

X Jornada de Estudios Medievales y XX Curso de actualización en Historia Medieval. Departamento de Investigaciones Medievales (DIMED)-Instituto Multidisciplinario de Historia y Ciencias Humanas (IMHICIHU) del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Buenos Aires, 2009.

"Utilización e interacción de los signos de división textual y musical en las cantigas de rey Don Denis del Pergamino Sharrer ".

María Gimena del Rio Riande, Germán Pablo Rossi.

Cita:

María Gimena del Rio Riande, Germán Pablo Rossi (Septiembre, 2009). *"Utilización e interacción de los signos de división textual y musical en las cantigas de rey Don Denis del Pergamino Sharrer ".* X Jornada de Estudios Medievales y XX Curso de actualización en Historia Medieval. Departamento de Investigaciones Medievales (DIMED)-Instituto Multidisciplinario de Historia y Ciencias Humanas (IMHICIHU) del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/gimena.delrio.riande/49>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pdea/Ymz>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Utilización e interacción de los signos de división textual y musical en las cantigas de rey Don Denis del *Pergamino Sharrer*

Ma. Gimena del Rio Riande (Universidad Complutense de Madrid)-Germán Pablo Rossi
(UBA-UNAM)

1. La tradición lírica profana gallego-portuguesa: los testimonios musicados

Sabido es que en la Edad Media la lírica era compuesta para ser cantada. De todas formas, dada su transmisión material y muy probablemente la misma *praxis* trovadoresca, para la tradición lírica profana gallego-portuguesa tan sólo el *Pergamino Vindel* (**N**) y el *Manuscrito de Torre do Tombo* o *Pergamino Sharrer* (**T**), dan cuenta de la melodía de 6 cantigas de amigo y 7 de amor, respectivamente. Caso opuesto es éste al de la otra tradición lírica en gallego-portuguesa, la de las *Cantigas de Santa María* (*CSM*), que tal vez por haber sido el proyecto personal del Sabio de Castilla, conserva tanto la mayor parte de sus códices, como la melodía de 417 piezas. Circunscribiéndonos al *Pergamino Sharrer*, es importante resaltar su carácter único, en el sentido que da cuenta de las características paleográficas, codicológicas, textuales y musicológicas de Don Denis, rey de Portugal durante casi medio siglo (1279-1325), y el trovador más prolífico de toda la lírica profana en gallego-portugués.

El *Pergamino Sharrer* es una hoja escrita de ambos lados en letra gótica francesa que, como fue dicho, contiene fragmentos de siete cantigas de *amor* de Don Denis acompañadas, de notación musical¹. Su estudio codicológico revela que se trata de una hoja de un libro de grandes dimensiones, producido tal vez en el *scriptorium* regio dionisino hacia fines del siglo XIII o principios del XIV y a imitación de otros códices de gran tamaño

¹ Hallado en julio de 1990 por Harvey Sharrer en el Archivo de Torre do Tombo en Lisboa. Es de destacar el hecho de que, en el momento de su descubrimiento, el pergamino servía de contratapa para un registro de documentos notariales de Lisboa del año 1571. Ahora, separado de estos documentos, el pergamino está guardado en la caja fuerte del ANTT: Fragmento, cx, 20, núm. 2; antes, Capa do Cartório Notarial de Lisboa, Núm. 7-A, caixa 1, maço 1, livro 3. El pésimo proceso de restauración al que fue sometido lo ha dejado prácticamente ilegible. Consecuentemente, las autoridades del ANTT han prohibido su consulta.

como los de las *CSM*. En cuanto a su origen, su descubridor, H. Sharrer (1992: 13-29) señala que bien podría proceder de un cancionero individual, acaso del jamás hallado *Livro de Trovas de D. Denis*, de un volumen colectivo genérico o general. Tanto estas cantigas del rey como sus otras 130, repartidas entre los géneros de *amor*, *amigo* y *escarnio* y *maldecir*, se conservan junto a otras 1.500 en dos apógrafos colectivos confeccionados en Italia hacia 1520, el *Cancionero Colocci-Brancuti o de la Biblioteca Nacional de Lisboa* (**B**) y el *Cancionero de la Biblioteca Vaticana* (**V**). En ninguno de estos códices se transmite la notación musical del material lírico.

2. La relación texto-melodía a través de los signos gráficos de T

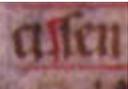
Proponemos en este trabajo un análisis que aúne la perspectiva filológica con la musicológica con el fin de arrojar luz acerca del modo de utilización de los diferentes signos gráficos que se presentan en **T**, a modo de ejemplo de la naturaleza “doble” del texto lírico románico medieval. La relación texto-melodía se establece aquí principalmente en el reconocimiento de divisiones estructurales que se producen tanto en el nivel del texto poético como en el de la melodía. En el caso del primero, la articulación puede pensarse en unidades de diferente valor que irían desde la sílaba, la palabra o unidad sintagmática equivalente, hasta el verso y la estrofa, mientras que para la música habría que distinguir entre un primer nivel de neumas (nota o notas muchas veces unidas gráficamente en un mismo trazo del escriba), un segundo de grupos de neumas (definidos a menudo por su espacialidad horizontal), un tercer nivel de frase melódica o miembro de frase, y un cuarto de estructura melódica o conjunto de frases con cierta coherencia melódica (espacialidad horizontal o cambio de sistema de escritura). Para delimitar estas divisiones y posibilitar una decodificación que de cuenta de la correspondencia entre sílabas/neumas, versos/frases melódicas, estrofas/estructuras melódicas, se utilizan diferentes técnicas de escritura (vinculadas a la distribución espacial) y signos específicos que atañen tanto al texto

poético como al musical. De todos modos, no siempre es clara la organización interna de cada uno de los discursos en si mismos. Generalmente los copistas del texto y de la música representan manos diferentes en el texto y su tarea, al no ser simultánea, producía problemas de especialidad. A esto se agrega el hecho de que se trata aquí de la puesta por escrito de una fuente oral y no de una mera copia de un “original” ya pautado. Cuando se los relaciona en pos de una decodificación moderna conjunta, de por si descontextualizada, salen a la luz ciertos problemas relacionados con la verticalidad, es decir, con la asignación de un neuma por sílaba (donde suele ser común que estos se encuentren “fuera de lugar” para nosotros), o la veracidad de dicha verticalidad (por problemas de espacio o de conocimiento del discurso por parte de alguno de los copistas).

De la mano de esto, han de destacarse los diferentes sistemas de notación musical en uso en el momento de la copia del *corpus* lírico de Don Denis, tanto los mensurales más relacionados con la polifonía como los de notación cuadrada vinculados al canto llano, utilizaban una serie de signos y códigos comunes y otros particulares que pueden resumirse en: el sistema de líneas (dos, cuatro o cinco) y espacios, la clave (fa y do), los neumas (nota o grupo de notas), las alteraciones para las notas, los *custos* (signos que indican la nota con que se iniciará la melodía en el sistema siguiente) y, en algunos casos, las barras horizontales de diferente tamaño (grandes, medianas y pequeñas; en algunos casos dobles o hasta triples), que podían representar un mero valor divisorio melódico o mensural de silencio o pausa melódica.

Estos signos gráficos, verdaderos elementos paratextuales de **T**, se encuentran aquí esparcidos tanto en el espacio del texto de la cantiga como en el de su notación musical, marcando indiferentemente una división entre verso y verso y/o el final de un verso, y destacándose del texto al escribirse en color rojo: **I**, **F** y **|**. Los signos **I** y **F** se utilizan

sólo en la zona con notación musical². En la zona sin notación musical la barra es simple, |, y se acompaña –de forma bastante regular– con un punto. Pocas veces, aunque no sistemáticamente, puede aparecer en la zona con notación un punto en negro que marca, junto con la barra, y al igual que ésta, una división entre verso y verso, tal como sucede en

las cantigas **T 5**:  y **T 6**: , . Asimismo en los últimos versos de la estrofa musicada el punto final de estrofa en color negro parece acompañar asimismo a la barra, siendo hoy sólo visible en las cantigas **T1** y **T 6**:



Es posible también describir la presencia de barras

simples que se escriben con tinta negra  (con un trazo vertical menos perceptible que los neumas y equivalente al de las plicas) sobre diferentes lugares del sistema ocupando entre tres y dos espacios o líneas.

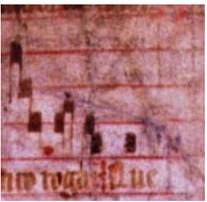
En síntesis, existen dos tipos de vinculaciones que dichas barras pueden operar en relación al texto: en simultaneidad con un signo del texto o un cambio de verso o estrofa (coincidentes por verticalidad) o sin simultaneidad con los mismos. En el primer caso la utilización puede obedecer a la conclusión de la estrofa o del estribillo. En segundo lugar, puede darse su utilización sin simultaneidad, encontrando allí diferentes funcionalidades: por un lado, una vinculada con problemas de contigüidad de los neumas (amontonamiento o agrupamiento que es necesario delimitar para asignar los sonidos a las sílabas del texto) o problemas de verticalidad (cuando algún neuma queda graficado, por diferentes circunstancias, sobre el inicio de una palabra a la que no corresponde); por otro lado, ha de destacarse que puede este signo presentarse asimismo a continuación de algunos neumas (que no tienen problemas de contigüidad) con una aparente función división melódica

² Una excepción se encuentra en la cantiga **T 1**, donde la división de verso se efectúa mediante una barra simple: “rogar | Que”. De todos modos, es muy probable que el trazo horizontal no se vea en la diapositiva o se haya borrado, dada la utilización que derivó en el pésimo estado actual del pergamino.

(aunque no siempre muy clara) que ameritaría un estudio más profundo que el panorama aquí propuesto.

Las relaciones entre la división poética y musical y en particular la presencia y utilización de la barra en T podrían describirse de la siguiente forma:

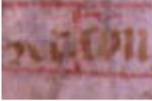
Cantiga 1 Pois que vos, Deus, amigo, quer guisar (Mano A):

Verso	Texto	Notación musical	
1	 <p>“rIdirdes” (v. 1/v. 2)</p>	-----	La notación musical no es visible en su totalidad pero parecería no haberse utilizado una barra. Aparece un signo al final del verso: I .
2			Utilización de barra de verso con simultaneidad vertical con el cambio de verso sin presencia de signo gráfico (es interesante notar que luego de la barra cambia la clave).
3	 <p>“amorIuos” (v. 3/v. 4)</p>		No la utiliza (tal vez la distancia entre los neumas no lo hacía necesario). Aparece un signo al final del verso: I .
4	 <p>“rogar Que” (v. 4/v. 5)</p>		Tampoco la utiliza y en este caso hay una barra en el texto.
5	 <p>“meu mal. I“</p>		No la utiliza en el final de la estructura melódica que coincide con la presencia de dos signos: I : .

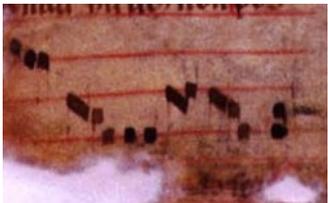
Cantiga 2 *A tal estado mi adusse, senbor (Mano A):*

Verso	Texto	Notación musical	
1	-----	-----	No aparece en el manuscrito
2	 <p>“erque” (v. 2/v. 3)</p>		Pareciera haber una barra no marcada por Ferreira que coincidiría con el signo del texto: I .
3	 <p>“prazerI” (final v. 3)</p>		<p>Aparece una barra una barra sobre la palabra “dal” a continuación del neuma.</p> <p>No la utiliza al final del verso donde aparece un signo I y se observa que se deja espacio libre hasta el final del pautaado musical.</p>
4	 <p>“forIhu” (v. 4/v. 5)</p>		<p>Aparece como barra de división melódica interna a la mitad <i>veeray ja I en quant</i> .</p> <p>No la utiliza al final del verso donde aparece un signo I en el texto.</p>
5			<p>En este verso utiliza una barra de división melódica interna en <i>que eu por I meu</i> mal (tal vez por la reiteración de tres neumas con el mismo sonido).</p> <p>No utiliza una barra final y tampoco hay un punto aunque de deja sin ocupar la mitad de pautaado.</p>

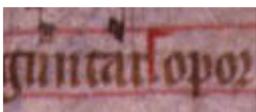
Cantiga 3 O que vos nunca cuidei a dizer (Mano B):

Verso	Texto	Notación musical	
1	 <p>“XXΓcon” (v. 1/v. 2)</p>	 	<p>Podría existir una barra sobre la palabra “nunca” entre neumas.</p> <p>Aparentemente no la utiliza pero aparece un signo en el texto: Γ.</p>
2	-----	-----	No aparece en el manuscrito
3	-----	-----	No aparece en el manuscrito
4	 <p>“faleyΓde” (v. 4/v. 5)</p>		Utiliza una barra de verso que coincide con un signo Γ del texto.
5	 <p>“morΓca” (v. 5/v. 6)</p>		Utiliza la barra y también coincide con un signo Γ del texto.
6	 <p>“senhorΓque” (v. 6/v. 7)</p>		Vuelve a utilizarla junto con un signo Γ.
7			Utiliza la barra final pero no aparece un punto en el texto aunque deja sin ocupar gran parte del pautaado.

Cantiga 4 Que mui gran prazer que eu ei, senhor (Mano B):

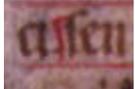
Verso	Texto	Notación musical	
1	-----	-----	No aparece en el manuscrito
2	-----	-----	No aparece en el manuscrito
3	 “qualΓtenheu” (v. 3/v. 4)		Podría existir una barra al final del verso no marcada por Ferreira que coincidiría con el signo del texto: Γ.
4	 “senhorΓDemi” (v. 4/v. 5)		Utilización de la barra de verso que coincide con un signo Γ del texto.
5	 “nonΓpos” (v.5/v.6)		Vuelve a utilizar con simultaneidad co un signo gráfico del texto Γ.
6			Utiliza la barra final pero no aparece un signo del texto. Sobra un sistema libre en el final.

Cantiga 5 Senhor frefosa, non poss' eu osmar (Mano C):

Verso	Texto	Notación musical	
1	-----	-----	No aparece en el manuscrito
2	-----	-----	No aparece en el manuscrito
3	-----	-----	No aparece en el manuscrito
4	 “guntarΓ. opor” (v. 4/v.		Utilización de la barra de verso que coincide con dos signos Γ. del texto.

	5)		
5	 “ssentenderΓse” (v. 5/v. 6)		Vuelve a utilizarla en coincidencia con un Γ del texto.
6	 “acharΓen” (v. 6/v. 7)		También utiliza la barra que coincide con un Γ .
7			Utiliza una barra final y no se puede apreciar si existía o no un punto final.

Cantiga 6 Non sei como me salva mia senhor (Mano A):

Verso	Texto	Notación musical	
1	 “se***.Γseme” (v. 1/v. 2)		No la utiliza pero aparecen signos en el texto: .Γ .
2	-----	-----	No aparece en el manuscrito
3	-----	-----	No aparece en el manuscrito
4	-----	-----	No aparece en el manuscrito
5	 “ci.Γseu” (v. 5/v. 6)		Tampoco la utiliza pero hay dos signos .Γ en el texto y los neumas se encuentran cercanos.

6	 “**y.I” (fin v. 6)		Utiliza la barra final y aparecen dos signos .I en el texto aunque deja sin ocupar la mayoría del pautado.
---	---	---	--

Cantiga 7 (Mano C):

No se aprecia el final musical de ningún verso ni la presencia de ninguna barra.

<i>Verso</i>	<i>Texto</i>	<i>Notación musical</i>	
1			No aparece barra en la notación musical.
2	-----	-----	No aparece en el manuscrito
3	-----	-----	No aparece en el manuscrito
4	-----	-----	No aparece en el manuscrito
5	-----	-----	No aparece en el manuscrito
6	-----	-----	No aparece en el manuscrito
7	-----	-----	No aparece en el manuscrito

Con respecto a estos signos, Gonçalves (1993: 41) señala de forma general que en **T** la división métrica es indicada por un punto (sin diferenciar entre zona con y sin notación musical) y supone que la barrita roja pudo haber sido trazada tal vez por algún lector de la época, hipótesis que considero poco probable de acuerdo a lo expuesto en estas páginas. M. P. Ferreira (2005: 1, n. 1), responsable de la edición hasta el momento más completa de las melodías de **T**, y quien sugiere tres manos para la escritura de éstas, no se explaya en el funcionamiento de la barra y el punto.

De todas formas, ha de resaltarse que al comparar la estrofa I de la cantiga **T** 4 con lo transmitido en **B**, en este caso, la cantiga **B** 527, puede verse el modo en que el copista transcribe puntos altos separadores de verso que no están en **T**, lo que implica que el antígrafo de **BV**, o su mismo antecedente, habría ya cambiado la barra por este signo,

unificando todos los signos separadores de verso en este punto³. La barra se recortaría, para la tradición lírica gallego-portuguesa profana, a los siglos XIII y XIV:



Sin poder precisar una hipótesis sólida, ya que el estado del folio no lo permite, el hecho de que en la zona con notación musical en **T** sea la barra la que divide regularmente el texto, sin necesidad de acompañamiento (salvo en los casos señalados) del punto, invita a sospechar que fue la mano que copió el texto quien la escribió, y no una mano posterior (“algum leitor da época”, según Gonçalves). A ello se suma el hecho de encontrar en la cantiga **T** 4 una barra roja que parece primitivamente trazada utilizando el mismo color de

tinta negra que el texto usa: , y un error de repetición de la barra en la misma cantiga, que es salvado dentro del cuerpo de la inicial de estrofa, que difícilmente podría

explicarse de otro modo: , que parece repetirse también en la cantiga **T** 6 en la zona sin notación musical:  ⁴.

En el caso de las *CSM* copiadas con notación musical en los manuscritos: **E1 (T)**, **To**, **E2**, la barra es utilizada con algunas variantes pero manteniendo los mismos tipos de uso: en simultaneidad con un signo del texto o un cambio de verso (coincidentes por verticalidad) o sin simultaneidad.

Gráficamente, en esta tradición los signos rastreados en **T** se presentan de diferentes maneras en relación a la extensión del trazo y a la utilización de dobles o triples

³ Dejo de lado el ejemplo que trae aquí **B** y no **T** a causa de una de las roturas de este último testimonio. También dejo de lado varios ejemplos de **B**, imposibles de cotejar con pésimas las imágenes de las diapositivas.

⁴ Doy más adelante el elenco de cada uno de estos ejemplos con número de verso, transcripción y cotejo con **B** cuando allí testimoniados.

líneas verticales. **To** muestra que la utilización del punto como divisor de verso en la parte musicada no es constante, pero que la barra divisora de verso se relaciona con los pocos puntos que pueden encontrarse, pero también funciona de forma autónoma, aportando cierta información con respecto a la notación musical.

3. Algunas conclusiones

El análisis filológico de estos signos en **T** permite ver el modo en que su utilización apunta a crear divisiones pertinentes dentro de la escritura del material literario, que se refleja en la oralidad, a través de las pausas del discurso. Si bien es visible que los puntos en color negro apuntan a dividir cadenas sintagmáticas relacionadas con la escritura del verso (el color negro es el mismo que el de la tinta negra que escribe el verso, de ahí que esta conclusión se presente como evidente), la disposición de las barras rojas en esta zona relaciona sin más la métrica del verso con la melodía. De aquí la relevancia del apoyo musicológico, que en su análisis deja claro tanto una utilización bastante regular de la barra en la zona musicada. El hecho de que no siempre esté acompañada de los puntos en negro antes mencionados señala una voluntad de trascender la unidad sintagmática del verso para marcar pausas relacionadas con la articulación del material en la praxis trovadoresca. Esto queda claro cuando se releva el traslado de la barra y el punto es en B, que se resume allí a un punto en alto (tal vez ya en el antecedente de los apógrafos italianos, donde la barra de T habría sido suplantada por el punto), ya que esa barra o bien servía al copista con el fin de clarificar mediante el signo en color rojo las divisiones entre los diferentes versos de la cantiga, y/o más probablemente brindaba servicio al intérprete de la cantiga señalando los diferentes silencios que debía hacer. Es decir, la barra podría haber tenido una función práctica dentro de la *performance* cortesana trovadoresca, y por ello fue abandonada en las sucesivas copias del material lírico, cuando el “divorcio entre las ciencias”, alejó a la melodía del texto.

Bibliografía

Anglés, Higinio

1958, *La música de las Cantigas de Santa María del rey Alfonso el sabio*. Vols I y II, Barcelona: Diputación Provincial de Barcelona. Biblioteca Central.

Canettieri, Paolo y Carlo Pulsoni

1994, «Para un estudio histórico-xeográfico e tipolóxico da imitación métrica na lírica galego-portuguesa. Recuperación de textos trobadorescos e troveirescos», *Anuario de Estudos Literarios Galegos*, pp. 11-50.

Ferreira, M. P.

2005, *Cantus coronatus: 7 cantigas d'el Rei Dom Dinis*, Kassel: Reichenberg.

Gonçalves Elsa

1996, “Tradição manuscrita e edição de textos: experiências ecdóticas no campo da lírica galego-portuguesa”, en: *Atas do I Encontro Internacional de Estudos Medievais. 4, 5 e 6 julbo/95*, São Paulo: USP/UNICAMP/UNESP, pp. 36-51.

Lang, Henry R.

1894, *Das Liederbuch des Königs Denis von Portugal*, Halle: Max Niemeyer.

Rio Riande, Ma. Gimena del y Germán Rossi

2008a, «Sobre musicología y crítica textual: la edición del *Cancionero del rey Don Denis*», en *Actas del VIII Congreso Nacional de AJIHLE*, Barcelona (en prensa).

2008b, “Circulación de textos de oc, oil, y gallego-portugueses en el Camino de Santiago. El caso de la lírica dionisina en su dimensión poética y musical”, en *Actas del VII Congreso do Programa de Doutoramento Europeo en Filloxía Románica. I Congreso de Novos Investigadores na Idade Media, In Marsupiiis Peregrinorum. Circulación de textos e imaxes arredor do Camiño de Santiago na Idade Media*, en la Universidad de Santiago de Compostela, del 24 al 28 de marzo de 2008 (en prensa).

Rossell, Antoni

2005, “Música y poesía en la lírica medieval”, en V. Valcárcel, C. Pérez González (eds.) *Poesía Medieval (Historia literaria y transmisión de textos)*, Burgos: Ed. Junta de Castilla y León, pp. 287-304.

Sharrer, Harvey L.

1993, “Fragmentos de sete *cantigas d'amor* de D. Dinis, musicadas - uma descoberta”, en: Nascimento, Aires A. y Ribeiro, Cristina Almeida (eds.) *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 Outubro 1991)*, vol. I, Lisboa: Edições Cosmos, pp. 13-29.