia y el *leixapren*

La forma estrófica es un tipo de tecnología humana que se ha utilizado a lo largo de la historia para transmitir, recibir y retener el lenguaje, la música y otras competencias socioculturales. Para que la información no se pierda, el diseño estrófico debe ser robusto y eficiente, dice Rip Cohen, “the strophic form aa<sup>1</sup>B can be a sealed container of memory.”<sup>196</sup>

Codax utiliza una secuencia aa<sup>1</sup>B en sus cantigas. Rip Cohen señala que representa un esquema rítmico que tiene tres unidades agrupadas en dos períodos: el primero contiene las unidades) a y a<sup>1</sup> y el segundo es B. Para poder analizar la forma métrica tenemos que comparar estrofas. Por lo general en la forma aa<sup>1</sup>B, el verso del primer período tiene una rima y cadencia idénticas (incluyendo las rimas asonantes) a y a<sup>1</sup>. El segundo período, B puede ser diferente métricamente que a y a<sup>1</sup>. El refrán casi nunca rima con el primer período, rima consigo mismo de estrofa a estrofa, lo que constituye en fenómeno paramétrico.<sup>197</sup> Sólo al analizar la rima y retóricamente sus palabras encontramos que es el refrán.

*Ondas do mar de Vigo,* (a)  
*se vistes meu amigo?* (a<sup>1</sup>)  
*e ai Deus, se verrá cedo?* (B)

*Ondas do mar levado,* (a)  
*Se vistes meu amado?* (a<sup>1</sup>)  
*e ai Deus, se verrá cedo?* (B)

---

<sup>195</sup> Eugenio Asensio. *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, p. 77.

<sup>196</sup> Rip Cohen. “The metrics of Martin Codax”, en *The Vindel Parchment and Martin Codax*. John Benjamin Publishing Company, Universidad de Vigo, 2018, p. 44.

“la forma estrófica aaB puede considerarse como un contenedor sellado de memoria.”

<sup>197</sup> El término paramétrico se refiere a las relaciones que se establecen entre los elementos del modelo.

La forma estrófica aa<sup>1</sup>B constituye una unidad de tiempo, tiene una duración temporal:

An aa<sup>1</sup>B strophic form [...] is a form of time. In performance, what members of the audience heard was a form with an overall (if relative) temporal duration divided into units, each with its own temporal duration, but in theory the processing of each line in working memory can subvert the forward direction of time. At any rate, the metrical units function as cognitive chunks.<sup>198</sup>

La estrofa, como unidad temporal, nos permite desplazarnos dentro de ella y funciona como un “*cognitive chunk*” o un “trozo cognitivo” que sería un tipo de unidad de información discreta que el cerebro puede manejar más fácilmente que un grupo mayor. Este tipo de grupo es fácil de asimilar y resulta atractivo para un auditorio, lo cual explicaría la popularidad que ha tenido la forma estrófica durante mucho tiempo.

Tenemos entonces un esquema que es fácil de asimilar y almacenar en la memoria, cuya recepción es agradable que utiliza combinaciones métricas que impresionan a la audiencia. Esto explicaría su popularidad y su valor cultural. Estas características podrían percibirse como mágicas, señala Cohen, ya que las estructuras aa<sup>1</sup>B con *leixapren* esconden una tecnología estrófica y retórica que hace que su recepción sea fácil y placentera.<sup>199</sup>

El público al que se dirigía esta poesía era un público escucha: la épica y la lírica llegaban por el oído. La lírica utiliza la música y la performance que también se relaciona con el tiempo pues se inserta en algún punto de los siguientes ciclos: ciclo cósmico, ciclo de la existencia humana, ciclo ritual o ciclo del tiempo social.<sup>200</sup> En el caso que nos ocupa se está insertando en el ciclo del tiempo social.

---

<sup>198</sup> *Op., cit.* p. 40.

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

<sup>199</sup> *Cf.* Rip Cohen, “The metrics of Martin Codax”, *op., cit.* p. 47.

<sup>200</sup> Paul Zumthor, *La poesía y la voz en la civilización medieval*, *op., cit.* p. 45.

Tomando en cuenta los textos musicales tanto religiosos gallegos como profanos de la misma época, Tavani y Palacio llegan a la conclusión de que a diferencia de las canciones profanas compuestas por los trovadores que mantienen el esquema aa<sup>1</sup>B, en las *Cantigas de Santa María* Alfonso X varía este modelo y utiliza patrones más complejos como los de las cantigas de loor de Santa María 260 y 160 aBa<sup>1</sup> y aBC. De todas formas, ya hemos mencionado que la música profana no se regía por los patrones rítmicos modales porque tenía un ritmo y un tempo mucho más libres que los señalados por los teóricos que eran muy rígidos.

Habrà que insistir en el mensaje para que quede entendido y será necesario recurrir a variaciones expresivas para mantener cautiva a la audiencia.<sup>201</sup> Las cantigas de amigo utilizan el recurso de la repetición.

#### a) *Leixapren* y paralelismo

De acuerdo con Cohen, el *leixapren* "...es una técnica retórica de la repetición paralelística con variación que está estrechamente relacionada a las estrofas aa<sup>1</sup>B."<sup>202</sup> Sólo Martín Codax y el Rey Don Denis emplean el *leixapren* en seis textos sucesivos. Si contamos la cantiga VII (*Ai ondas que eu vin veer*), con sólo dos estrofas como un *leixapren* embrionario, Codax sería el único poeta que utiliza esta técnica en siete textos consecutivos.<sup>203</sup>

Storck inventó el término paralelismo que es un recurso estilístico retórico que consiste en la repetición y Carolina de Michäelis lo consagró. Nunes perpetúa la noción de que la sinonimia es la esencia del paralelismo. La esencia del paralelismo en la cantiga

---

<sup>201</sup> Cf. H J. Chaytor, "Verso y prosa, literatura para oír y literatura para leer", en *Historia y crítica de la literatura española*, Vol. 1 Edad Media, Editorial Crítica, España, 1999, p.39.

<sup>202</sup> Rip Cohen, "The metrics of Martín Codax", *Op., cit.* p. 42.

"...a rhetorical technique of paralelistic repetition with variation that is closely linked to aa<sup>1</sup>B strophes."

<sup>203</sup> Cf. *Op., cit.* p. 43.

es la repetición de la estrofa con un cambio en la asonancia final, donde precisamente se introduce un sinónimo (*amigo, amado*) o una palabra que se encuentra en el mismo universo de pensamiento (*pinho, ramo o dizer, cantar*). O también donde no se respeta, pero mantiene la idea. Asensio nos dice que en el paralelismo la segunda frase forma un eco de la primera y “se sirve de la repetición como principio que domina y organiza la materia poética... y puede afectar a las palabras (paralelismo verbal) a la estructura sintáctica y rítmica (paralelismo estructural o a la significación o concepto (paralelismo mental o semántico o de pensamiento)”<sup>204</sup>. Así mismo es el artificio que recibe su carácter y estructura de los demás elementos formales... y ejerce una tiranía sobre los factores de la versificación: las pausas, el ritmo, la rima.<sup>205</sup>

Este tipo de paralelismo lo encontramos en la cantiga IV:

*Ai Deus sab'ora meu amigo/ Ai Deus sab'ora meu amado*

*Com'eu senneira estou em Vigo/ com eu en Vigo senneira manno*

##### 5. El devenir temporal real y el devenir temporal imaginario o relativo

En el ciclo de las siete cantigas tenemos una línea temporal donde se encuentran situados una serie de eventos ya relatados que podríamos asociar al devenir temporal real. Considero que en la realidad la amiga llevaría a cabo todas las tareas en al menos cuatro o cinco días, pues tendría que convocar a la madre, después a las hermanas y amigas, esperar en vano, caminar sola, bailar y realizar las dos invocaciones al mar, así como desplazarse desde la orilla de la playa, ir a casa, ir a la iglesia y regresar a la orilla del mar. ¿No podría acontecer todo el ciclo dentro de su imaginación y no en la realidad? Entonces ese tiempo real, los cinco días podrían suceder en un instante o en una eternidad

---

<sup>204</sup> Eugenio Asensio. *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, p.72.

<sup>205</sup> *Op., cit.* p.69.



dentro de su mente. Tal vez la amiga no tenga toda esa libertad que ella está planteando en las cantigas y no pueda salir de casa y tenga una guarda como correspondía en aquella época y toda la secuencia se produzca dentro de su fantasía en un tiempo imaginario. Por otra parte, no debemos desechar que Codax ha creado un mundo poético que también se superpone a la consideración que he señalado con anterioridad.

## 6. El tiempo en el texto musical

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

Cuando menos condicionanse mutuamente, se en correspondencia cunha sílaba dada xa rítmicamente forte do texto poético se atopa na melodía una “longa”, simple ou picata, ou ben una ligadura ou una coniuntura de valor análogo, tal coincidencia confirma que a aquela sílaba dada lle pertence una posición forte e que é, xa que logo, lícito asignarlle a ela un especial relevo semántico.<sup>206</sup>

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

Inversamente, una sílaba aparentemente forte sobre o plano do ritmo poético, pero á cal corresponde na notación una “brevis” o una ligadura de tempo correspondente, non terá o peso rítmico da outra e o seu valor semántico resultará diminuído ou polo menos condicionado polo contraste entre acento rítmico co-poético e acento rítmico musical.<sup>207</sup>

Por lo general una sílaba acentuada en el texto estará ligada a un tiempo fuerte en la música, en el caso de la escritura prefranconiana estaría sobre el principio de una

---

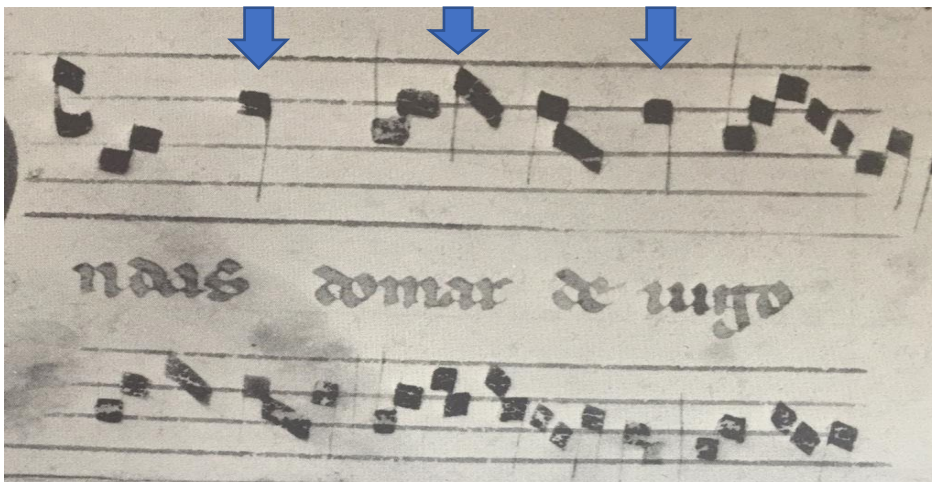
<sup>206</sup> Tavani-Palacio, “Relacións entre texto poético y musical da poesía galego-portuguesa”, en revista *Grial*, T. 22, núm. 83, enero, febrero, marzo, 1984, p. 7.

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

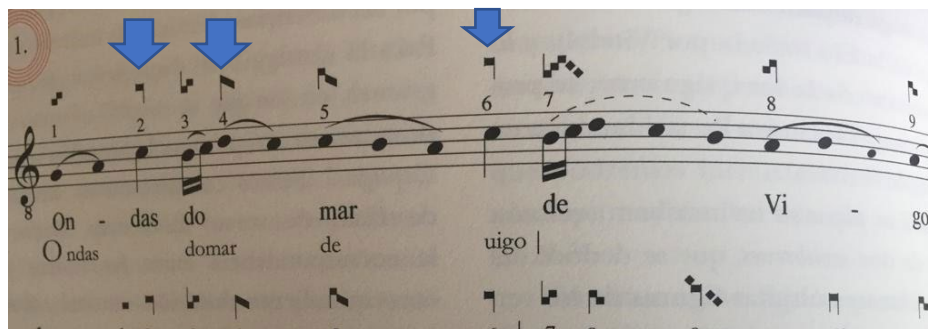
<sup>207</sup> *Op., cit.* p. 7.

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

perfección y de una nota *longa*. En este caso, si se está utilizando el ritmo rapsódico las notas sin plicas ni valores son de ejecución libre. A continuación, vemos como en la cantiga I (*Ondas do mar*) la sílaba “On” va desde dos notas *brevis* y “das” se detiene en una *longa* (do), la sílaba “mar” también está sobre una nota *longa* (re) y “Vi” (do) también. En el caso de la transcripción (segundo cuadro) el acomodo del texto original se encuentra en la línea inferior.



15.- Cantiga I - Notas largas coincidentes con sílabas acentuadas



16.- Cantiga I - transcripción

Tal como Palacio y Tavani lo proponen: “Paralelamente térase o mesmo resultado cando haxa contraste entre un forte acento rítmico musical e una sílaba átona ou subtónica a nivel rítmico-poético.”<sup>208</sup>

<sup>208</sup> *Op., cit.* p. 8.

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

a) El análisis rítmico y prosódico

A continuación, cito un ejemplo de análisis rítmico de la cantiga III.<sup>209</sup>

Esquema silábico cantiga III (*Mia irmana fremosa, treides comigo*).

12' :12' - 12' :12'

12' :11' - 12' :11'

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

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

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

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

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

Neste caso, podemos dar por suposto con bastante certeza que a melodía do verso 2 da estrofa I se axeitase automáticamente ó verso 2, hipómetro das dúas últimas estrofas, ou que a hipometría fose salvada evitando unha elisión por outra parte dada acordemente polos tres manuscritos (“verra i mia madre <e>o meu amigo”) [...] innovaría tamén o plano melódico?<sup>210</sup>

---

“Paralelamente se tendrá el mismo resultado cuando haya contraste entre un acento fuerte rítmico musical y una sílaba átona o subtónica a nivel rítmico poético”.

<sup>209</sup> Cf. El análisis completo se encuentra en Manuel Pedro Ferreira *O som de Martin Codax, op., cit.* pp. 136-166 y en Rip Cohen “As cantigas de Martin Codax. Edición y comentario” en *Pergamino Vindel*, Moleiro Editores, Barcelona, 2016, pp. 183-204.

<sup>210</sup> *Op., cit.* p. 9.

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

## b) El ritmo en la música

Los modos rítmicos<sup>211</sup> nacieron con la Escuela de Notre Dame en la primera mitad del siglo XII y se utilizaron hasta las primeras décadas del siglo XIV, se emplearon también en el repertorio polifónico. Los modos rítmicos<sup>212</sup> entonces pasaron de la música modal a la mensural.<sup>213</sup> Johannes Grocheo (1300) se refiere a la música de los trovadores diciendo que no utilizan los modos rítmicos. Hace una distinción entre música eclesiástica y secular, por lo tanto estos patrones rítmicos eclesiásticos no funcionarán en la música de Codax.<sup>214</sup> Higinio Anglés hace una propuesta de transcripción mensural según la cual los sonidos tienen una relación relativa con un metro binario para las cantigas I (*Ondas do mar de Vigo*) y II (*Mandad' ei comigo*), ternario para III (*Mia irmana fremosa, treides comigo*) y mixto (binario/ternario) para IV (*Ai Deus, se sab'ora meu amigo*), V (*Quantas sabedes amar amigo*) y VII (*Ondas que eu vin veer*). Esta propuesta fue rechazada por Ismael de la Cuesta<sup>215</sup> por resultar demasiado rígida y finalmente Ferreira planteó que la música puede ir regida por un ritmo declamatorio (rismnésico) parecido al de la épica Yugoslava es decir un ritmo rapsódico que es mucho más libre, una especie de *recitativo*. Propone un ritmo de este tipo para las cantigas I (*Ondas do mar de Vigo*), IV (*Ai Deus, se sab'ora meu amigo*), V (*Quantas sabedes amar amigo*) y VII (*Ondas que eu vin veer*) y un ritmo modal para las cantigas II (*Mandad' ei comigo*) y III (*Mia irmana fremosa, treides comigo*). Las melodías rismnéscas estarían conformadas por módulos rítmicos

---

<sup>211</sup> Los modos rítmicos fueron las primeras manifestaciones de distinguir ritmos, son 6 y agrupan valores de notas largas y breves, se relacionaban con los modos griegos.

<sup>212</sup> Ver Capítulo I *Pergamino Vindel* p. 17.

<sup>213</sup> Manuel Pedro Ferreira, *O som de Martin Codax: sobre a dimensão musical da lírica galego-portuguesa (séculos XII-XIV)*, pp. 34-38.

<sup>214</sup> Cf. Manuel Pedro Ferreira. *O som de Martin Codax: sobre a dimensão musical da lírica galego-portuguesa (séculos XII-XIV)*, op., cit. p. 36.

<sup>215</sup> Cf. Antonio Calvia, "La música del *Pergamino Vindel* en *Pergamino Vindel*, Moleiro Editor, Barcelona, 2016, p. 57, 58.

asociados a fórmulas melódicas y en el caso modal estarían ligadas a un patrón de un modo rítmico.<sup>216</sup>

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

En la antigüedad la música se consideró como un arte de la memoria. Es a partir de la escritura, del sistema diastemático<sup>217</sup> y la creación del pentagrama que se comienza a considerar como un arte temporal. El número, la proporción, los valores se aplican a la duración y entonces se empieza a hablar del tiempo en la música. La música occidental construye un tiempo propio, nos dice Myriam Arroyave. La partitura nos presenta un tiempo aplanado que es objetivo e independiente de cualquier concepción subjetiva temporal y constituye un tiempo lineal, unidireccional y homogéneo. El sistema diastemático permitió de acuerdo con Myriam Arroyave un sistema donde:

Las cualidades de una línea recta, divisibilidad, homogeneidad y continuidad, se transfirieron a la duración e hicieron posible la determinación del intervalo de duración, su cuantificación y su división en elementos idénticos que, a su vez, pueden subdividirse o reagruparse en unidades de orden superior.<sup>218</sup>

Durante la Alta Edad Media, el canto fue más una declamación cantada que seguía el ritmo del texto. Se tenía el concepto de breves y largas y se realizaba un conteo de sílabas. Ya para el siglo XIII se está desarrollando la notación proporcional que busca un sistema invariante en el orden de la duración de las notas. Es un sistema más racionalizado. El número y las proporciones geométricas se empezarán a expresar en el tiempo y el ritmo

---

<sup>216</sup> Cf. Manuel Pedro Ferreira. *O som de Martin Codax: sobre a dimensão musical da lírica galego-portuguesa (séculos XII-XIV)*. op., cit. p. 38-40.

<sup>217</sup> Diastemático viene del griego *diastasis* que significa separación. Es decir, es el sistema en el que se funda el ejercicio de la división que es la base de la organización del sistema musical donde las notas están relacionadas en su altura con las líneas del pentagrama.

<sup>218</sup> Myriam Arroyave, "La construcción racional del tiempo en la música escrita de la tradición occidental", en revista *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 8.1, 2013, p.90.

musicales se expresará de forma independiente al de los elementos del lenguaje musical, como lo propone Franco de Colonia.<sup>219</sup>

La partitura tiene un tiempo orden que es independiente de los eventos que acontezcan en ella. “Es un tiempo que no hace nada y que no cambia, sólo produce duración, no contiene en sí mismo las determinaciones subjetivas de pasado, presente o futuro,”<sup>220</sup> nos dice Myriam Arroyave. En la línea de la partitura solo existirán el evento anterior y el posterior y el simultáneo a cualquier punto de ella en el que nos situemos. Es decir, hay una relación de anterioridad-posterioridad. También en este momento se consolida la idea de la nota musical como representación del sonido y por primera vez se hablará de una velocidad en el transcurso de la música.<sup>221</sup>

Las duraciones de las notas se empezaron a representar a través de la grafía. Por ejemplo, las duraciones de las notas fueron concebidas como múltiplos simples de unas a otras o las combinaciones simples de duraciones comenzaron a repetirse varias veces estableciendo así una agrupación rítmica (véase Ferreira *O som de Martin Codax*). Franco de Colonia y los teóricos anteriores dividieron los valores en grupos de tiempos llamados perfecciones que contenían tres tiempos ya que el tres estaba relacionado con la trinidad y la perfección.<sup>222</sup> Es decir la nota utilizada como unidad era divisible entre tres. Una *longa* equivale a tres *brevis*, y una *breve* a tres *semibrevis*. Aunque aún no existía el concepto de compás, una partitura se encontraba organizada por perfecciones. Como este tipo de división se encuentra en la música eclesiástica y no en la trovadoresca como ya

---

<sup>219</sup> Franco de Colonia, *Ars Cantus Mensurabilis*, en [FRAACM\\_TEXT \(indiana.edu\)](http://FRAACM_TEXT(indiana.edu))

<sup>220</sup> *Op., cit.* p. 93.

<sup>221</sup> *Op., cit.* p. 96.

<sup>222</sup> Franco de Colonia. *Ars Cantus Mensurabilis*, en [FRAACM\\_TEXT \(indiana.edu\)](http://FRAACM_TEXT(indiana.edu)) “[6] La *longa perfecta* se denomina primera o principal, [7] puesto que en ella se incluyen todas las otras, y a ella se reducen todas las demás.[8] Se llama *perfecta* porque dura tres tiempos y el número ternario es el más perfecto de los números porque toma su nombre de la Santísima Trinidad, que es la verdadera y pura perfección.[9] Su figura es cuadrada y tiene un trazo descendente en la parte derecha mediante el cual representa su longitud.” También existen *longas imperfectas* que valen dos tiempos y se combinan con otras figuras para sumar tres.

he mencionado con anterioridad, encontraremos perfecciones en las cantigas que siguen el sistema modal, II (*Mandad' ei comigo*) y III (*Mia irmana fremosa, treides comigo*) pero no en las otras que siguen el ritmo rismnésico o rapsódico.

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

## Conclusiones

El Pergamino Vindel es un manuscrito que contiene múltiples elementos a pesar de su brevedad. Es uno de los pocos testimonios de poesía trovadoresca que contienen música y que ha llegado a nuestras manos, en él encontramos las relaciones que se establecen entre música y lírica, donde el autor abarca ambas disciplinas. Es una muestra del trasvase de la oralidad a la escritura con todas las implicaciones que ya hemos analizado, tanto en el texto lírico como en el musical y que a través de signos gráficos y musicales pretende transmitir rasgos orales performativos en ambos textos. Es un ejemplo de un ciclo poético que narra una historia, cuya marca es Vigo y su mar que muestra al mismo tiempo una serie de elementos sociales y religiosos de la época.

La forma que utiliza Codax es la de la cantiga de amigo que es una forma de poesía trovadoresca cuya distinción es la voz de femenina y cuyos rasgos son el apóstrofe a la madre y las hermanas o amigas y la naturaleza. Se identifica también con las jarchas y los estribillos, así como la cansó. Es una forma donde se superponen diferentes tipos de significados especialmente los simbólicos. El uso de la forma estrófica y el *leixapren* facilitaron la difusión de la obra de Codax dada su capacidad para permanecer en la memoria.

El *Pergamino Vindel* constituye también una muestra de la grafía musical utilizada en la música popular en un momento de desarrollo de la escritura musical y es un mapa de ritmo y tiempo. La música de Codax muestra como hubo convivencia de diferentes tipos de sistemas de escritura rítmica conviviendo en la misma época en la búsqueda de la perfección de un sistema más exacto. En uno de los sistemas se enfatizan los principios rítmicos más estrictos y en el otro, el recitativo que le otorga libertad a la melodía y su interpretación sin salirse de un esquema rítmico general.



Todos los elementos analizados en este trabajo subrayan la gran capacidad de Martin Codax como poeta, para construir una obra muy bien armada, pero con recursos léxicos limitados utilizados de manera magistral dentro de la estructura estrófica con *leixapren* y como músico trovador para desarrollar melodías de enorme belleza. Su obra nos transporta a través del tiempo y el espacio de numerosas maneras.

## REFERENCIAS

Alberro, Manuel, “Diosas de Galicia con equivalentes célticos o indoeuropeos”, en *Anuario brigantino* 30, 2007, pp.89-116.

<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2744399.pdf> (24/01/2021).

\_\_\_\_\_, “El agua, los árboles, los montes y las piedras en el culto, creencias y mitología de Galicia y las regiones noroeste atlántico europeo”, *Anuario Brigantino* 25, 2002, pp.11-38.

[http://anuariobrigantino.betanzos.net/Ab2002PDF/2002%20011\\_038%20Alberro.pdf](http://anuariobrigantino.betanzos.net/Ab2002PDF/2002%20011_038%20Alberro.pdf)

(29/01/2021).

\_\_\_\_\_, “La mitología y el folklore de Galicia y las regiones célticas del noroeste europeo Atlántico”, en *Garozza: Revista de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular*, 2002, pp. 9-30.

<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/637132.pdf> (24/01/2021).

Alfonso X, *Cantigas de Santa María*, Códice Rico, [[Cantigas de Santa María: Códice de los músicos](#)] · [Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial](#) · [Real Biblioteca Digital](#)

Álvarez Sellers, María Rosa, “Las cantigas de Martin Codax y su significación en la lírica galaicoportuguesa”, en *Quadrant* núm. 9, 1992, Centre de Recherche en Littérature de Langue Portugaise Université Paul-Valéry, Francia.

<http://www.cervantesvirtual.com/obra/las-cantigas-de-martin-codax-y-su-significacion-en-la-lirica-galaico-portuguesa/> (29/01/2021).

Armijo, Carmen Elena, Cristina Azuela y Manuel Mejía Armijo, editores, *Los sonidos de la lírica medieval Hispánica*, UNAM, México, 2013.

Arroyave, Myriam, "La construcción racional del tiempo en la música escrita de la tradición occidental", en revista *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 8.1, 2013 pp. 87-101. <https://www.redalyc.org/pdf/2970/297027568005.pdf> (24/01/2021).

Asensio, Eugenio, *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Gredos, Madrid, 1957.

Bachelard, Gastón, *El agua y los sueños*, FCE, México, 2003.

Barros, Carlos, “Donas e xograis, señores e reis, na Galicia medieval” en *Johán de Cangas, Martín Codax, Meendinho*”, en *Lírica medieval*, Vigo, Ed. Xerais, 1998

\_\_\_\_\_, “Vigo na Idade Media”, Transcripción, revisada polo autor, da conferencia dictada o 21 de abril de 2006, na Fundación Caixa Galicia, organizada pola Asociación de Amigos de los Pazos, no cadro do ciclo de conferencias “O Vigo ignorado”.

<https://cbarros.com/spanish/audio/vigo/vig.htm> (24/01/2021).

Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México, 2004.

Bernis, Josep. “Géneros híbridos o géneros "menores" en la literatura gallegoportuguesa medieval”, en academia.edu.

[https://www.academia.edu/35843688/G%C3%A9neros\\_h%C3%ADbridos\\_o\\_g%C3%A9neros\\_menores\\_en\\_la\\_literatura\\_gallegoportuguesa\\_medieval](https://www.academia.edu/35843688/G%C3%A9neros_h%C3%ADbridos_o_g%C3%A9neros_menores_en_la_literatura_gallegoportuguesa_medieval) (24/01/2021).

Blackmore, Josiah, “Melancholy, Passionate Love, and the ‘Coita D'Amor’”, PMLA, vol. 124, núm. 2, 2009, pp. 640–646. *JSTOR*, JSTOR, [www.jstor.org/stable/25614308](http://www.jstor.org/stable/25614308) (24/01/2021).

Bouza Brey, Fermín, “La Mitología del agua en el noroeste hispánico”, discurso do ilustrísimo señor don Fermín Bouza-Brey Trillo. Boletín de la Real Academia Galega <https://academia.gal/documents/10157/27090/Fermin+Bouza+Brey.pdf> (25/07/2020).

Bouzas Serra, Antón, “Espacios paganos y calendario céltico en los santuarios cristianos de Galicia”, en *Anuario Brigantino*, 2013, pp. 43-73. [http://anuariobrigantino.betanzos.net/AB2013PDF/043\\_074\\_anton\\_bouzas\\_calendario\\_celtico\\_galicia\\_Anuario\\_Brigantino\\_2013.pdf](http://anuariobrigantino.betanzos.net/AB2013PDF/043_074_anton_bouzas_calendario_celtico_galicia_Anuario_Brigantino_2013.pdf) (24/01/2021).

Brea, Mercedes, “El diálogo entre los dos géneros amorosos de la lírica gallegoportuguesa”, en revista *Estudios románicos*, Vol. 16-17, 2007-2008, pp. 267-283. <http://revistas.um.es/estudiosromanicos/article/viewFile/94741/91161> (24/01/2021).

\_\_\_\_\_, “Elementos popularizantes en las *Cantigas de amigo*”, en *Con Alonso Zamora Vicente: Actas del Congreso Internacional "La Lengua, la Academia, lo Popular, los Clásicos, los Contemporáneo"*, Universidad de Alicante, 2003, pp. 449-463. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/elementos-popularizantes-en-las-cantigas-de-amigo/> (24/01/2021).

Calvia, Antonio, “La música del *Pergamino Vindel*”, en *Pergamino Vindel*, Moleiro editores, Barcelona, 2016.

Carneiro, Zaida Vila. “El agua en la canción de amor catalana, castellana, gallegoportuguesa e italiana”, en revista *Cuadernos de ALEPH*, 2006, núm. 1, pp. 151-166. [13.pdf\(asociacionaleph.com\)](http://13.pdf(asociacionaleph.com)) (04/08/2021).

Cassidy- Welch, Megan, “Space and place in medieval contexts”, en revista *Parergon*, 2010, vol. 27, no 2, pp. 1- 12. [https://www.researchgate.net/publication/236720744\\_Space\\_and\\_Place\\_in\\_Medieval\\_Contexts](https://www.researchgate.net/publication/236720744_Space_and_Place_in_Medieval_Contexts) (24/01/2021).

Chaytor, H. J, “Verso y prosa, literatura para oír y literatura para leer”, en *Historia y crítica de la literatura española*, Vol. 1 Edad Media, Editorial Crítica, España, 1999.

Cohen, Rip. “Las cantigas de Martin Codax. Edición y comentario” en *Pergamino Vindel*, Moleiro Editores, Barcelona, 2016.

Cohen, Rip, “The metrics of Martin Codax”, en *The Vindel Parchment and Martin Codax*.

Colonia, Franco de, *Ars Cantus Mensurabilis*, en [FRAACM TEXT \(indiana.edu\)](https://www.indiana.edu/~fraacm/text/) (3/08/21).

Dronke, Peter. *La lírica en la Edad Media*, Ariel, Barcelona, 1995.

Dufourcq, Norbert, *Breve historia de la Música*, FCE, México, 1978.

Fernández Guiadanes, Antonio y María Gimena del Río Riande, “Función dos signos gráficos nos testemuños musicados contemporáneos á época de produción trobadoresca profana en galegoportugués: o Pergamiño Sharrer e o Pergamiño Vindel”, en revista *Ars métrica*, 2011, pp. 1-12. <https://www.academica.org/gimena.delrio.riande/34> (24/01/2021).

Fernández Rei, Francisco, “O mar e a poesía galega. Singraduras na construción da patria da lingua”, en *Revista Galega de Filoloxía*, 2003, 4, pp. 10-56. <http://hdl.handle.net/2183/2601> (24/01/2021).

Fernández, Xosé Xabier Ron, “Martin Codax o Nome. A onomástica na lírica trobadoresca” en *The Vindel Parchment of Martin Codax*, John Benjamins Publishing Company, Universidad de Vigo, 2018.

Ferreira, Ana Paula, “Telling woman what she wants: The cantigas d’amigo as strategies of containment”, en revista *Portuguese Studies*, vol. 9, 1993, pp. 23–38. [www.jstor.org/stable/41104973](http://www.jstor.org/stable/41104973) (24/01/2021).

Ferreira, Manuel Pedro, “La emergencia de la escritura musical”, en revista *Media Aetas* 5, 2002, pp. 11-32. <https://www.monografias.com/trabajos917/emergencia-escritura-musical/emergencia-escritura-musical.pdf> (24/01/2021).

\_\_\_\_\_, *O som do Martin Codax: sobre a dimensão musical da lírica galego-portuguesa (séculos XII-XIV)*, Unisys, 1986.

\_\_\_\_\_, “Martin Codax: A história que a música conta”, en revista *Medievalista. Online* 24, 2018. [https://www.academia.edu/37033898/Martin\\_Codax\\_a\\_hist%C3%B3ria\\_que\\_a\\_m%C3%BAsica\\_conta](https://www.academia.edu/37033898/Martin_Codax_a_hist%C3%B3ria_que_a_m%C3%BAsica_conta) (24/01/2021).

Ferreira, Manuel (dir.), *Universo Cantigas. Edición crítica da poesía medieval galego-portuguesa*, Universidade da Coruña, 2008. <http://universocantigas.gal> ISSN 2605-1273. (24/01/2021).

Ferreiro Carballo, David, “El pergamino de Vindel: una revisión bibliográfica”, en *Revista de Musicología Sineris*, año 27, IV. [www.sineris.es/pergamino\\_vindel.pdf](http://www.sineris.es/pergamino_vindel.pdf) (24/01/2021).

Forrest Kelly, Thomas, “Franconian Notation” en *Capturing Music: The story of notation*, WW Norton & Company, New York, 2014.

Fossier, Robert, *Gente de la Edad Media*, Taurus, México, 2008.

Frateschi Vieira, Yara, “Estudo literário das cantigas de Martim Codax”, en *The Vindel Parchment of Martin Codax*, John Benjamins Publishing Company, Universidad de Vigo, 2018.

Frenk Alatorre, Margit, *Entre la voz y el silencio*, Ediciones del Centro de Estudios Cervantinos, Madrid, 1997.

\_\_\_\_\_, *Poesía popular hispánica 44 estudios*, FCE, México, 2006.

Gaunt, Simon, “Fictions on orality in troubadour poetry”, Brepols publishers, Brujas, 2005, pp.119-38.

[https://www.academia.edu/33471972/Fictions\\_of\\_orality\\_in\\_troubadour\\_poetry\\_in\\_Orality\\_and\\_Writing\\_in\\_Medieval\\_Culture\\_ed.\\_Mark\\_Chinca\\_and\\_Christopher\\_Young\\_Brepols\\_2005\\_pp.\\_119-38\\_\(24/01/2021\).](https://www.academia.edu/33471972/Fictions_of_orality_in_troubadour_poetry_in_Orality_and_Writing_in_Medieval_Culture_ed._Mark_Chinca_and_Christopher_Young_Brepols_2005_pp._119-38_(24/01/2021).)

Gutiérrez García, Santiago, "Martin Codax y las cantigas de santuario gallegoportuguesas", en *Revista de Filología Española* 98,2, 2018 pp. 341-370.

Hanes, John, “The origins of musical staff”, en revista *The Musical Quarterly*, vol. 91, núm. 3/4, otoño-invierno, 2008, Oxford University Press, pp. 327-378.

<http://www.jstor.org/stable/20534535> (24/01/2021).

Huizinga, Johan, *El otoño de la Edad Media*, Alianza, Madrid, 1982.

Juárez Blanquer, Aurora, “Madre y Cantiga de amigo”, *Estudios Románicos*, vol. 1, 1, pp. 129-152. <http://revistas.um.es/estudiosromanicos/article/viewFile/78361/75711> (24/01/2021).

Lacarra Ducay, Ma. Del Carmen (coord.), *Arte y vida cotidiana en la época medieval*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2008.

<https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/27/14/ebook.pdf> (24/01/2021).

Lemaire-Mertens, Ria, “As personagens femininas do *Pergaminho Vindel*”, en *The Vindel Parchment of Martin Codax*, John Benjamins Publishing Company, Universidad de Vigo, 2018.

Marques Ferreira Rocha, Janaína, *Espetáculo jogralesco: o gesto vocal*, Tesis do Mestrado, Pontificia Universidade Católica de São Paulo, 2013.

<https://sapientia.pucsp.br/bitstream/handle/14733/1/Janaina%20Marques%20Ferreira%20Rocha.pdf> (24/01/2021).

Martín, José Luis, *La península en la Edad Media*, Editorial Teide, Barcelona, 1984.

Martínez Guerrero, Virginia, “Las mujeres bajomedievales y la construcción de un estereotipo”, (2013) en

<http://repositorio.ual.es/bitstream/handle/10835/2377/Trabajo.pdf?sequence=6> (3/08/21)

Martínez, Ángel Lorenzo. “Reflexiones sobre el paganismo y la cristianización”, en revista *Medievalismo* núm. 8, 1998, pp. 19-34.

Masera, María Ana, *La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica*, UNAM, 1991, México.

\_\_\_\_\_, “*Que non dormire sola non*”: *la voz femenina en la antigua lírica popular hispánica*. Azul, 2001.

\_\_\_\_\_, *Symbolism and some other aspects of traditional Hispanic lyrics: a comparative study of late medieval lyrics and modern popular song*, Diss, Queen Mary University of London, 1995.

Masera, María Ana y Claudia Carranza, editoras, *Folklore y literatura en la lírica panhispánica, Lyra mínima I*, UNAM, 2016, México.

Mendes, Ana Luiza, *O sentido dos diálogos entre as mulheres e o mar nas cantigas de amigo galego-portuguesas do século XIII*, 2013, Tesis de Mestrado em História, UFPR, Curitiba.

[https://www.academia.edu/4812632/O\\_sentido\\_dos\\_di%C3%A1logos\\_entre\\_as\\_mulheres\\_e\\_o\\_mar\\_nas\\_cantigas\\_de\\_amigo\\_galego\\_portuguesas\\_do\\_s%C3%A9culo\\_XIII](https://www.academia.edu/4812632/O_sentido_dos_di%C3%A1logos_entre_as_mulheres_e_o_mar_nas_cantigas_de_amigo_galego_portuguesas_do_s%C3%A9culo_XIII) (24/01/2021).

Menéndez Pidal, Ramón, *Poesía juglaresca y juglares. Orígenes de las literaturas Románicas*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1949.

Monteagudo, Henrique, “Mirar o mar. A singularidade de Martin Codax”, en revista *Grial* núm. 217, 2018.

[https://www.academia.edu/36739208/Mirar\\_o\\_mar.\\_A\\_singularidade\\_de\\_Martin\\_Codax.\\_Grial\\_no\\_217\\_2018\\_.pdf](https://www.academia.edu/36739208/Mirar_o_mar._A_singularidade_de_Martin_Codax._Grial_no_217_2018_.pdf) (24/01/2021).

Moravia, Jerónimo de, *Tractatus de Música*, en [IERTDMI TEXT \(indiana.edu\)](http://www.indiana.edu/~IERTDMI/TEXT) (02/08/21)

*New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, Macmillan, 2001.

Norbert, Elías, *Sobre el tiempo*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1989.

Ortega Cervigón, J. I, “La medida del tiempo en la Edad Media. El ejemplo de las Crónicas Cristianas”, en *Medievalismo*, núm. 9, 1.

<https://revistas.um.es/medievalismo/article/view/52321> (24/01/2021).

Pozo Garza, Luz, “Martin Codax: As Sete Cantigas”, en revista *Grial*, vol. 25, núm. 96, 1987, pp. 151–171. [www.jstor.org/stable/29750535](http://www.jstor.org/stable/29750535) (24/01/2021).

Puente, Iker, “Historia de la medición del tiempo”, en

[https://www.academia.edu/5198951/LA\\_HISTORIA\\_DE\\_LA\\_MEDICION\\_DEL\\_TIEMPO\\_Y\\_LA\\_NOCION\\_DE\\_TIEMPO](https://www.academia.edu/5198951/LA_HISTORIA_DE_LA_MEDICION_DEL_TIEMPO_Y_LA_NOCION_DE_TIEMPO) (24/01/2021).

Reckert, Stephen y Helder Macedo, *Do cancioneiro de amigo*, Assírio e Alvim, Lisboa, 1970.

Riquer de, Martin, *Los trovadores*, vol. 1 Editorial Planeta, Barcelona, 1975.

Rodrigo Estevan, María Luz, "Relojes y campanas. El cómputo del tiempo en la Edad Media", en *El Ruejo Revista de Estudios Históricos y Sociales*, núm. 2 año 1966. [https://www.researchgate.net/publication/236882561\\_1996\\_Reloes\\_y\\_campanas\\_El\\_computo\\_del\\_tiempo\\_en\\_la\\_Edad\\_Media](https://www.researchgate.net/publication/236882561_1996_Reloes_y_campanas_El_computo_del_tiempo_en_la_Edad_Media) (24/01/2021).

Sánchez Vicente, María del Pilar, "La condición jurídica de la mujer a través de las Partidas." *Memoria de Licenciatura dirigida por Juan Ignacio Ruiz de la Pena Solar*, Universidad de Oviedo, 1985 pp. 39-44.

Santiago Gómez de, José, *Historia de Vigo y su comarca*, Imp. y Lit. del Asilo de Huérfanos, 1896. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/historia-de-vigo-y-su-comarca-por-d-jos-de-santiago-y-gmez-0/> (29/01/21).

Soler, Joan Curbet. Lacarra, María Jesús y Cacho Blecua, José Manuel, en "De la Oralidad a la Escritura: La Edad Media", vol. 1 en José-Carlos Mainer (ed. general), *Historia de la Literatura Española*, Barcelona, Editorial Crítica, 2012. *Medievalia* 17, 2014, pp. 377-389. <https://www.raco.cat/index.php/Medievalia/article/download/292509/381040> (24/01/2021).

Tavani, Giuseppe, "O texto medieval e a suas «misérias e desventuras»", en *Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas* 8, 2007, pp. 46-74. <http://www.revistaveredas.org/index.php/ver/article/download/329/326> (24/01/2021).

\_\_\_\_\_, "Para unha lectura das Cantigas de Martín Codax", en revista *Grial*, vol. 49, núm. 189, 2011, pp. 112–117. [www.jstor.org/stable/41445534](http://www.jstor.org/stable/41445534) (24/01/2021).

Tavani, Giuseppe y Xosé A. Palacio, "Relacións entre texto poético y musical da poesía galego-portuguesa", en revista *Grial*, T. 22, núm. 83, enero, febrero, marzo, 1984, pp. 3-10.

Vallín, Gema, "Trovador vs juglar: conclusiones de la crítica y documentos" en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989*, Biblioteca Española del Siglo XV, Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, 1994. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=885766> (24/01/2021).

Walter Philippe, *Para una arqueología del imaginario medieval*, edición y traducción Cristina Azuela, UNAM, México, 2013.

Wardropper, Bruce W, "On the Supposed Repetitiveness of the "cantigas d'amigo", en *Revista Hispánica Moderna* 38, ½, 1974 pp. 1-6. [www.jstor.org/stable/30203155](http://www.jstor.org/stable/30203155) (24/01/2021).

Zumthor, Paul, *La medida del mundo: representación del espacio en la Edad Media*, Cátedra, Madrid, 1994.

\_\_\_\_\_, *La poesía y la voz en la civilización medieval*, Abada editores, Madrid, 2006.



\_\_\_\_\_, "Le rythme dans la poésie orale", en *Langue française* 56, 1982, pp. 114-127. [Le rythme dans la poésie orale - Persée \(persee.fr\)](#) (3/08/21)

Zumthor, Paul, and Marilyn C. Engelhardt, "The Text and the Voice", en revista *New Literary History*, vol. 16, núm. 1, 1984, pp. 67-92. [www.jstor.org/stable/468776](http://www.jstor.org/stable/468776) (24/01/2021).

## BIBLIOGRAFÍA

Abraham, Mary C, "The Rhetoric of the Troubadours," *Musical Offerings: Vol. 1*, núm.1, artículo 1, 2010. <https://digitalcommons.cedarville.edu/musicalofferings/vol1/iss1/1> (04/08/21).

Adamo, S et al, "Time and Accounting in the Middle Ages: An Italian-Based Analysis", en *Accounting History*, <https://journals-sagepub-com.pbidi.unam.mx:2443/doi/pdf/10.1177/1032373219833140> (24/01/2021).

Barceló Crespí, María, "El ritmo de la comunidad, vivir en el mundo rural: Los trabajos y los Días: El ejemplo de Mallorca Bajomedieval", en *La vida cotidiana en la Edad Media: VIII Semana de Estudios Medievales: Nájera, del 4 al 8 de agosto de 1997*, Instituto de Estudios Riojanos, 1998. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/563904.pdf> (24/01/2021).

Baruque, Julio Valdeón, "El ritmo del individuo: en las puertas de pobreza, de la enfermedad, de la vejez, de la muerte", en *La vida cotidiana en la Edad Media: VIII Semana de Estudios Medievales : Nájera, del 4 al 8 de agosto de 1997 / coord. por José Ignacio de la Iglesia Duarte*, 1998, ISBN 84-89362-32-7, pp. 275-288. (24/01/2021).

Elum, Pedro López, "Escritura musical y ritmo en la Edad Media. Las Cantigas de Alfonso X y la influencia de su música", en *Revista d'Historia Medieval* 7, 1996, pp. 243-260. [https://www.uv.es/dep210/revista\\_historia\\_medieval/PDF171.pdf](https://www.uv.es/dep210/revista_historia_medieval/PDF171.pdf) (24/01/2021).

Ferreira da Cunha, Celso, *O Cancioneiro de Martin Codax*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2003, Edición digital basada en la de Río de Janeiro, [s.n.], 1956. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmccv4d3> (24/01/2021).

Martínez Ángel, Lorenzo, "Reflexiones sobre el paganismo y la cristianización", en revista *Medievalismo* núm. 8, 1998. <https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/35479/1/52501-223541-1-PB.pdf> (24/01/2021)

Meneses, Paulo, "Poetic Worlds, Martin Codax", en vol. 25, núm. 2, *Possible Worlds and Literary Fictions* (Summer 1991), pp. 291-309. [https://www.jstor.org/stable/42945909?refreqid=robotstxt-sitemaps:9ab56b411eb8027363d850e4c9ca0e5b&seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/42945909?refreqid=robotstxt-sitemaps:9ab56b411eb8027363d850e4c9ca0e5b&seq=1#page_scan_tab_contents) (24/01/2021).

Scattergood, John, "Writing the Clock: The Reconstruction of Time in the Late Middle Ages", *European Review*, núm. 4, 2003, p. 453.



<https://www.cambridge.org/core/journals/european-review/article/writing-the-clock-the-reconstruction-of-time-in-the-late-middle-ages/520F2C43C875ABD2B95E800A9FB85381#>  
(24/01/2021).

Zir, Alessandro, “Erghed’Olho e vee-lo- edes: Gênero e desconstrução em três cantigas de amigo”, en revista *Boitata* 10.19, 2015.

[https://www.academia.edu/16299006/ERGED\\_OLHO\\_E\\_VEE-LO-EDES\\_G%C3%8ANERO\\_E\\_DESTRUCO%C3%87%C3%83O\\_EM\\_TR%C3%8AS\\_CANTIGAS\\_DE\\_AMIGO](https://www.academia.edu/16299006/ERGED_OLHO_E_VEE-LO-EDES_G%C3%8ANERO_E_DESTRUCO%C3%87%C3%83O_EM_TR%C3%8AS_CANTIGAS_DE_AMIGO) (24/01/2021).

## IMÁGENES

Facsímil del *Pergamino Vindel*, núm. 497 de Moleiro Editores, Barcelona, 2016.

Ferreira, Manuel Pedro, *O som do Martin Codax: sobre a dimensão musical da lírica galego-portuguesa (séculos XII-XIV)*, Unisys, 1986.

## MÚSICA

### **Cantigas de Martin Codax**

*As Melodías de Martin Codax*. Voces Alfonsinas. Dir. Manuel Pedro Ferreira. Ana Ferraz-soprano, César Viana- flauta de pico, 1998.

*Cantigas de amigo de Martín Codax*. Grupo de música antigua de Compostela. Dirección: Miguel A. López Fariña/Fernando Olbés Durán. Sopranos: Ana Sánchez, Paula Corujo. Tenor: Fernando Olbés y narradora: Ana Gago. España, 1998.

*Cantigas de Amigo: 13th Century Galician- Portuguese Songs and Dances of Love, Longing and Devotion*. Kitka, Angelorum & Ensemble Alcatraz, 2000.

*Cantigas de amigo, Martin Codax*. Speranza Cerullo, *Pergamino Vindel*, núm. 497 de Moleiro Editores, Barcelona, 2016.

*Lux Feminae 900-1600*. Montserrat Figueras.

*Martin Codax: Ondas-Cantigas de Amigo*. Vibiancaluna Biffi, Pierre Hamon.

*Martin Codax: Cantigas de Amigo*. Michaël Grébil, Bernard Mouton, Vincent Libert, Thomas Baeté & Carole Matras. Xacobeo 1999 “el último milenio” La música de los peregrinos. Camino de Santiago.