

Alfonso X El Sabio

1221-1284

Las Cantigas de Santa María

Vol. II

Códice Rico, Ms. T-I-1

Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial

DIRECCIÓN CIENTÍFICA Y COORDINACIÓN DEL PROYECTO

LAURA FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ
JUAN CARLOS RUIZ SOUZA

PRÓLOGO

INÉS FERNÁNDEZ ORDÓÑEZ

ESTUDIOS

CARLOS DE AYALA
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

LAURA FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

STEPHEN PARKINSON
UNIVERSITY OF OXFORD

ELISA RUIZ GARCÍA
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

MANUEL PEDRO FERREIRA
CESEM/FCSH, UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

JUAN CARLOS ASENSIO PALACIOS
ESCUELA SUPERIOR DE MÚSICA DE CATALUÑA

ÁLVARO SOLER DEL CAMPO
PATRIMONIO NACIONAL

JOSÉ LUIS CASADO SOTO
MUSEO MARÍTIMO DEL CANTÁBRICO

M^a LUISA MARTÍN ANSÓN
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

LAURA RODRÍGUEZ PEINADO
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FERNANDO GUTIÉRREZ BAÑOS
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

M^a VICTORIA CHICO PICAZA
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

ROCÍO SÁNCHEZ AMEIJERAS
UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

FRANCISCO PRADO-VILAR
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

ALEJANDRO GARCÍA AVILÉS
UNIVERSIDAD DE MURCIA

JUAN CARLOS RUIZ SOUZA
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID



COLECCIÓN SCRIPTORIUM



PATRIMONIO NACIONAL

Madrid 2011



TESTIMONIO
COMPAÑÍA
EDITORIAL

PRÓLOGO

LAS CANTIGAS DE SANTA MARÍA EN EL MARCO DE LAS
PRODUCCIONES ALFONSÍES: SEMEJANZAS Y DIFERENCIAS

INÉS FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID





NO hay duda de que las *Cantigas de Santa María* fue la obra que Alfonso el Sabio tuvo en mayor estima entre todas las que promovió. Las detalladas instrucciones sobre el depósito de los lujosos códices *Rico* y de *Florenzia* en su lugar de enterramiento, el poder curativo atribuido al volumen de las *Cantigas* durante su enfermedad en Vitoria, que nos asegura que no se separaba de él, y el protagonismo que adquiere el rey como autor y actor en el texto y en las imágenes de esos dos códices no tienen parangón en otras producciones alfonsíes.

La singularidad de las *Cantigas* dentro del corpus alfonsí se extiende a otras dos características, obvias pero que conviene recordar aquí: es la única obra en verso y también la única escrita en gallego, frente a la unánime prosa castellana que caracteriza a todas las demás.

Pero la valoración cabal de estas diferencias debe abordarse conjuntamente con las semejanzas, que no son pocas y que compendiaré en cuatro características: la primera, la voluntad autorial como instrumento al servicio de un proyecto político; la segunda, el enciclopedismo didáctico de todos los textos acompañado del goticismo de la *mise en page* de todos los códices; la tercera, el empleo exclusivo de la lengua vulgar (frente al latín y el árabe); y la cuarta, el afán de perfeccionamiento constante, que produce versiones varias de las obras.

En contraste con la ausencia de mecenazgo explícito de las traducciones que suponemos acometidas en época de Fernando III, todas las producciones alfonsíes proclaman a Alfonso como impulsor o autor de las mismas. Todas ellas van precedidas de un prólogo en que se alude a las circunstancias de composición de la obra, el fin de la misma, a veces su fecha y, cómo no, la directa responsabilidad regia en su alumbramiento bajo las fórmulas “don Alfonso mandó fazer”, “Nós, don Alfonso, mandamos fazer”, “Nós, don Alfonso, fiziemos”, “Nós, don Alfonso, compusiemos” o “Yo, don Alfonso, fiz fazer”. A diferencia de tantas obras medievales, en las que debemos conformarnos con suponer la autoría, o en la que ésta aparece intercalada en el texto o solo mencionada al final, sin protagonismo estructural alguno, las creaciones alfonsíes son las primeras en lengua vulgar en que el autor ocupa un lugar ya moderno, antes del texto, reivindicando con firmeza su responsabilidad en la composición del mismo. Nada parecido se encuentra en las letras romances con anterioridad al rey Sabio.

El grado de compromiso del rey con esta producción cultural no solo es palpable en esas menciones de su persona en los prólogos de cada obra, sino que se refleja paralelamente en la ejecución material de los libros, muchos de los cuales se inician con miniaturas que representan a Alfonso como rey Sabio que dicta el libro a sus colaboradores. El mayor grado de implicación autorial del rey con las *Cantigas de Santa María* se muestra tanto en el texto, el prólogo de la obra, como en las miniaturas que lo acompañan. Ese prólogo es el único en que el rey se declara autor de la obra en primera persona del singular, *yo*, frente al *nós* mayestático característico de los prólogos de los textos históricos y jurídicos:

"E o que *quero* é dizer loor
da Virgen, Madre de Nostro Sennor,
Santa María, que ést' a mellor
cousa que el fez; e por aquest' *eu*
quero seer oimais seu trobador,
e *rogolle* que *me* queira por seu

Trobador e que queira *meu* trovar
receber, ca per el *quer' eu* mostrar
dos miragles que ela fez; e ar
querreime leixar de trobar desi
por outra dona, e *cuid'* a cobrar
per esta quant' enas outras *perdi'*.

En ningún otro de los prólogos se atribuye el rey mayor responsabilidad personal sobre la obra². Y como indica perspicazmente Laura Fernández en este volumen, solo en la miniatura inicial del *Códice Rico* que acompaña a este prólogo se representa al rey trabajando efectivamente sobre los pliegos del borrador de la obra, junto a sus colaboradores (f. 4v). En la miniatura del folio siguiente (f. 5r), tal como en otras miniaturas equivalentes de los códices de la *Estoria de España*, la *General estoria* o el *Libro de acedrex*, el rey figura señalando o sosteniendo el códice ya terminado y, en coherencia, los textos que las escoltan revelan un grado menor de participación autorial³.

Los motivos que subyacen a esta voluntad autorial son de orden político. Alfonso representa la culminación hispánica del paradigma sapiencial de la realeza, ideología que venía recorriendo

1. Elvira Fidalgo, en esta edición; *Cantigas* 2011, p. 39.

2. Solo en el prólogo de la *General estoria* el rey Sabio se expresa también en singular, contrariando así la norma habitual del resto de sus producciones prosísticas, pero, frente a la mayor vinculación del rey con la obra que este *yo* parece sugerir, Alfonso se limita a reclamar para sí la concepción del libro, pero no su ejecución: "después que ove fecho ayuntar muchos escritos e muchas estorias de los fechos antiguos escogí d'ellos los más verdaderos e los mejores que y sope e fiz ende fazer este libro" (SÁNCHEZ-PRIETO 2009, p. 6).

3. La llamada Introducción por Mettmann (*Cantigas* 1986-1989) y más apropiadamente Intitulación por Fidalgo (*Cantigas* 2011), es texto que precede al Prólogo siguiendo el orden del ms. To, pero, en realidad, lo sigue tanto en el ms. T como en el ms. E. Y en ella se habla del rey como autor del libro en tercera persona, en estricta correspondencia con la miniatura que la acompaña en el f. 5r del *Códice Rico*: "Don Afonso de Castela, / [...] / este livro, com' achei, / fez á onrr' e á loor // da Virgen Santa María, / que éste madre de Deus, / en que ele muito fia; / por én, dos miragres seus // fezo cantares e sões / saborosos de cantar" (*Cantigas* 2011, p. 41).

Europa desde el siglo XII y sobre la que se quería cimentar una nueva autoridad para los príncipes cristianos. De acuerdo con estas ideas, el poder de los señores temporales, que ostentan por delegación divina, se asienta en su sabiduría superior a la de los demás hombres del reino. Cuando Alfonso se presenta como promotor o autor de los textos elaborados en su corte, no pretende hacer accesibles los conocimientos a sus súbditos solo *gratis et amore*, sino subrayar los fundamentos de la autoridad regia y transmitirles las bondades de un sistema de organización del mundo y de la sociedad a cuya cabeza se sitúan los reyes, vicarios de Dios en la tierra. Dentro de ese programa de adoctrinamiento, tres fueron las áreas de conocimiento que despertaron el interés del monarca y dieron lugar a compilaciones por él patrocinadas: el derecho, la historia y la ciencia. El derecho expone minuciosamente los pormenores organizativos del nuevo orden que Alfonso pretendía hacer vigente en su reino. A su vez, la historia permite alcanzar la convicción de las bondades del mismo a través del ejemplo y la enseñanza adquiridos del conocimiento profundo de los hechos pasados. Las obras científicas, por su parte, se relacionan también con la práctica política, aunque, en este caso, parecen más bien instrumentos auxiliares del monarca en sus tareas de gobierno que obras destinadas a la divulgación general. Inscritas en la astrología y la magia talismánica, debieron de ser concebidas con el fin primario de ayudar a los reyes a conocer adecuadamente el porvenir y, si fuera necesario, a modificarlo.

Pero las *Cantigas de Santa María*, pese a su temática en apariencia solo religiosa, no pueden desligarse de esos fines. Como Carlos de Ayala, Alejandro García Avilés, Juan Carlos Ruiz Souza, en sus contribuciones a este volumen, y otros muchos han destacado, en las *Cantigas* el rey se presenta, en los textos y en las imágenes, como intermediario y representante en la tierra del poder divino, del que la Virgen es transmisora, y sus súbditos, con un protagonismo casi comparable al alcanzado por la madre de Jesucristo. Toda la concepción textual e iconográfica de las *Cantigas* minimiza el papel de la Iglesia y sus instituciones en la relación que los hombres establecen con la divinidad, en comparación con el ejercido por el rey. De las muchas imágenes y cantigas que abundan en esta idea, ninguna mejor que la que figura inaugurando el códice florentino de las *Cantigas*, donde vemos al rey como mediador entre sus súbditos arrodillados y la Virgen, quien abre las puertas del cielo, donde se contempla a Dios en un trono sedente. Tanto el tamaño de la figura regia, que se equipara a la de la Virgen, como el hecho de que se sitúe a la misma altura que ella, y no en un escalón inferior o arrodillado, a lo que podemos unir la ausencia de representantes de la Iglesia en la escena, son muy reveladores de la peculiar devoción mariana de Alfonso. Las *Cantigas* son, pues, un fiel reflejo del programa político de Alfonso el Sabio, quien a lo largo de su reinado tuvo una relación difícil con la Iglesia por intervenir en lo que ésta juzgaba sus atribuciones.

Otro aspecto común a toda la producción alfonsí es el enciclopedismo didáctico, la voluntad de exhaustividad y claridad en las materias tratadas, que se proclama en muchos de los prólogos y se pone en práctica en la elaboración textual: acopio completo de todas las fuentes conocidas, acompañado de la traducción de las mismas y de la exposición ordenada y jerarquizada de los contenidos. Orden que se traslada, por diversos procedimientos formales, a la elaboración física de los códices, que encarnan paradigmáticamente el modelo de libro gótico. El *scriptorium* o taller intelectual de los textos trabaja, pues, en estrecha colaboración con el *scriptorium* o taller material de los códices. Esta estructuración formalizada de los contenidos textuales no es moneda común antes de la producción alfonsí. En cambio, todas las obras prosísticas alfonsíes revelan una cuidadosa

organización del texto mediante su segmentación en secciones y subsecciones, que son anunciadas y destacadas en tablas iniciales, presentadas por epígrafes descriptivos y/o por una numeración correlativa. Esta regularidad de los textos se traslada a la confección de los códices emanados del *scriptorium* alfonsí, que en su diseño utilizan diversos procedimientos formales para ponerla de relieve (cabeceras para las partes mayores, iniciales coloreadas de diversos tamaños para los varios tipos de secciones, numeración al margen y títulos rubricados para los capítulos). Después de Alfonso esa *dispositio* textual se generaliza, pero no era la norma en las fuentes latinas o árabes que le sirvieron como modelo, aunque a veces pueda estar parcialmente heredada de ellas.

Una característica común y distintiva de todos los textos es que se trata de una *ordinatio* jerarquizada. Frente a los textos previos, que pueden presentar títulos de secciones sin que de ellos pueda deducirse claramente la estructura de la obra (como es el caso de la *Fazienda de Ultramar* o los fueros), las producciones alfonsíes pueden llegar a dividirse en partes, libros (o títulos) y capítulos (o leyes), de forma que la organización del texto puede alcanzar tres niveles de penetración (por ejemplo, la *General estoria*, el *Libro del saber de astrología* o las *Partidas*). Esta distribución piramidal es claramente deudora del enciclopedismo didáctico propio de la escolástica y puede encontrarse en los pensadores de la época. Lo interesante es que esa *ordinatio*, además, siempre se pone de manifiesto en el código con procedimientos formales diferenciados.

Si ello es claro para las compilaciones en prosa, no se ha relacionado convenientemente con las que se generan en verso por la misma época. Los cancioneros provenzales, elaborados en torno a 1240-50, responden también a la difusión de ese nuevo concepto escolástico de los textos y de los libros: a diferencia de los cancioneros previos en latín o los vulgares de época muy posterior, los primeros cancioneros en lengua vulgar del siglo XIII pretenden ser colecciones exhaustivas de todos los trovadores ordenadas por autor. En su concepción textual y en su elaboración material como códices, las *Cantigas* se sumergen de pleno en esa corriente abarcadora y de búsqueda del orden, de la que son modelo extremo.

Como diversos autores han analizado y resaltan María Victoria Chico Picaza, Elisa Ruiz y Stephen Parkinson en este volumen, las *Cantigas de Santa María* se organizan de acuerdo a una estructura férrea, de alto contenido simbólico, en la que se alternan nueve cantigas narrativas con una cantiga de loor o alabanza, siempre en los números múltiplos de diez. Esa estructura textual se acompaña en los códices *Rico* y de *Florençia* de un programa de rubricación de elementos textuales combinado con otro iconográfico de miniaturas, ambos diseñados al servicio del orden y de la claridad. Tal como las compilaciones prosísticas, el *Códice Rico* se encabeza con una tabla de las cantigas en él contenidas, convenientemente numeradas, en la que se incluye la rúbrica descriptiva del contenido, el primer verso del estribillo y su numeración correlativa. Esas referencias encuentran su cumplimiento exacto en el código. Cada cantiga recupera la numeración correspondiente en las cabeceras o títulos corrientes, se encabeza con el epígrafe rubricado descriptivo del contenido, sigue con el estribillo y la notación musical, primero, y con el cuerpo del poema, después, en el que cada estrofa se separa por dos procedimientos formales: la inicial coloreada y decorada de la primera palabra de cada estrofa y la repetición, en rojo, del primer verso del estribillo. Como pone de relieve Elisa Ruiz, cada una de estas secciones se identifica claramente por el tipo y el tamaño de inicial empleada, en un esquema que se repite a lo largo de todo el código. Y no es baladí

puntualizar que, dejando de lado los aspectos lujosos del volumen, no esperables en códices más modestos, semejante *mise en page* no es habitual en otros manuscritos contemporáneos o posteriores en verso, como el ms. F de los *Milagros de Berceo* o el del *Poema de Mio Cid*, ambos del siglo XIV.

Al programa de rubricación debe añadirse el de iluminación, que sigue en los códices *Rico* y de *Florencia* idénticos principios de orden y claridad. Cada cantiga se acompaña de una página con seis miniaturas y las cantigas de numeración quinal se ilustran con doble página de doce miniaturas. Las ilustraciones son verdaderos poemas visuales, *carmina figurata* que se corresponden con el verso, de forma que riman texto e imagen, según brillantemente ponen de manifiesto Rocío Sánchez Ameijeiras y Stephen Parkinson (quien demuestra, además, cómo la composición pictórica hubo de realizarse al tiempo que la literaria y cómo entre ellas hay variantes en la recepción de las leyendas marianas que las inspiran).

Si las creaciones alfonsíes representan la plena recepción en la península Ibérica de los principios textuales de la escolástica y de los procedimientos formales del código gótico, debe reconocerse que las *Cantigas* representan el ejemplo más logrado por la combinación de texto, imagen y notación musical en una misma unidad, tres facetas de un solo producto artístico, como indica Francisco Prado-Vilar.

El tercer aspecto común a todo el corpus alfonsí es el empleo de la lengua vulgar, el romance, frente a las lenguas preferidas de la cultura escrita hasta aquel momento, el latín y el árabe. Por un lado, las producciones alfonsíes se encuadran, sin duda, en el deseo de vulgarización del saber que recorrió Europa tras el IV Concilio de Letrán (1214), afán de secularización que se esconde tras la primera literatura culta en romance (como la del mester de clerecía o las traducciones de la Biblia). Pero, por otro, no hay que olvidar que, a diferencia de la mayor parte de las obras anteriores, la iniciativa de su creación fue regia, no eclesiástica, y que la selección de la lengua vehicular está estrechamente conectada con las labores de gobernante del rey Sabio, tal como es el caso de las materias seleccionadas para ser expuestas. El empleo del romance se explica, pues, por el deseo de transmitir con claridad a sus súbditos ciertos contenidos.

Si el recurso a la lengua vulgar es común en todas las producciones alfonsíes, no hubo, en cambio, unanimidad en la variedad seleccionada para redactar los textos en prosa, el castellano, y las *Cantigas*, el gallego. No está de más indicar que no hay referencias metalingüísticas al castellano en aquellos textos con repercusiones jurídicas. En los diplomáticos de Fernando III y Alfonso X las menciones de la lengua vulgar nunca especifican la variedad lingüística de que se trata: *vulgari idiomate*, *romanz* son los términos que aparecen para justificar el traslado del *Fuero Juzgo* en su concesión a Córdoba en 1241, y *romanz* el que emplea Alfonso el Sabio al hacer traducir el *Fuero de Palencia* en 1256. Este neutro *romanz* también monopoliza, junto a la expresión *nuestro language*, todas las referencias a la lengua vulgar en la *Primera partida*, aunque, de hecho, ese romance sea castellano. Pero el testimonio de las obras prosísticas acometidas por iniciativa del rey Sabio fuera del ámbito jurídico no deja lugar a dudas y reconoce, sin ambages, la opción lingüística de la corona. En ellas Alfonso X se intitula como “rey de Castiella, de Toledo, de León, de Gallizia, de Sevilla, de Córdova, de Murcia, de Jaén e dell Algarbe”, titulaciones que vemos

repetirse también en sus privilegios rodados con pocas variaciones, pero cuando se refiere a la lengua en que éstas están redactadas, las expresiones más usadas son *lenguage de Castiella*, *castellano* o *lenguaje castellano*.

Cabe preguntarse por los motivos que contravienen esa opción generalizada por la lengua de Castilla en el caso de las *Cantigas*. Se ha querido ver en ello una preferencia personal, originada en los años de infancia transcurridos en Galicia, o bien razones basadas en el género literario, en las que pesaría la adopción previa del gallego-portugués como lengua de la lírica, de la que tenemos noticia desde principios del siglo XIII. Pero no hay que olvidar que la corte de Alfonso el Sabio era plurilingüe y que en ella trabajaron poetas a su servicio que cultivaron también otras lenguas, como el provenzal. Como ha analizado Vicenç Beltrán, el gallego fue la lengua elegida para tratar de problemas de política interior, y el provenzal cuando el rey quería que sus puntos de vista fueran conocidos en el corazón de Europa. Aparte de los posibles motivos personales, en la adopción del gallego para las *Cantigas* deben buscarse, pues, razones políticas parecidas a las que hacen que el rey abraza el castellano en los textos en prosa. Si toda la construcción política de Alfonso el Sabio propone a la monarquía castellano-leonesa como legítima aspirante al *imperium* peninsular, no hay que olvidar que ese edificio se levantaba tanto sobre el reino de Castilla como sobre el de León. Así lo reitera la heráldica continuamente reproducida no solo en los códices, sino también en las telas, la pintura mural, la orfebrería y otros objetos procedentes del rey Sabio o de su entorno (y analizan detalladamente en este volumen Fernando Gutiérrez Baños, María Luisa Martín Ansón, Laura Rodríguez y Álvaro Soler). En el paradigma cultural alfonsí el castellano como lengua de la cultura escrita en Castilla se flanquea del gallego como lengua de León, relevante testimonio de la voluntad integradora de la pluralidad lingüística de sus dominios. La importancia que adquieren las *Cantigas* en la valoración personal y política del rey Sabio, dentro del conjunto de obras por él promovidas, se trasluce, por ejemplo, en las propiedades apotropaicas atribuidas al códice, en los tintes casi autobiográficos de texto e imagen, así como en que el rey dispusiera su destino de forma testamentaria. Todo ello impide considerar el gallego lengua marginal del proyecto cultural alfonsí, a favor del castellano, sino que más bien incita al juicio contrario. La impecable edición crítica y la magnífica traducción de Elvira Fidalgo facilitan por vez primera la comprensión del texto a los no familiarizados con el gallego medieval y hacen más fácil la comparación entre las *Cantigas* y el resto del corpus alfonsí.

El cuarto y último aspecto que agrupa a las *Cantigas* con las demás obras auspiciadas por el rey Sabio es el deseo de perfeccionarlas sin límite. No se puede explicar plenamente la excepcionalidad de las creaciones alfonsíes recurriendo solo a su inserción en las corrientes ideológicas contemporáneas: es necesario tener en cuenta también la personalidad del rey Sabio, de cuya inagotable sed de conocimiento, extraordinaria inteligencia y fe en el saber como fuerza transformadora de la sociedad dan testimonio muchos contemporáneos. Pero, sobre todo, solo ese empeño es capaz de aclarar una característica peculiar de toda la producción alfonsí, que no encontramos ni en otros autores medievales ni, por supuesto, en otros mecenas regioes: de la mayor parte de los textos alfonsíes no conservamos una única versión, sino varias, y todas producidas por su mandato. Según iban pasando los años, el rey ordenaba reelaborar los textos, rehaciéndolos o completándolos, para obtener versiones más “perfectas” y adecuadas a su momento presente. Sucede así que, según los avatares que haya experimentado la tradición textual de una obra concreta, conservamos

a veces la primera, a veces la segunda o la tercera versión, o incluso todas, desde los materiales preparatorios (los llamados cuadernos de trabajo o borradores) hasta la versión definitiva puesta en limpio en un códice de lujo regio. Como resultado, también con cierta frecuencia conservamos esos textos en versiones inconclusas. Esa concepción de los textos como entidades siempre sujetas a revisión solo encuentra su explicación en la personalidad autoexigente del rey y en un afán de superación poco común. Indudablemente son muchas las obras medievales que se conservan en varias versiones, pero no suele darse el caso de que las versiones se deban al mismo autor y que este traslade esa inquietud perfeccionista a todas sus creaciones.

Las obras llamadas legislativas constituyen un caso paradigmático de cómo Alfonso fue poniendo al día sus textos según avanzaba su reinado y cambiaban las circunstancias a las que tuvo que enfrentarse. Dejando aparte el *Fuero real*, del que sus múltiples copias parecen conservar variantes de poca importancia y solo debidas a su difusión manuscrita, el *Espéculo*, las dos redacciones (si no son tres) de las *Partidas* y el *Setenario* constituyen las versiones sucesivas que de un mismo proyecto legislativo fue acometiendo Alfonso el Sabio a lo largo de su reinado. El *Espéculo*, comenzado en 1254-55, fue abandonado probablemente sin terminar en junio de 1256 para dar a luz un proyecto más ambicioso en consonancia con el inicio de las ambiciones imperiales de Alfonso en marzo de ese año: las *Partidas*. El texto del *Espéculo* fue refundido, aprovechado y ampliado en las *Partidas*. La tradición textual de este inmenso código alfonsino ofrece, a su vez, varias redacciones, aún no suficientemente estudiadas. De la *Primera partida* se han identificado al menos tres redacciones, datables en 1256-1265, la primera, y a partir de 1272 la segunda y la tercera, y que, según se deduce del prólogo, representan un cambio en la forma de enfocar las leyes por parte del rey. Aún conservamos otra versión refundida de la *Primera partida*: el libro llamado *Setenario* resultó de reaprovechar la tercera de las redacciones de esa *Partida*, probablemente cuando el rey se encontraba en Sevilla, depuesto por los estamentos, a finales de su reinado (1282-1284). La tradición manuscrita hasta hoy conocida nos transmite el texto, como el caso del *Espéculo*, como una obra inconclusa.

La historiografía nos revela muestras de insatisfacción parejas. Al igual que otras muchas obras alfonsíes, la *General estoria* no llegó a concluirse tal como anunciaba el proyecto de su prólogo. De las seis partes planeadas, solo se concluyeron cinco, aunque conservamos un borrador con el texto de los primeros folios de la sexta parte. A su vez, la *Estoria de España* es otra de las obras por las que Alfonso manifestó especial interés y que presenta síntomas de reelaboración parejos al conjunto compuesto por *Espéculo-Partidas-Setenario*. Encontramos en la *Estoria de España* la reiteración de los fenómenos a que me vengo refiriendo: la obra quedó inconclusa y de su texto conservamos al menos dos versiones, una primera, datable en torno a 1270, y otra segunda, realizada en Sevilla en 1282-84. Ambas versiones derivan directamente del arquetipo de la obra, y no una de la otra, y la segunda representa una revisión alumbrada directamente por el rey Sabio con el deseo de mejorar y “poner al día” la Historia debido a su evolución personal y circunstancial situación política.

Los libros científicos tampoco se libran de ese prurito corrector. Las primeras versiones de los libros de *las estrellas fixas que son en el ochauo cielo* (1254), *de la espera redonda o dell alcóra* (1259) y *de la açafeha* (¿?) se revisaron e integraron en el códice conservado del *Libro del saber*

de astrología, elaborado hacia 1276-77, en el que, además de revisar las traducciones preexistentes creando de ellas nuevas versiones, se añadieron los libros dedicados a explicar la construcción y el manejo de los distintos tipos de instrumentos astronómicos, la mayor parte de ellos compuestos *ex nouo* por el judío *Rabiçag*, su constructor efectivo durante la época en que estuvo elaborando las *Tablas alfonsíes* (1262-1272). Como ha sugerido Laura Fernández, es muy probable que esas *Tablas* se copiaran, también a finales del reinado, junto a los *Cánones* y las *Tablas* de al-Batani y de Azarquiel -con seguridad ya conocidas antes de que comenzase la elaboración de las *alfonsíes*, a principios de la década de 1260- en otro código compilatorio que hemos conservado solo fragmentariamente y que es complemento del anterior.

El campo de la magia astral aqueja los mismos síntomas. Las traducciones tempranas del *Lapidario* (1250), del *Picatrix* (1257) y del *Liber razielis* (¿1259?) fueron objeto de reelaboración a finales de la década de los setenta, época en que el rey Sabio parece haber ordenado, al igual que en el caso de las obras astrológicas, recopilaciones que ofrecieran una versión más perfecta y completa que los textos anteriores: una colección dedicada a las propiedades astromágicas de las piedras, formada por el código conservado del *Lapidario* y su compañero del *Libro de las formas e las imágenes* (1277-79), del que solo sobrevive el índice, y otra colección conocida como *Libro de astromagia* (h. 1280).

Visto desde la perspectiva del conjunto, no debe sorprender, pues, que de las *Cantigas de Santa María* se conozcan al menos dos estados redaccionales: uno primero constituido por una colección de 100 cantigas y datable entre 1265-1275, y otro segundo, que consistió en el aumento de la colección hasta las 400 cantigas y compuesto probablemente entre 1277 y la muerte del monarca⁴. Tal como sucede con las dos versiones de la *Estoria de España*, la segunda versión de las *Cantigas*, aunque cambia la estructura de la primera versión, conserva lecturas que demuestran que deriva directamente del arquetipo de la obra, y no de la primera redacción, y, tal como se nos conserva en la tradición manuscrita, no llegó a terminarse como parece que estaba planeada (no hay que olvidar que F quedó inconcluso). Stephen Parkinson nos ilumina con nuevas perspectivas los motivos que influyeron en esta profunda reorganización estructural, en la que tuvo mucha importancia el nuevo programa iconográfico que acompaña al texto en los *Códices de las Historias*. Dado que las *Cantigas* se componen de texto y música, tanto en el manuscrito To, que representa el estado textual primitivo, como en los códices T/F y E, que representan el segundo estado, esa relación entre las variantes textuales se reproduce en las variantes musicales de las composiciones que acompañan a los textos, tal como muestra Manuel Pedro Ferreira en este volumen. Y del mismo modo que los temas de las últimas *Cantigas* se hacen progresivamente más locales, la música se aleja de los modelos foráneos.

4. Cfr. *Cantigas* 1986-1989, I, pp. 21-40 y Parkinson, en este volumen. Mettmann incluso cree en la existencia de tres redacciones, que corresponderían a las tres ramas conocidas de la tradición manuscrita. Pero en realidad las divergencias entre los mss. T/F y E, tal como aparecen descritas por este estudioso, pueden explicarse perfectamente por defectos o innovaciones de cada una de esas ramas a partir de un prototipo común, que, eso sí, deriva directamente del arquetipo perdido de la obra, y no de la primera redacción tal como hoy la conservamos en el ms. To. Puesto que los materiales de To se integraron tanto en T/F como en E veo problemático que pueda reconstruirse, a partir de los testimonios conservados, un estado textual intermedio y autónomo representado por 200 cantigas. Me parece más plausible, como indica Laura Fernández, que la composición de T/F y E sea simultánea y sus diferencias de orden y transmisión textual se deban a los diversos fines para que se concibieron.

Las *Cantigas* son, sin duda, un espejo de la sociedad contemporánea, de la que se convierten en importantísima fuente de información gráfica, como mostraron los trabajos de Gonzalo Menéndez Pidal y analizan en este volumen, de forma general, María Victoria Chico Picaza, José Luis Casado Soto a propósito de la construcción naval y los barcos, Laura Rodríguez de los tejidos, María Luisa Martín Ansón de la orfebrería, Fernando Gutiérrez Baños de la actividad pictórica y Álvaro Soler de las armas y armaduras. Los textos, la música y los códices propiamente dichos no son menos elocuentes sobre la visión medieval del mundo y la época (y nos descubren los capítulos sobre la escritura y el código gótico Elisa Ruiz, sobre los manuscritos de las *Cantigas* Laura Fernández y Stephen Parkinson, sobre la música Juan Carlos Asensio y Manuel Pedro Ferreira, sobre el valor conferido a las imágenes Alejandro García Avilés, o sobre cuestiones de conjunto Francisco Prado-Vilar, Juan Carlos Ruiz Souza y Rocío Sánchez Ameijeiras). Pero la profunda singularidad de las *Cantigas* estriba ante todo en que es el texto, entre todos aquellos que concibió Alfonso el Sabio, que nos aproxima más a su fascinante personalidad, el único en que el rey nos habla en primera persona.

