

**Santa Maria de Terena nas *Cantigas de Santa Maria*:
aspectos históricos, políticos e musicais**

Mariana Ramos de Lima

**Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais
Área de especialização em Musicologia Histórica**

Junho 2018

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ciências Musicais, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor Manuel Pedro Ferreira.

À minha família

*À memória de todos aqueles que aqui referi,
que me desculpem se, onde vi planos e estratégias,
não estiveram apenas comuns comportamentos
e sentimentos como os nossos*

Agradecimentos

Por muito solitário que seja o processo de preparação, investigação e escrita de uma dissertação, o papel dos outros, seja para discutir ideias e temas com esta relacionados, ou para abstrair, quando a paciência já é pouca para olhar para o computador, é igualmente importante e influencia determinantemente o processo criativo.

Ao Professor Doutor António Rei, à Professora Doutora Leontina Ventura e ao Professor Doutor José Augusto de Sottomayor Pizarro, historiadores especialistas no período medieval português, que amavelmente me ajudaram a compreender, através da sugestão de artigos e conversas informais, certos pormenores sobre o que era a vida no reino entre os séculos XII e XIV.

Ao Professor Doutor Stephen Parkinson pela disponibilidade, colaboração e paciência que teve para comigo nos últimos tempos, tendo sido o responsável pela edição dos textos das *CSM* apresentados ao longo desta dissertação.

À Doutora Conceição Roque e Doutor Ricardo Pacífico, representantes da área da cultura da Câmara Municipal do Alandroal, por toda disponibilidade que desde o primeiro dia me demonstraram.

Um obrigada especial a todas as simpáticas senhoras de Terena que tão bem me acolheram em suas casas quando para lá ia trabalhar, contando-me algumas das lendas da terra no decorrer dos nossos aconchegantes lanchinhos.

À Vera e Cristiana pela disponibilidade e amizade com que sempre me receberam e por descomplicarem os processos burocráticos que tantas dores de cabeça dão.

A todos os meus colegas do Grupo de Estudos em Música Antiga (GEMA), que desde o início se prontificaram para me ajudar, facultando-me sugestões essenciais para a realização deste trabalho e conduzindo, desde o início, à minha integração na equipa.

Ao meu orientador, Professor Doutor Manuel Pedro Ferreira, pela ajuda na escolha do tema, pelo constante empenho e interesse com que recebeu as “novidades” sobre o que eu estava a estudar, por me ter ajudado a perceber que é este o caminho que eu quero seguir e pela sua amizade nos momentos mais complicados.

Aos meus amigos por todas as conversas que tiveram de aturar sobre histórias e lendas medievais, mas sobretudo pela amizade constante traduzida nas muitas noites de *La Bohème*, jogos, séries...

A toda a minha família, mas em especial aos meus pais e irmãos, por confiarem e apoiarem sempre o meu trabalho e por estarem sempre presentes na minha vida.

À minha avó por todas as tardes em que me ensinou a tocar pequenas melodias no seu “pianinho” e, através desta “brincadeira”, me ter ingenuamente iniciado no caminho das Ciências Musicais.

SANTA MARIA DE TERENA NAS *CANTIGAS DE SANTA MARIA*: ASPETOS
HISTÓRICOS, POLÍTICOS E MUSICAIS

MARIANA RAMOS DE LIMA

RESUMO

As *Cantigas de Santa Maria (CSM)* são um dos maiores monumentos da cultura medieval europeia. Trata-se de uma gigantesca coleção de canções devocionais em galego-português, num total de 419 cantigas (mais um poema introdutório), louvando a Virgem Maria ou narrando milagres a ela atribuídos. A poesia e música foram compostas ou recolhidas, aproximadamente entre 1264 e 1284, na corte castelhana-leonesa de Afonso X, o *Sábio*, estabelecida em Sevilha. O quarto santuário mais citado neste conjunto é o de Santa Maria de Terena, resultante de um núcleo de doze cantigas relatando milagres atribuídos a esta Virgem. Terena é uma pequena vila alentejana, localizada perto do Alandroal e Estremoz, destacando-se por ser um dos poucos exemplos de doação régia a uma família nobre, no sul de Portugal, no decorrer do reinado de D. Afonso III.

As *CSM* constituem um projeto indissociável da figura do seu mentor, já que ao narrarem eventos específicos da sua vida e reinado, e ao revelarem outros tantos sobre a sua personalidade e espiritualidade, funcionam como uma fonte privilegiada concedendo-nos pistas sobre o autor e a sociedade em que viveu. Neste contexto, é necessário entender as razões que levaram o rei *Sábio* a dedicar um conjunto de milagres a Santa Maria de Terena, naquela que era a mais íntima obra produzida no seu *scriptorium*. Tal conjuntura pode ser compreendida a partir das relações existentes entre os senhores de Terena, a importante família dos Riba de Vizela, e Afonso X. Esta ligação, que se confirma pela presença de membros desta família na corte do monarca castelhano entre 1264 - 1284, sugere que a sua relação era afim a uma amizade.

Apesar da sua temática cristã e da língua romance, as *CSM* são, de facto, um produto transcultural que, diretamente associado ao programa real de reconquista cristã no sul, procurava superar as divisões sociais adotando uma forma poética árabe-andaluza, o *zajal*, como base. Estas mesmas expectativas e influências podem ser entendidas ao nível do ritmo, refletindo, este breve núcleo, a extraordinária gama de possibilidades da notação das *CSM*. A par da utilização convencional dos modos rítmicos da polifonia parisiense, podem encontrar-se elementos específicos da música andaluza, que já haviam sido documentados na teoria musical árabe por Al-Fārābī.

A dissertação inclui a edição musical de todas as *CSM* localizadas em Terena, com base em edições textuais preparadas por Stephen Parkinson. Aí se pode observar o papel ativo do editor, quer na definição de ambiguidades de leitura de algumas cantigas, quer na determinação das alternativas, nomeadamente usufruindo da “elasticidade” da subdivisão dentro de um período e, por isso, permitindo a variedade métrica.

PALAVRAS-CHAVE: Afonso X, *Cantigas de Santa Maria*, *Ramal*, Riba de Vizela, Santa Maria de Terena, *Zajal*.

SANTA MARIA DE TERENA IN THE *CANTIGAS DE SANTA MARIA*:
HISTORICAL, POLITICAL AND MUSICAL ASPECTS

MARIANA RAMOS DE LIMA

ABSTRACT

The *Cantigas de Santa Maria* (*CSM*) are one of the greatest monuments of medieval European culture. It is a large collection of devotional songs in galician-portuguese, with a total of 419 *cantigas* (plus an introductory poem), praising the Virgin Mary or narrating miracles attributed to her. Poetry and music were composed or collected, approximately between 1264 and 1284, in the Castilian-Leonese court of Alfonso X, the *Learned*, established in Seville. The fourth most quoted sanctuary in this collection is that of Santa Maria de Terena, resulting from a nucleus of twelve songs reporting miracles attributed to this Virgin. Terena is a small village in Alentejo, located near Alandroal and Estremoz, which stands out as one of the few examples of a regal donation to a noble family in the south of Portugal during the reign of Afonso III.

The *CSM* are a project inextricably linked to the figure of its mentor due not only to the narration of specific events of his life and reign, but also to the revelation of other aspects of his personality and spirituality. They function as a privileged source providing clues about the author and the society in which he lived. In this context, it is necessary to understand the reasons that led the *Learned* to dedicate a set of miracles to Santa Maria de Terena, in what was the most intimate work produced in his *scriptorium*. This scenario can be understood taking into account the existing relations between the Terena lords, the important family of Riba de Vizela, and Alfonso X. This connection, confirmed by the presence of members of this family in the court of the Castilian monarch between 1264 - 1284, suggests that their relationship was akin to a friendship.

In spite of their Christian theme and romance language, the *CSM* are in fact a cross-cultural product, which in connection with the royal programme of Christian restoration in the south, attempted to surpass social divisions by adopting a poetic Arab-Andalusian form, the *zajal*, as a model. These same influences can be understood at a rhythmic level reflecting, in this brief core, the extraordinary range of possibilities of the *CSM*'s notation. Alongside the conventional use of the rhythmic modes of Parisian polyphony, one can find specific elements of Andalusian music, which had already been documented in Arabic musical theory by Al-Fārābī.

The dissertation includes the musical edition of all the *CSM* located in Terena, on the basis of textual editions prepared by Stephen Parkinson. There one can testify to the active role of the editor, either in the definition of ambiguities of interpreting some songs or in the determination of alternatives, namely by taking advantage of the “elasticity” of the subdivision within a period and thus allowing metrical variety.

KEYWORDS: Alfonso X, *Cantigas de Santa Maria*, *Ramal*, Riba de Vizela, Santa Maria de Terena, *Zajal*.

Índice

Introdução	1
Estudos e referências antecedentes.....	4
Capítulo 1: Os Ribas de Vizela: a história de vida de uma família nobre e as suas vivências na corte portuguesa entre os sécs. XII e XIV	13
1.1 As origens da família.....	13
1.2 A corte de D. Sancho II.....	16
1.2.1 As relações com a cúria pontifícia.....	16
1.2.2 A guerra civil de 1245-1247.....	18
1.2.3 O exílio e morte de D. Sancho II em Toledo.....	21
1.3 O reinado de D. Afonso III.....	22
1.3.1 Os primeiros anos no trono.....	22
1.3.2 A reconquista cristã	24
1.3.3. A definição da fronteira luso-castelhana	25
1.3.4 O fomento de uma “nação” portuguesa e o processo de centralização régia.....	27
1.4 O reinado de D. Dinis.....	31
1.4.1 O conselho de regência.....	31
1.4.2 Os últimos e conturbados anos da vida de Afonso X	33
1.5 Martim Gil Riba de Vizela e o <i>Livro Velho de Linhagens</i>	36
1.6 O fim da linhagem dos Riba de Vizela.....	37
1.7 Considerações finais.....	39
Capítulo 2: Terena e Santuário de Nossa Senhora da Boa Nova - contextualização histórico-geográfica	41
2.1 O progressivo fortalecimento das localidades fronteiriças	41
2.2 Terena e a sua história	43
2.2.1 Aspetos gerais.....	43
2.2.2 A ocupação muçulmana de Terena.....	44
2.2.3 A ocupação cristã de Terena.....	47

2.3 Os primeiros documentos cristãos	48
2.3.1 A doação de Terena	48
2.3.2 A Composição	50
2.3.3 O Foral	50
2.4 A passagem de Santa Maria de Terena para a Coroa.....	53
2.5 A Igreja de Santa Maria de Terena e o Santuário de Nossa Senhora da Boa Nova	54
2.5.1 As alterações arquitetónicas do templo.....	54
2.5.2 A lenda.....	56
2.5.3 Algumas hipóteses explicativas para a alteração do nome do templo	58
2.6 As mudanças no povoado e respetiva Ermida	59
Capítulo 3: As <i>Cantigas de Santa Maria de Terena</i>	61
3.1 As <i>Cantigas de Santa Maria</i> : aspetos gerais	61
3.1.1 Afonso X enquanto autor das <i>CSM</i>	61
3.1.2 Uma biografia musical.....	62
3.1.3 As várias etapas na construção do Cancioneiro Marial de Afonso X	63
3.1.3.1 Primeira fase	64
3.1.3.2 Segunda fase	64
3.1.3.3 Terceira fase.....	65
3.2 Os milagres que mencionam terras portuguesas.....	67
3.2.1 Santa Maria de Terena nas <i>CSM</i>	69
3.2.2 O surgimento das <i>Cantigas de Santa Maria de Terena</i>	70
3.3 Os temas das <i>Cantigas de Santa Maria de Terena</i>	75
3.3.1 Milagres associados à cura de doentes.....	76
3.3.1.1 Cantigas cujos protagonistas sofrem de <i>raiva</i>	77
3.3.1.2 Cantigas onde surge a designação <i>ensandecer</i>	78
3.3.1.3 Cura de um animal	79
3.3.1.4 Cura de um doente possuído pelo demo	80
3.3.2 Milagres de castigo ou desrespeito	81
3.3.3 Milagre de tema incerto	82

3.4 A hipótese de um milagre roubado de Terena	83
3.5 A versatilidade dos poderes da Virgem de Terena	85
3.5.1 A localização do Santuário	87
3.5.2 A importância da peregrinação	89
3.5.2.1 A decisão de partir em romaria a Santa Maria de Terena	89
3.5.2.2 Acompanhantes do doente em peregrinação	89
3.5.3 As festas de Santa Maria de Terena	90
3.6 Aspectos finais	91
Capítulo 4: Estudo do conteúdo poético e musical	93
4.1 Aspectos gerais	93
4.1.1 Versificação	93
4.1.2 Estrutura estrófica	94
4.1.3 Estrutura rimática	96
4.2 As formas musicais	98
4.3 Estudo melódico	99
4.4 Estudo rítmico	110
Capítulo 5: Normas de transcrição dos documentos textuais e musicais apresentados em Anexo	125
5.1 Edição diplomática dos documentos históricos presentes no Anexo B	125
5.1.1 Normas de transcrição	127
5.2 A edição dos textos das <i>Cantigas de Santa Maria de Terena</i>	128
5.2.1 Apresentação dos textos das <i>CSM</i>	128
5.2.2 Aparato crítico	129
5.2.3 Métrica	129
5.2.4 Abreviaturas	129
5.2.5 Ortografia	130
5.2.6 Divisão de palavras e hifenização	130
5.3 A edição musical das <i>Cantigas de Santa Maria de Terena</i>	131
5.3.1 A necessidade de uma edição crítica	131
5.3.2 Apresentação da edição musical das <i>CSMT</i>	132
5.3.3 Aparato crítico	132

5.3.4 Elementos da notação musical	133
5.3.4.1 Claves e âmbitos	133
5.3.4.2 Acidentes	134
5.3.4.3 Barras verticais	134
5.3.4.4 As figuras plicadas	135
5.3.4.5 Ligaduras	135
5.3.4.6 Decisões editoriais	135
5.3.4.7 Os valores das figuras	136
5.3.4.7.1 NOTAE SIMPLICES PLICATAE	136
5.3.4.7.2 LIGATURAE BINARIAE	137
5.3.4.7.3 LIGATURAE TERNARIAE	137
5.3.4.7.4 CONJUNCTURAE TERNARIAE	138
5.3.4.7.5 LIGATURAE TERNARIAE PLICATAE	138
5.3.5 Métrica e andamento	139
Conclusão	140
Bibliografia	143
<i>Facsímiles das Cantigas de Santa Maria</i>	143
Fontes manuscritas	144
Fontes impressas	145
Fontes em linha	169
Fontes discográficas	170

Índice dos Anexos

Anexo A

Esquema genealógico do ramo principal da família Riba de Vizela (sécs. XII-XIV).

Anexo B

Edição dos documentos diplomáticos que marcam a génese cristã de Terena.

Anexo C

Texto completo e edição crítica dos poemas das *Cantigas de Santa Maria de Terena* (responsabilidade do Professor Doutor Stephen Parkinson).

Anexo D

Edição crítica em notação moderna da música das *Cantigas de Santa Maria Terena*.

Anexo E

Tabela de equivalências entre a numeração das *CSM* proposta por Ribera e a numeração de Mettmann.

Introdução

A presente dissertação insere-se no contexto do Mestrado em Ciências Musicais da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e tem como principal objetivo o estudo, reconstrução e publicação integral do Cancioneiro de Santa Maria de Terena. Este Cancioneiro virtual deve a sua identidade à presença de um núcleo de doze milagres atribuídos a Santa Maria de Terena constantes na coleção das *Cantigas de Santa Maria (CSM)*, um conjunto de 419 cantigas (mais um poema introdutório), redigidas em galego-português, cuja poesia e música foram compostas ou recolhidas na corte castelhana-leonesa de Afonso X.

A escolha deste tema prendeu-se com motivos de interesse científico, mas também pessoal. A preferência e curiosidade pela música medieval foi algo que apenas surgiu no terceiro ano de Licenciatura, aquando da frequência da cadeira de História da Música da Antiguidade a 1300. O caminho que se seguiu em disciplinas opcionais como Paleografia e Diplomática, pertencente ao departamento de História, bem como o curso de Paleografia Musical lecionado no Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM), permitiram que este gosto ganhasse consistência, proporcionando uma conciliação entre a área da história medieval portuguesa e a música ibérica desse mesmo período.

De fulcral importância foram também as diversas bolsas que desde 2015 temos vindo a obter nos institutos de investigação da NOVA FCSH. Sem dúvida que a Bolsa de Iniciação Científica (BIC) foi um passo importante para perceber os trabalhos que se desenvolviam no Grupo de Estudos em Música Antiga do CESEM tendo-nos, nessa ocasião, sido atribuída a tarefa de revisão paleográfica da edição diplomática do *códice rico*, trabalho de extrema minuciosidade, mas que desde logo despertou o nosso interesse. Também a participação no projeto “Modelos e variações: A lírica medieval ibérica na Europa dos Trovadores”, iniciativa do Instituto de Estudos Medievais (IEM) em parceria com o CESEM, foi determinante para a compreensão do *corpus* trovadoresco peninsular e das suas relações com os modelos occitânicos.

No decorrer do último ano integrámos o projeto da edição diplomática da notação das *CSM* que eliminou uma lacuna há muito visível, no que a esta coleção dizia respeito. Neste projeto foi-nos possibilitado, de forma privilegiada, conhecer pormenorizadamente o repertório, essencial para uma maior consciencialização do mesmo, sobretudo no que aos aspetos notacionais diz respeito. Tivemos ainda a

possibilidade de trabalhar com dois especialistas na área, o Professor Doutor Manuel Pedro Ferreira e o Dr. Rui Araújo, que nos ajudaram a dar os “primeiros passos”.

Em conversa com o nosso orientador, o Professor Doutor Manuel Pedro Ferreira, foram-nos sugeridas várias subcoleções pertencentes às *Cantigas de Santa Maria* que poderiam constituir temas interessantes para a dissertação de Mestrado. A existência de um conjunto de milagres portugueses, com origem no Alentejo, região de onde temos bastante tradição familiar, pareceu-nos a escolha mais acertada para esta nova etapa.

Sabendo da relação pessoal existente entre Afonso X e as *CSM*, uma das primeiras perguntas que nos surgiu referia-se à razão que teria levado o rei a citar milagres que remetessem para uma terra alentejana, localizada perto da fronteira, que é praticamente desconhecida atualmente. Tais informações, associadas ao espaço no Cancioneiro onde a coleção se encontra, levou-nos a questionar a relação entre os senhores de Terena e o rei castelhano. Neste sentido, tornou-se relevante compreender a relação que estes nobres mantiveram com Afonso X, a forma como o teriam influenciado a escrever milagres sobre aquela que era uma das suas possessões e ainda qual o seu grau de participação na narração e redação dos mesmos.

Tendo em conta as ideias supra mencionadas, o primeiro capítulo desta dissertação incidirá na história dos Riba de Vizela, desde as suas humildes origens até ao seu surgimento na corte portuguesa e castelhana. Procurar-se-á saber e analisar o porquê das suas múltiplas idas para Castela e os recorrentes regressos aos cargos cortesãos portugueses. Em anexo colocar-se-á um esquema genealógico do ramo principal desta família, para ajudar na organização e leitura do capítulo.

O segundo capítulo remete para uma das possessões dos Riba de Vizela, Terena, naquela época designada por Santa Maria de Terena. Nesta ocasião “viajaremos” um pouco na sua história, desde o período árabe até ao momento em que esta localidade regressou para as mãos da coroa. Faremos ainda uma breve análise de algumas lendas e histórias que marcaram este lugar e que, fora de um núcleo de académicos, foram encaradas como verdade absoluta até hoje. É importante perceber o que foi Terena naquela época, qual a sua relevância e a forma como ocorreu a cristianização da vila e o surgimento do respetivo Santuário. É neste sentido que se depreende a importância dos sete documentos apresentados no Anexo B, que se encontram na génese cristã desta localidade e que serão analisados, a partir de excertos, ao longo deste capítulo. Apesar da nossa área se afastar um pouco do tema central destes textos, pareceu-nos essencial

proceder a um estudo apurado dos mesmos, aproveitando esta oportunidade para publicá-los segundo critérios rigorosos.

No terceiro capítulo pretendemos avaliar o papel de Afonso X enquanto mentor da coleção e compreender a estrutura da mesma. Após esta análise faremos um mapeamento do conjunto de milagres portugueses narrados ao longo do Cancioneiro, tendo como objetivo perceber detalhadamente o modo como terão surgido as *Cantigas de Santa Maria de Terena (CSMT)*. Numa última etapa focalizar-nos-emos nos textos das cantigas objeto de estudo, distinguindo e justificando os vários temas nelas contidos. A totalidade dos textos e respetivos comentários críticos encontram-se reunidos no Anexo C desta dissertação.

No quarto capítulo procederemos a uma análise formal do texto e música das *CSMT*. Incidiremos primeiramente em aspetos como a versificação, estrutura estrófica e rimática e de seguida nas principais formas musicais que compõem este subconjunto. Numa terceira fase faremos um estudo melódico de cada um dos exemplos e, posteriormente, dedicar-nos-emos à componente rítmica dos mesmos, justificando as nossas escolhas editoriais e procurando soluções para os casos mais complicados, nomeadamente a partir da revisão de outras edições já propostas. O conjunto de peças editadas em notação moderna, bem como o respetivo aparato crítico, serão apresentados no Anexo D.

O quinto e último capítulo dedica-se fundamentalmente à explanação das normas editoriais dos textos diplomáticos (Anexo B), poéticos (Anexo C) e musicais (Anexo D), bem como à informação incluída nos respetivos comentários críticos. Nos aspetos mais relacionados com a edição musical incluiremos alguns dados que ajudem o leitor a perceber e a familiarizar-se com a presente edição.

As ideias e propostas formuladas ao longo deste estudo serão apresentadas numa síntese final.

Na nossa opinião, este repertório é uma importante fonte literária e musical, que poderá suscitar novas ideias e permitir, por meios poético-musicais, compreender melhor o que foi o período medieval peninsular e quais as suas principais influências.

Neste trabalho não pretendemos proceder a uma simples recolha e compilação de informação já tratada anteriormente, mas sim apresentar novas pistas que enriqueçam as várias disciplinas em estudo nesta dissertação, criando e fortalecendo as suas conexões. Numa outra perspetiva procuramos publicar, em notação moderna, as doze *CSMT* e focar-nos nos diversos aspetos do conteúdo poético-musical deste repertório,

nomeadamente explorando novas abordagens de investigação que, no futuro, sejam desenvolvidas e aprofundadas e cuja aplicação possa ser estendida a outras subcoleções das *CSM*.

Estudos e referências antecedentes

As Cantigas de Santa Maria de Terena

Até hoje, os trabalhos dedicados ao surgimento e estudo das *Cantigas de Santa Maria de Terena* são praticamente nulos ou, em muitos casos, a sua referência é bastante sucinta.

O primeiro estudo realizado sobre esta subcoleção é da autoria de Leite de Vasconcelos, publicado na separata de *O Archeologo Portugues*, onde o autor faz uma leitura de onze das *CSMT*. Neste pequeno artigo, o investigador pretende divulgar a história e localização do Santuário da Boa Nova sugerindo, igualmente, algumas razões que na sua opinião terão contribuído para o surgimento deste núcleo de cantigas (Leite de Vasconcelos 1906). Alguns anos mais tarde, em 1957, Mário Martins focou-se sobretudo na questão da circulação dos milagres marianos, onde incluiu os de Terena, e no seu contexto enquanto elemento pertencente à coleção (Martins 1957).

Na bibliografia mais relacionada com o Santuário e respetiva arquitetura, o tema das *CSMT* figura apenas como um breve testemunho da existência de um templo anterior ao da atual Igreja da Boa Nova, pelo que não há um desenvolvimento muito aprofundado desta componente (Barroca 2006).

Numa situação bastante semelhante ao que sucede na componente arquitetónica, também os estudos desenvolvidos do ponto de vista histórico, da autoria de António Rei, relativos à família Riba de Vizela e respetiva possessão, são também escassos na sua abordagem das *CSMT* (Rei 1999-2000; *idem* 2001b). Ainda assim, consideramos que tais artigos são contribuições muito importantes, nomeadamente no seu reconhecimento da ligação que se estabeleceu entre a família e a corte castelhana, personificada na figura de Afonso X. Convém esclarecer que por diversas vezes o “exotismo” com que a música é encarada, quando abordada noutras disciplinas, contribui para que alguns académicos dessas áreas não queiram incorrer no risco de proceder a um estudo da mesma. Neste caso limitam-se a reconhecer a importância da

localidade alentejana na época medieval, refletida pela sua aparição nas *Cantigas de Santa Maria* do rei *Sábio*.

Num outro contexto, mais centrado na questão do texto e música deste repertório, destaca-se, na primeira, o artigo desenvolvido por Stephen Parkinson que faz referência aos santuários portugueses presentes nas *CSM* (Parkinson 1998-1999). Nesta ocasião é apresentada uma análise textual, bem como toponímica das mesmas. Também os trabalhos produzidos pelo musicólogo português, Manuel Pedro Ferreira, têm tido um papel particularmente relevante para a revitalização desta ligação. Recentemente, este autor apresentou dois artigos onde a temática portuguesa desta coleção recebe um tratamento mais desenvolvido. Ferreira oferece uma ampla discussão de referências na tentativa de “desbravar” os caminhos para a circulação e execução do conteúdo das *CSM* para lá da corte castelhana, nomeadamente ao analisar o manuscrito de Barbieri, tendo em conta as relações entre a corte alfonsina e o seu homólogo português (Ferreira 2016; *idem* 2017b).

As lacunas que atravessam cada uma das áreas que acabámos de referir, bem como a ausência de uma interligação entre cada uma delas, revela, melhor do que nada, a importância de se estudar este Cancioneiro e o seu contexto, já que um não existiria sem o outro e ambos nos dão pistas para o seu entendimento conjunto. Com certeza será esta a perspectiva de estudo mais completa e a que concederá pistas mais significativas para a descodificação do repertório.

As edições já publicadas do texto e música das *CSM*

Como foi referido anteriormente, a publicação da totalidade das *CSMT* é um dos objetivos desta dissertação. No entanto, para que possamos não só explicar um conjunto de referências que surgem ao longo desta tese, mas também para nos consciencializarmos da totalidade das edições (textuais e musicais) já publicadas, que tomam como ponto de partida as *CSM*, é necessário proceder a uma síntese da sua evolução ao longo do tempo. Apenas com esta leitura podemos garantir a presença de uma edição moderna, rigorosa e integral das cantigas em estudo.

Existem apenas três edições completas dos textos das *CSM*: uma da autoria do Conde de Valmar, datando de 1889 (Cueto 1889), e outras duas da responsabilidade de Walter Mettmann (Mettmann 1959-1972; *idem* 1986-1989). Podem também

acrescentar-se duas edições parciais, uma de Fidalgo que abarca apenas as *cantigas de loor* e que inclui extensos comentários textuais e um aparato paleográfico (Fidalgo 2003) e outra da autoria de Stephen Parkinson (Parkinson 2015) que apresenta um conjunto de 45 cantigas, incluindo o respetivo aparato crítico, uma breve amostra dos resultados preliminares da edição crítica que se encontra em preparação e que analisaremos mais atentamente no último capítulo desta dissertação. Apesar das alternativas, o trabalho mais recente de Mettmann é ainda o mais utilizado.

Relativamente à questão da música, embora as *Cantigas de Santa Maria* sejam um dos maiores símbolos da cultura medieval europeia, a verdade é que são poucos os musicólogos que se interessaram verdadeiramente pelo tema, apercebendo-se da riquíssima fonte que tinham disponível para o estudo de um período do qual sobreviveram poucos testemunhos de origem secular. Algumas razões podem ser apontadas como possíveis explicações para tal facto, nomeadamente o acesso inadequado e tardio às fontes, a língua utilizada e o peso histórico, na musicologia europeia, dos paradigmas teórico-musicais parisienses, dos quais as cantigas ibéricas usualmente se afastam.

Um conjunto de melodias das *CSM*, pertencentes ao *códice de Toledo*, foram editadas por Julián Ribera em 1922. A estas, o autor acrescentou-lhes outras 167 baseadas em *E* (Ribera 1922, 191-283). O facto de Ribera ter procedido a uma numeração contínua destas últimas transcrições, sem fazer qualquer associação a uma numeração modelo, fez com que fosse particularmente confuso perceber a correspondência entre cada uma delas. Sentindo esta lacuna musicológica, mas também na tentativa de poder apresentar nesta dissertação um aparato crítico completo das melodias das *CSMT*, foi necessário descodificar esta organização, pelo que criámos uma tabela de equivalências entre a numeração das transcrições de Ribera e a numeração *standard* de Mettmann. Os resultados desta investigação são apresentados no Anexo E. A verdade é que tanto o ritmo como a componente instrumental e árabe-andaluz da edição de Ribera não descrevem exatamente o que se encontra presente nos manuscritos. O seu trabalho, apesar de inicialmente influente entre os não especialistas, foi mal recebido pelos círculos musicológicos (López-Calo 1984, 54).

O arabista publicou, na mesma ocasião, um *facsimile* retocado e nem sempre fiel, das pautas musicais de *To*. As edições de Ribera refletem, de certa forma, a ausência de uma educação musicológica do próprio autor.

Em simultâneo com a publicação de Ribera surgia, por toda a Europa, uma orientação renovada, a respeito da música medieval e muito particularmente relativa à monodia lírica que Friedrich Ludwig havia estabelecido como tema central da sua cadeira de Musicologia da Universidade de Göttingen (López-Calo 1984, 54). Ludwig, inspirador do caminho iniciado por Pierre Aubry e outros investigadores, procurou aplicar o ritmo modal da polifonia francesa dos finais do séc. XII, início de XIII, à música monódica dessa mesma época (*ibid.*). Um dos seus principais discípulos foi Higinio Anglés, um estudioso catalão que publicou, em 1927, um enorme artigo na revista *Vida Cristiana* (*ibid.*). Nesta ocasião apresenta a transcrição de treze CSM¹ usando como critério único a aplicação estrita dos ritmos modais franceses, dos quais se afasta apenas num caso². Nesta edição parcial toma como referência o *códice de Toledo*, *To*, e o *códice dos músicos*, *E*.

Deve-se também a Anglés a primeira edição musical completa das CSM, publicada em 1943, com uma introdução de mais de cem páginas, seguida em 1958 por dois volumes de comentários (Anglés 1943-1958). Nesta edição, baseada em *E*, Anglés propõe-se a transcrever, o mais fielmente possível, a notação dos códices segundo princípios historicamente comprovados ou reconhecidos pela comunidade musicológica. No primeiro caso figuram transcrições em ritmo modal (metro ternário), enquanto que no segundo se incluem as peças apresentadas em ritmo não modal (metro descontínuo ou binário) (Ferreira 2009a, 32). Na perspetiva de Anglés, cujo gosto pelo folclore tradicional é conhecido, a coleção das CSM incluiria um grande número de melodias populares hispânicas, o que justificaria a existência de um conjunto de cantigas em ritmo não modal. No terceiro volume da edição, publicado em 1958, o autor propôs algumas transcrições alternativas, em ritmo modal, de cantigas que inicialmente havia transcrito em compasso binário, o que acusa algumas dúvidas na identificação das características rítmicas de um núcleo de cantigas.

Anglés apresentou também no seu volume de 1964 um *facsimile* do *códice dos músicos* (Anglés 1964)³. A interpretação errónea de nove figuras de notação musical, o escasso uso de *To*, a prioridade dada a *E* e a ausência de uma metodologia e aparato

¹ As CSM apresentadas são: 50 (p.8), 424 (p.11), 417 (p.17), 422 (p.20), 426 (p.25), 427 (p.28), 1 (p.35), 418 (p.38), 419 (p.44), 411 (p.49), 425 (p.58), 413 (p.60) e 100 (p.63) (Snow 1977, 48).

² Na CSM 422, *Madre de Deus ora per nos teu Fillo essa ora*, o autor utilizou um ritmo binário, dizendo que “la versión que resulta al seguir fielmente la notación del códice del Escorial no ofrece el ritmo modal acostumbrado en las Cantigas” (Higinio Anglés 1927 *apud* López-Calo 1984, 55).

³ Recentemente, as reproduções mais antigas a preto e branco foram disponibilizadas na internet. Tendo sido reajustadas ou retocadas manualmente, dificilmente merecem o nome de *facsimiles* (acesso em linha disponível em <<http://www.pbm.cantigas/facsimiles/>> [consultado em 17/01/2018]).

crítico rigorosos, faz com que não possamos considerá-la uma edição particularmente segura. Apesar destes aspetos mais negativos, a maior parte das transcrições dá uma imagem substancialmente correta das melodias alfonsinas. A inclusão da notação original em cima da edição moderna permite ao intérprete analisar, com as devidas limitações, a interpretação rítmica proposta pelo editor (Ferreira 2001, 192; *idem* 2013, 128).

A partir dos anos 80, o trabalho de Anglés começou, até certo ponto, a ser posto em causa. Destaca-se, neste sentido, Gerardo Huseby que levou a cabo, na sua tese de Doutoramento, uma análise melódica pormenorizada das *CSM*, de que apresenta versões de trabalho divergentes das de Anglés, defendendo que estas melodias “[...] in its tonal and melodic organization reflects closely the medieval theory of mode, and that the melodic shape of each piece bears an intimate connection with the parameters established in medieval theoretical writings dealing with the modal system” (Huseby 1982, 1). Ainda nesta ocasião, Huseby coloca em causa a classificação estrutural das cantigas seguida na edição de Anglés, por ignorar a relação existente entre as frases musicais e o texto poético, nomeadamente ao nível da versificação das cantigas (*ibid.*, 25-28), tendo posteriormente desenvolvido este tema em lugar próprio (*idem* 1983).

A questão da interpretação rítmica das *CSM* é também determinante para o desenvolvimento de uma série de propostas que se afastaram da visão de Anglés. A categorização das possibilidades rítmicas proposta pelo catalão foi repensada sobretudo por David Wulstan (Wulstan 1998; *idem* 2000; *idem* 2001; *idem* 2009; *idem* 2013)⁴ e Manuel Pedro Ferreira⁵. Tanto um autor como o outro foram excepcionais na sua apresentação de edições de diversas *CSM*, tendo o primeiro publicado algumas delas em artigos dispersos, enquanto, no caso de Ferreira, estas se centraram sobretudo no seu livro *O som de Martin Codax*, de 1986, e na *Antologia de música em Portugal*,

⁴ David Wulstan defende que “Some of the inconsistencies of the *CSM* scribes might be attributed to unfamiliarity with the newer conventions, and there are undoubted errors; but on the whole, the notation of these MSS must be judged as a style in itself, not as a failure to be something else” (Wulstan 2001, 38). Este autor procede a uma classificação em quatro módulos que incluem a totalidade de esquemas rítmicos (subdivididos em tipos métricos): “Repetitive, Recurrent, Cyclic, Polyschematic (or Free)” (*idem* 2000, 45; *idem* 2001, 50-51).

⁵ Ferreira procurou alargar o campo dos possíveis modelos rítmicos preexistentes usando as categorias de ritmo modal simples ou misto, ritmo modal especial, ritmo rapsódico e ritmo isossilábico. O número de possibilidades assim aberto não eliminou, no entanto, a variedade rítmica patente no repertório alfonsino, pelo que o obrigou a reconsiderar a hipótese, que naquele momento não era praticamente reconhecida pela Academia, de uma relação entre os ritmos aparentemente “anormais” e a cultura musical árabe-andaluz, nomeadamente ao nível de ritmos periódicos e pontuados (Ferreira 1986, Apêndice II; *idem* 1993; *idem* 2009a, 246-257; *idem* 2014).

publicada em 2008, que reflete, parcialmente, o seu trabalho interpretativo à frente das *Vozes Alfonsinas*⁶.

Na passagem para o séc. XXI seguiu-se, na ordem das edições, o irlandês Martin Cunningham. A sua edição consta de quarenta e três cantigas apresentando simultaneamente edição musical e textual, uma situação bastante rara, mas sem dúvida útil para a interpretação conjunta do repertório (Ferreira 2009a, 268). As peças escolhidas são as identificadas nos manuscritos como *cantiga de loor*; a estas, o autor junta as cantigas introdutórias e a *Pitiçon* final (Cunningham 2000, viii). A posição de Cunningham face às *CSM* é sobretudo patente na sua interpretação da notação musical dos códices do Escorial (*ibid.*, 19-58). A abordagem do autor encontra-se a meio-caminho entre o mensuralismo estrito de Anglés e o mensuralismo contextual de Ferreira, distinguindo-se pelo tratamento pouco fundamentado das ligaduras (*ibid.*, 20; *ibid.*, 37-41) e pela aplicação muito liberal do princípio de alterações da breve (*ibid.*, 21-24). O texto poético é apresentado com úteis indicações acentuais destinadas a guiar o intérprete cuja língua nativa não seja o galego ou o português (*ibid.*, 59-68). A edição textual, segundo declara o autor, baseia-se nos códices *T* e *F*, a não ser que as cantigas só figurem em *E* ou haja coincidência entre *E* e *To* (*ibid.*, 69-70). Curiosamente, os princípios da edição musical são diferentes dos que regem os poemas: a base é sempre o *códice dos músicos*, tal como aconteceu com Anglés (à exceção da *CSM* 401, presente apenas em *To* (*ibid.*, 69)). Acresce que o autor não usou os originais para fazer a transcrição paleográfica que serve de base à sua edição, o que, dada a insuficiência científica dos *fac-símiles* existentes, de que já falámos, conduz a alguns erros de leitura da notação original.

Em 2001 surge uma nova edição da autoria de Roberto Pla. Trata-se de uma publicação póstuma que integra a totalidade da coleção das *CSM*. Neste volume, o editor assume como modelo o *códice dos músicos*, aplicando como base da transcrição a métrica poética clássica, encarada como uma base segura para a interpretação rítmica do repertório (Pla 2001, 15-16). No fundo, na perspetiva do autor, é o relacionamento e complemento entre os sinais de notação musical e as métricas da poesia que nos farão descobrir o ritmo e a interpretação das *Cantigas de Santa Maria*. Contudo, este não utiliza a métrica da poesia românica do tempo, antes regressa aos pés métricos greco-latinos (*ibid.*, 23-48; *ibid.*, 65-76). Ao assumir esta posição, Pla ignora vários artigos já

⁶ Acesso à página oficial do grupo em: <http://vozesalfonsinas.blogspot.pt/> [consultado em 18/01/2018].

publicados e hipóteses concorrentes implicadas em trabalhos musicológicos de relevo. A bibliografia utilizada também não é a mais recente, pelo que os temas e respetiva abordagem acabam por ser, de certa forma, anacrónicos (Pla 2001, 21). No entanto, há alguns resultados interessantes a apontar nas hipóteses musicais criadas pela sua perspetiva editorial.

Seguiu-se-lhe Chris Elmes que apresentou uma edição integral do repertório em quatro volumes, tendo estes sido publicados faseadamente entre 2004 e 2013 (atendendo que as últimas versões já foram revistas). Este autor omite a edição de Pla no prefácio, assumindo que a sua edição completa é a única possibilidade concorrente à de Anglés (Elmes 2004, 1), o que reflete o limitado conhecimento do trabalho de Pla fora de Espanha. Trata-se de uma edição para *performers*, que não pretende ser encarada enquanto edição crítica ou um trabalho académico propriamente dito (*ibid.*). Apresentando a notação original por cima da moderna pretende, sobretudo, simplificar a edição do catalão, assumindo o princípio da leitura contextual a mais casos do que este admitia (*ibid.*, 4). Os textos apresentam apenas a primeira estrofe, não concedendo particular importância à sua relação com a música (*ibid.*, 6). O autor assume que a sua edição é, em grande parte, baseada em recursos disponíveis na internet, nomeadamente nos *facsímelas* de Ribera e Anglés (*ibid.*, 1).

Em 2005 Pedro López Elum publicou uma edição parcial que se foca no *códice de Toledo*. Este, admitindo que a resolução para os problemas rítmicos vigentes em *To* poderiam ser solucionados através da leitura de tratados da época, propõe um método de transcrição musical baseado nas regras de notação mensurais expostas no tratado de Lambertus (López Elum 2005, 83-149). Contudo, não se apercebeu de que até meados do século XIV, as indicações rítmicas da grande maioria de fontes não se deixam associar a um texto teórico em concreto e não fundamenta a suposta relação privilegiada entre Lambertus e as *CSM*, para além de aplicar desastrosamente as regras teóricas invocadas (Ferreira 2009a, 275-278). O autor discute ao longo do livro uma grande variedade de temas, normalmente tratados com base em bibliografia anacrónica (López Elum 2005, 317-323). Há que salientar que este estudioso apresenta a coleção do *códice de Toledo* através da sua reinterpretação no *códice dos músicos*, ignorando as variantes rítmicas e melódicas que diferenciam as duas fontes (*ibid.*, 154). Esta opinião apenas pode estar presente quando alguém assume que o *códice E* é anterior a *To* (*ibid.*, 79), algo que atualmente na musicologia internacional já não é aceite. Esta edição torna-se assim particularmente frágil.

No final de 2017 foi lançado um novo livro de Martin Cunningham que toma como ponto de partida um conjunto de dezasseis *CSM* que se encontram no *códice de Toledo* (embora a análise de cada um destes casos tenha também em conta as várias versões da mesma em *E* e *T* (Cunningham 2017)) que, segundo o autor, podem ser compreendidas através da sua interpretação enquanto ritmo pontuado: semínima com ponto, colcheia, semínima. Nesta obra, o autor não se limita a fazer uma síntese dos diversos trabalhos anteriormente publicados, mas salienta, igualmente, as várias contribuições que cada um desses investigadores, nomeadamente Ferreira e Wulstan, deram para o entendimento melódico, mas sobretudo rítmico do repertório (*ibid.*, ix). Em anexo foram incluídos os textos das *CSM* em estudo, bem como a sua tradução em língua inglesa. Breves notas sobre pronúncia, divisão silábica e acentuação, foram também incorporadas (*ibid.*, 133-174).

A última edição a que nos referimos encontra-se disponível online, no formato de base de dados, da autoria de Andrew Casson, designada por *Cantigas de Santa Maria for Singers*⁷. Colocada online em 2011, aqui é apresentada uma edição completa dos textos e música das *CSM*, especialmente preparada para cantores e instrumentistas. Trata-se de uma edição híbrida, entre o diplomático e o amador, que não é concebida a partir dos manuscritos, mas sim dos *facsímls* disponíveis. É, sem dúvida, um projeto muito pessoal, e não profissional, já que o seu mentor não é musicólogo, mas sim engenheiro informático. No fundo, a criação desta base de dados permitiu ao público o acesso geral às *CSM* a partir da internet. Tal é igualmente visível, por exemplo, ao nível dos textos, onde o autor teve o cuidado de colocar acentos, que não se encontravam nos manuscritos originais, para facilitar a pronúncia a intérpretes não familiarizados com a lírica galego-portuguesa.

Deve-se salientar o facto de que quatro destas edições têm por base o *códice dos músicos*, como fonte principal. No entanto, no seu todo, as edições, até as que apenas se centram no *códice de Toledo* (à exceção de Cunningham 2017), têm usualmente como modelo o *facsímls* de Anglés, recorrendo por vezes ao de Ribera.

Em 1979 surgiu um *facsímls* do manuscrito *T*, que ainda não é suficientemente legível nos pormenores mais finos da notação. Passando já para o século XXI, apareceu uma nova versão, digital e a cores, do *códice de Toledo*, em

⁷ Acesso online ao site a partir do seguinte link: <http://www.cantigasdesantamaria.com> [consultado entre setembro de 2016 e abril de 2018].

2003⁸, na qual, apesar de já ser um enorme avanço face às versões anteriores, é ainda complicado observar e analisar algumas minuciosidades do próprio manuscrito, que apenas por observação direta do original conseguem ser esclarecidas. Um novo *facsimile* digital e colorido do *códice rico*, para colecionadores, foi impresso em 2011⁹. Embora seja de uma enorme qualidade, o seu elevadíssimo preço faz com que seja impensável encontrá-lo numa biblioteca pública ou mesmo nas mãos dos investigadores. Neste sentido, a necessidade de uma reprodução fiável da notação original, que fosse acessível ao público em geral, tornou-se uma prioridade.

A disponibilização online da edição diplomática da notação musical das *CSM*, um projeto desenvolvido no CESEM, em Lisboa, sob a orientação do Professor Doutor Manuel Pedro Ferreira¹⁰ foi, deste modo, muitíssimo importante para uma transcrição e edição fiel do repertório (Ferreira 2017a). Trata-se de um trabalho de enorme envergadura que concede a possibilidade de aceder, “em primeira mão” e com máximo rigor técnico, à notação tal e qual como surge no manuscrito original. Esta conjuntura concede-nos, pela primeira vez, a oportunidade de corrigir alguns lapsos, que há muito persistiam na edição de Anglés e Ribera, bem como nos respetivos *facsimiles*, e que se perpetuavam noutras edições que tomavam como referência estas fontes.

Assim sendo, é-nos possível nesta dissertação apresentar, segundo critérios formais rigorosos, o conjunto das doze *CSMT*, tendo como base o estudo intensivo e apurado da notação das melodias alfonsinas que originou a edição diplomática atrás referida.

⁸ Reprodução disponível em linha em: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000018650> [consultado em 14/06/2017].

⁹ Os exemplares desta última edição foram colocados à venda por volta de 8 000,00 €.

¹⁰ Em 2004 deu-se início ao projeto “Confluências culturais na música de Alfonso X”, (POCTI/EAT/38623/2001), que se prolongou até julho de 2008. Contudo, os trabalhos resultantes deste período apenas culminaram em dezembro de 2017, com a publicação eletrónica da edição diplomática da notação dos três códices medievais das *CSM*, apresentando o repertório em três volumes (em versão portuguesa e inglesa em tomos separados) (reprodução em linha disponível em <<http://cesem.fcsh.unl.pt/en/a-notacao-das-cantigas-de>> [consultado em 03/01/2018]).

1. Os Ribas de Vizela: a história de vida de uma família nobre e as suas vivências na corte portuguesa entre os sécs. XII e XIV

As páginas que se seguem serão dedicadas aos Riba de Vizela¹¹, numa viagem que vai desde a origem da família até ao seu desaparecimento. Focalizar-nos-emos nas suas funções na corte, enquanto elemento fiel à velha nobreza e à própria instituição real, no seu papel mediador nas relações com Leão e Castela e na lealdade para com Afonso X. Referiremos sucintamente o papel que esta família desempenhou no cenário cultural português, através do surgimento do *Livro Velho de Linhagens*. Por último, procuraremos compreender quais as razões que conduziram às suas múltiplas entradas e saídas da corte, sem que tal significasse perda de bens ou estatuto.

1.1 As origens da família

Nas palavras de António Rei,

A família dos Riba de Vizela foi uma das mais importantes famílias da velha nobreza portuguesa durante o século XIII. Com extensas terras e domínios no norte do reino, teve vários dos seus membros a exercerem funções na Cúria Régia, alguns como Mordomos-mores, e outros como Alferes-mores, durante os finais do século XII e as primeiras seis décadas do século XIII. [...] Tiveram como marca familiar a lealdade e afeição à pessoa do rei (Rei 2001b, 13).

Os senhores de Riba de Vizela representam um dos maiores exemplos de uma “história de sucesso” no que se refere ao processo de ascensão nobiliárquica, no decorrer de finais do séc. XII. Vários autores (Mattoso 1995, I, 162-164; Pizarro 1997, I, 533-553; Ventura 1992, I, 324-326) identificam, através dos nobiliários medievais, Pero Fromarigues como patriarca da família¹². Originário do Norte, concretamente da região de Guimarães, esteve fortemente ligado à cidade de Coimbra desde o início do séc. XII, tendo sido o pai de Fernão Peres de Guimarães. Este último subscreveu diplomas régios entre 1160 e 1178, encontrando-se “incluído no grupo dos cavaleiros de Coimbra, geralmente de segunda categoria e muito ligados ao séquito régio” (Mattoso 1995, I, 162). A familiaridade com o ambiente cortesão permitiu-lhe casar com uma

¹¹ No Anexo A encontra-se um esquema genealógico do ramo principal da família, de modo a facilitar a leitura das páginas seguintes.

¹² Apesar de Pero Fromarigues ser a primeira figura de que há certezas ter-se relacionado com todos os ramos da família Riba de Vizela nos seus primórdios, Leontina Ventura (Ventura 1992, I, 324-325) coloca a hipótese de que a origem da família remonte ao seu possível pai, Fromarigo Guterres, *criatus* de D. Teresa.

descendente da linhagem dos senhores de Lanhoso, Usco Godins de Lanhoso, o que justifica o facto de que o seu filho, Martim Fernandes, surja em 1199 à frente daquela tenência (Ventura 1992, II, 1001), já totalmente enquadrado no quadro da rico-homia¹³. A partir daqui, Martim Fernandes continuou a acumular provas de confiança régia: alferes-mor (1203-1211), tenente de Faria e de Vermoim (1205-1212), subscreveu quase todos os diplomas de D. Sancho I, entre 1190 e 1211, sendo um dos seus executores testamentários (Mattoso 1995, I, 163). No reinado de D. Afonso II, ascende ao topo da hierarquia, substituindo Gonçalo Mendes de Sousa no cargo de mordomo-mor, que ocupava desde 1192 (Fernandes 2010, 118; Ventura 1992, II, 988-989). Esta mudança demonstra claramente que o novo rei preferia ter ao seu redor “homens-novos”, pertencentes a linhagens mais recentes, que tudo tinham a esperar do seu favor.

A mulher de Martim Fernandes, Estevainha Soares da Silva, provinha de um meio inteiramente diferente. O seu pai, Soeiro Peres Escacha, casara com Fruilhe Viegas, filha de Egas Fafes de Lanhoso e de Urraca Mendes, irmã de Gonçalo de Sousa (Fernandes 2010, 43). Ao casar-se com ela, Martim Fernandes renova a aliança com os de Lanhoso e através deles aos Sousa, estabelecendo uma posição decisiva no sentido de uma associação simbólica e material à mais destacada linhagem do reino. Tal estratégia é, de resto, reiterada pelo casamento do irmão de Martim Fernandes, João Fernandes, com Maria Soares de Sousa. Como sugere Leontina Ventura (Ventura 1992, I, 326), é possível que essa ligação assumisse forma vassálica, o que faria dos Riba de Vizela da altura, cerca do ano de 1200, uma linhagem subsidiária dos Sousa. Tal, ajuda a compreender o seu percurso ascensional, através da ocupação de cargos na cúria, que anteriormente estavam reservados a esta última família.

Tendo em conta o importante papel social que Martim Fernandes e a sua esposa exerceram na época, não se deve estranhar a sua designação como *nutridor* de D. Sancho II (Fernandes 2010, 42). Mandavam os hábitos feudais que os herdeiros à coroa fossem criados junto de um ou mais dos seus vassallos, cimentando laços presentes e preparando os futuros na criação conjunta de senhor e vassallos da mesma geração. Ainda neste período, Martim Fernandes era encarado como um *parvenu* (*ibid.*, 43), pelo menos aos olhos da velha nobreza de ricos-homens que se via a si mesma como fundadora do reino e, porque de linhagem tão antiga quanto a dos reis, símil a eles (Mattoso 1992, 30-35).

¹³ A carreira fulgurante deste indivíduo só se poderá compreender inteiramente se ao prestígio da ascendência materna acrescentarmos a proteção que seguramente recebeu de alguns cavaleiros influentes, como o fundador da milícia de Évora, Gonçalo Viegas de Lanhoso, e o primeiro procurador dos Templários em Portugal, Gualdim Pais (Mattoso 1995, I, 163).

Na verdade, a criação de um infante devia ser, e foi-o seguramente neste caso, um processo social complexo, envolvendo um grupo familiar mais do que um único indivíduo.

Embora ainda hoje não se saiba o porquê, não se verifica na descendência direta de Martim Fernandes uma continuidade do peso político alcançado por si próprio, tendo sido este apenas retomado pelos descendentes do seu irmão João Fernandes, alcaide de Coimbra, que surge na Cúria como *dapifer*¹⁴, entre 1186 e 1206 (Fernandes 2010, 43; Pizarro 1997, I, 541). No entanto, será sobretudo o seu filho, Martim Anes, a retomar o protagonismo político deixado pelo tio. Filho de um Riba de Vizela e de uma Sousa, como vimos, foi alferes-mor de D. Afonso II (1217-1224) (*ibid.*, 542; Ventura 1992, II, 992) e de D. Sancho II (1226-1240) e mordomo-mor deste último monarca (1223) (*ibid.*, 989).

Martim Anes casou-se com D. Estevaínha Pais Gabere, sobrinha de D. Gualdim Pais, mestre dos Templários (*ibid.*, 690), tendo ocorrido por volta de 1210 o nascimento do seu filho, Gil Martins de Riba de Vizela. Foi através do casamento deste último, com Maria Anes, que se juntaram as casas de Riba de Vizela e da Maia, da qual a sua mulher era herdeira (Mattoso 1987, 303; Pizarro 1997, I, 546).

Fazendo uma análise às Inquirições Gerais do século XIII¹⁵, é possível compreender o panorama da repartição sociológica e económica da nobreza minhota daquela época, que é, ao mesmo tempo, revelador da prática sucessória adotada (*cf.* David 1986, 55; *cf.* Pizarro 2013, 275)¹⁶. Ao lado de um numeroso grupo de cavaleiros com poucos casais e algumas quintãs, a maioria da propriedade nobre pertencia aos que descendiam dos senhores da Maia, apesar deste título ter já então desaparecido como nome de família (Mattoso 1987, 332). Os bens dos Maia eram pertença quase exclusiva de D. Teresa Martins, viúva de Martim Pires da Maia, de cognome o *Jami*, ou dos

¹⁴ Criado de mesa de reis ou nobres.

¹⁵ As Inquirições Gerais desencadeadas nos séculos XIII e XIV incluem-se entre as fontes medievais portuguesas mais ricas, enquanto transmissoras de informação sobre aquela época, sendo mesmo singulares no contexto europeu (Pizarro 2013, 276). Iniciadas em 1220, por D. Afonso II, no arranque do processo de centralização régia, foram continuadas até meados do século XIV, recolhendo um conjunto de dados verdadeiramente excepcional, não só pelo seu volume, mas sobretudo pela variedade de informações que nos concede, nomeadamente no que se refere ao estudo da aristocracia portuguesa daquelas centúrias.

¹⁶ A adoção tardia do sistema linhagístico é essencial para a compreensão dos fatores que explicam o fenómeno da circulação da nobreza na Idade Média, nomeadamente o problema da emigração de vários nobres portugueses, sobretudo para Castela. Sabendo que alguns deles eram vítimas da aplicação de medidas que visavam a proteção da integridade do património das linhagens, isto é, a exclusão dos filhos segundos e das filhas da herança paterna, era compreensível que muitos procurassem melhores condições de vida no reino vizinho (Mattoso 1982, 37-38, Pizarro 2010, 898).

genros do seu irmão, João Pires da Maia, provavelmente porque o primogénito e sucessor de Pêro Pais da Maia, *o Alferes*, só teve filhas: Teresa, Elvira e Maria. Pelo que foram os seus maridos, Fernão Anes de Lima, Rui Gomes de Briteiros e Gil Martins de Riba de Vizela, nomeados proprietários de uma parte da fortuna que pertencera ao último senhor da Maia (Mattoso 1987, 333). Não deixa, todavia, de ser curioso que sejam os maridos a ficar com toda a herança e não as mulheres, a quem na realidade pertencia. Este facto pode indiciar que a linha masculina já prevalecia claramente na estrutura familiar nobre. Com efeito, embora a legislação do século XIII tome toda a espécie de medidas para que se não confundam os bens de tronco masculino e de tronco feminino, segundo a velha regra jurídica *paterna paternis, materna maternis*, o costume de fazer prevalecer a linha masculina sobre a feminina para efeitos sucessórios tornava-se também cada vez mais firme. Assim se compreende que, de entre os três genros de João Pires da Maia, se destaque pelo maior número de propriedades Gil Martins de Riba de Vizela, certamente por ter casado com a mais velha das três irmãs, a herdeira principal. Gil Martins apresenta-se, deste modo, como o sucessor da família da Maia.

1.2 A corte de D. Sancho II

1.2.1 As relações com a cúria pontifícia

Morto depois Afonso, lhe sucede
Sancho segundo, manso e descuidado,
Que tanto em seus descuidos se desmede,
Que de outrem, quem mandava era mandado.
De governar o Reino, que outro pede,
Por causa dos privados foi privado,
Porque, como por eles se regia,
Em todos os seus vícios consentia.

Camões, *Os Lusíadas*, III, 91

Aos 26 anos, na idade que para os outros monarcas seus contemporâneos marcara ou estava a marcar o começo do auge dos seus governos, [...] Sancho sentiria, mais do que alguma vez antes, a pressão do círculo de contingências que apertava o seu trono. [...] Por um lado a crescente vulnerabilidade às decisões tomadas no eixo formado pelos bispos [...] e pelo papado, o que implicará uma gradual transferência dos centros de poder efectivo para fora do reino. [...] Por outro lado, a evidente quebra de relação entre o rei e o corpo social do reino, entendendo-se aqui, naturalmente, os grupos que constituíam o seu núcleo dirigente, os magnates e as oligarquias urbanas, cuja esfera de intervenção, neste período ainda, pouco se intersecta (Fernandes 2010, 300).

Tendo em conta as palavras de Hermenegildo Fernandes é fácil compreender a dimensão verdadeiramente “internacional” desta conjuntura que abarcava bispos e papado; um cenário nunca visto, até à data, num conflito interno em Portugal. Por sua vez, os últimos versos da estrofe camonianiana apresentada supra traduzem o afastamento do monarca das mais importantes famílias do reino, o que acabou por torná-lo cativo de um grupo muito restrito de magnates, onde pontificavam os Riba de Vizela, os de Soverosa e as ordens militares, sobretudo de Santiago, representada pelo seu poderoso comendador de Alcácer, Paio Pires Correia (Fernandes 2010, 300). Estes nobres atacavam, habitualmente, as propriedades eclesiásticas e usurpavam o património régio, aproveitando-se da debilidade do rei para aumentar o seu poder político e patrimonial, o que originava uma grande instabilidade social. No decorrer desta situação, os bispos do Porto e Braga informaram o papado, denunciando a incapacidade do monarca para controlar a situação e manter a justiça no reino. Foi o primeiro passo para o delinear de um plano que pretendia depor o rei legítimo e preparar a chegada ao trono de seu irmão, o conde de Bolonha.

Em 1241 Sancho II casou com Mencía López de Haro, matrimónio este que não foi bem recebido pelos inimigos de D. Sancho, uma vez que se houvesse descendência, as pretensões ao trono do conde de Bolonha se desvaneceriam de imediato (*ibid.*, 91). Assim se compreende a denúncia feita por D. Afonso ao papa, em 1245, informando-o da consanguinidade decorrente desse casamento (*ibid.*, 327; Mattoso 1992, 63; Ventura 2009, 71).

O papa Inocêncio IV, que tinha subido ao sólio pontifício recentemente, punha em prática as teorias dos juristas que lhe atribuíam o poder de se intrometer na esfera política e de intervir na administração dos reinos. Usava o seu poder para castigar e até depor monarcas e imperadores, “servindo-se da jurisdição espiritual para remediar os defeitos da justiça secular” (*ibid.*, 79; Ventura & Gomes 1993, 161-162)¹⁷. Deste modo, em março de 1245, baseando-se nas denúncias supra mencionadas, Inocêncio IV fez graves acusações a D. Sancho, através da promulgação da bula *Inter alia desiderabilia*, ameaçando o soberano de que seriam tomadas medidas severas se não lhe pusesse cobro (Mattoso 1992, 63). Após o concílio de Lião, em 24 de julho de 1245, pela bula *Grandi non immerito* (*idem* 1987, 281), o papa afasta o monarca do trono de Portugal,

¹⁷ A par da situação de discórdia e anarquia que se fazia sentir entre a cúria pontifícia e Portugal, o papa Inocêncio IV debatia-se com questões problemáticas junto do Império. Tal conduziu à deposição do imperador Frederico II, em 1245, após o Concílio de Lião (Mattoso 1992, 63). Uma vez mais o poder espiritual impõe-se como solução para problemas terrenos.

acusando-o de, entre outras razões, “desde o início do seu reinado, ter perseguido as igrejas e os mosteiros do reino com variados impostos e vexames” (Ventura 2009, 80).

O escolhido e “outorgado” pela Igreja para defender o reino, turbado e em guerra, foi o conde de Bolonha, irmão de D. Sancho II¹⁸. A 6 de setembro de 1245 o infante Afonso jura em Paris, nas mãos do arcebispo de Braga, D. João Viegas de Portocarreiro e de D. João Martins, capelão e procurador do bispo de Coimbra, impedido por doença. Presentes estão 17 testemunhas, entre as quais, como fiéis do príncipe, os cavaleiros: Rui Gomes de Briteiros, Gomes Viegas de Portocarreiro e os camareiros do conde Pêro Ourigues e Estêvão Anes (*ibid.*, 85-86). Afonso jurava que, se atingisse o governo, cumpriria a sua missão:

[...] a justiça e a paz (no sentido civil e religioso). Respeitaria e faria respeitar (pelas comunidades ou pelos concelhos, pelos senhores e pelo povo em geral, pelos religiosos e pelo clero do reino) as liberdades dos súbditos (os bons costumes ou foros, escritos e não escritos, que se usavam ao tempo de seu bisavô e de seu avô); suprimiria mesmo os maus usos recentes (introduzidos ao tempo de seu pai e de seu irmão onde e por quem quer que fosse) e ouviria o conselho dos prelados; comprometer-se-ia a proteger, manter e conservar os membros de Cristo (igrejas, mosteiros e outros lugares pios, clérigos, religiosos, possessões e direitos); seria sempre obediente e devoto à Santa Igreja Romana¹⁹; faria colocar por todo o reino juizes rectos, eleitos ou propostos, que jurassem fazer juízo e justiça, segundo Deus; e no acto de julgar puniria especialmente os maus, procurando com a sua condenação oferecer um *exemplum* aos outros (*ibid.*, 86).

1.2.2 A guerra civil de 1245-1247

Em 1245 os grupos de nobres estavam bem definidos. Entre os opositores a Sancho II encontravam-se as grandes famílias de Sousa, Ribeira, Albuquerque, Valadares, Baião e alguns Correia, para além das linhagens de cavaleiros: Portocarreiro, Briteiros e Rodrigo Sanches, o bastardo de Sancho I, que comandava o partido do conde (Medina 2013, 621; Ventura 1996, 113). Estavam contra Sancho II aqueles que em 1211 haviam estado contra D. Afonso II, isto é, que em ambos os casos se opunham à centralização do poder (Pizarro 2013, 281). A favor do rei legítimo encontravam-se os

¹⁸ A 30 de janeiro de 1245 é promulgada a bula *Terra Sancta*, onde se informava Afonso de Bolonha da queda de Jerusalém, a 23 de agosto de 1244, e se lhe pedia socorro urgente. Aliciando-o para a cruzada, foi-lhe prometido, a ele e seus acompanhantes, a graça da indulgência plenária (Ventura 2009, 71). É notória a promiscuidade entre o poder pontifício e o conde pois, só sendo suficientemente conhecido, lhe poderia ter sido dirigido tal pedido, tanto mais que essa bula foi comunicada a um conjunto mais vasto de príncipes da cristandade.

¹⁹ A Igreja foi um elemento fundamental na consecução dos objetivos do conde, um instrumento imprescindível para lograr e firmar o poder em Portugal, criando deste logo uma distância, se bem que inexistente, face às políticas de centralização régia que tinham sido levadas a cabo tanto pelo pai como pelo irmão.

Soverosa, os Tougues e os Riba de Vizela, que lhe foram fiéis até ao fim (Ventura 1996, 114).

Desde a chegada do conde de Bolonha, em dezembro de 1245 ou janeiro de 1246, os ataques dirigiram-se a Coimbra, principal bastião de D. Sancho II. Durante o tempo que durou o ataque da cidade, a rainha Mencia foi raptada e aprisionada na fortaleza de Ourém que pertencia aos seus inimigos (Mattoso 1987, 281-285), como forma de prevenir a possibilidade de descendência direta do monarca.

Foi durante a guerra-civil de 1245-1247 que se fortaleceu a relação entre o rei português e aqueles que o apoiavam, como é o caso do herdeiro da coroa castelhana, o infante Afonso, futuro Afonso X. Embora a intervenção do príncipe tivesse desempenhado um papel fulcral no futuro de D. Sancho e, de certo modo, determinasse a política que o monarca castelhano manteve com Portugal durante os primeiros anos do seu reinado (*idem* 1992, 64; Medina 2013, 618), as fontes preservadas são escassas.

São várias as razões apontadas pelos historiadores para explicar a participação do infante Afonso na guerra civil portuguesa. González Jiménez e Mattoso perspetivam esta incursão no reino luso como uma questão ideológica, em que Afonso de Castela defendeu a autoridade real sobre o papado e a sua interferência nos assuntos nacionais (González Jiménez 2004/05, 21; Mattoso 1990; 84), posição que posteriormente assumiu nas *Partidas* (*cf.* González Jiménez 2004, 120-123). Lançam, igualmente, a hipótese do monarca português ter prometido entregar ao infante o território do Algarve como pagamento pela ajuda (*ibid.*, 55). Por sua vez, José Varandas defende a teoria de que o desempenho do príncipe castelhano não foi inocente, uma vez que no caso do rei lusitano morrer sem filhos, este apoio poderia ser uma forma legítima de assegurar aquele território (Varandas 2003, 402-403). Noutra perspetiva, Medina afirma que os interesses pessoais e familiares dos nobres atravessaram fronteiras e a solidariedade familiar influenciou, levando à participação do herdeiro de Leão e Castela na guerra civil portuguesa (Medina 2013, 620).

A instabilidade do reino português era bem conhecida dos leoneses e do rei de Castela desde o seu começo. Contudo, o pedido de ajuda lançado pelo *Capelo* ao infante castelhano ocorreu apenas nos finais de 1246, quando Sancho II se preparava para atacar Leiria (González Jiménez 2004/05, 21; Medina 2013, 623; Ventura & Gomes 1993, 166). Ao que parece, vários castelos e outros bens que o infante castelhano possuía em Portugal (desconhece-se quais eram e em que momentos lhos foram entregues), estavam a ser atacados com máquinas de guerra que haviam causado grande

destruição (Varandas 2003, 403). Após a denúncia do sucedido, o papa dirigiu-se ao conde de Bolonha, ordenando-lhe que não atacasse a propriedade de Afonso de Castela (Medina 2013, 623) e solicitou, poucos dias depois, ao infante Pedro de Portugal, filho de Sancho I, que intervisse no conflito em apoio do conde, tal como a cúria romana havia pedido (Varandas 2003, 143). A ordem papal parece ter ajudado o herdeiro castelhano a proteger as suas propriedades lusitanas, mas o seu interesse em auxiliar D. Sancho II persistiu; tal deve-se ao facto de Pedro de Portugal, um inimigo poderoso e um político hábil, bem conhecido de Leão, se ter juntado às tropas de Afonso de Portugal.

A 15 de agosto, Afonso de Castela partiu a caminho da fronteira²⁰, acompanhado pelos bispos de Leão, Coria e do mestre de Alcântara, bem como de diversos nobres castelhanos como Lope López de Haro, irmão da rainha de Portugal Dona Mencia López de Haro, Nuno González de Lara, Afonso Téllez de Meneses, o galego Rodrigo Gómez de Traba e pelos leoneses Rodrigo Froilaz, Rodrigo Fernandez de Valduerna, Pedro Ponce, o asturiano Alvar Diaz de Norena e de D. Rodrigo Afonso, filho de Afonso IX e da portuguesa Aldonça Martins de Silva (Medina 2013, 624).

A 13 de janeiro de 1247 já as tropas do herdeiro castelhano se encontravam às portas de Leiria junto a Sancho e seus partidários. A ação sangrenta levada a cabo por D. Afonso em terras lusas teve as suas consequências para aqueles que nela se envolveram. Provavelmente, em fevereiro de 1247, os bispos de Braga e Coimbra escreveram aos franciscanos da Guarda e Covilhã para que excomungassem “al infante Alfonso y a don Diego López de Haro, Rodrigo Gómez de Traba, Fernando Iohannes de Limia y a los hermanos Rodrigo y Ramiro Froilaz por haber desobedecido la provisión papal al enfrentarse al conde de Boulogne” (*ibid.*, 628). Nesta fase, já as forças de Sancho II se encontravam muito debilitadas, não tendo o apoio da aristocracia eclesiástica do reino ou das ordens militares, e, sem qualquer força para enfrentar a opinião papal, pelo que a guerra se reduziu a pequenos conflitos locais. José Varandas afirma que no momento da intervenção do príncipe castelhano, Sancho II já quase tudo perdera, restando-lhe apenas fugir para a fronteira, após a batalha de Leiria, com o que sobrara do seu exército e deixar o reino (Varandas 2003, 405-406).

²⁰ O seu pai, Fernando III, opôs-se à participação do infante castelhano no conflito português, enviando uma ordem dirigida aos cavaleiros de várias cidades do reino, exigindo-lhes que não acompanhassem o seu filho. Apesar da resposta negativa de vários concelhos, D. Afonso contou com a participação das cidades de Leão e Salamanca, das quais era tenente, bem como com a milícia conselheira de Cidade Rodrigo (González Jiménez 2004/05, 21; Medina 2013, 624).

1.2.3 O exílio e morte de D. Sancho II em Toledo

D. Sancho terá provavelmente partido para o exílio, em Toledo, durante o mês de março de 1247 (Mattoso 1992, 64), tendo desde então o seu irmão Afonso começado a governar. Ao longo desse ano e ainda no início do seguinte, apesar de ter assumido na prática o governo do reino, D. Afonso surge, na parca documentação existente, como mero substituto do irmão, seu procurador. Será somente após a chegada da notícia da morte de Sancho II, falecido pouco depois de 3 de janeiro de 1248, que o conde assumiria legitimamente o título de rei de Portugal (Ventura 2009, 100).

O testamento deixado pelo *Capelo*, nesse Inverno de 47-48, em Toledo, é representativo de um rei destituído, não só do reino, mas do seu tesouro. As cláusulas iniciais de cariz governativo eclipsaram-se; Sancho sabe que já não pode dispor da sucessão do reino sem cair na redundância de nomear herdeiro quem efetivamente o será, e já o era, o seu irmão, o infante Afonso. Restam, pois, as dotações pias, a acompanhar o irrevogável direito – que logo lhe será na prática contestado – da eleição do seu local de sepultura (Fernandes 2010, 20).

O indício solitário deste mesmo ato mostra-se particularmente revelador quanto a quem com ele se encontra. Como era habitual, o documento foi subscrito por uma série de individualidades que o testemunharam (*ibid.*, 21-22). Onde antes se encontravam os magnates representantes da maior rico-homia do reino, agora impera a figura isolada de Gil Martins de Riba de Vizela, um pilar que resiste, apesar da derrota do seu rei (Mattoso 1987, 339). Surgem também onze cavaleiros, alguns deles pertencentes a um grupo heterogéneo, mas fortemente articulado entre si por relações de parentesco e vassalagem (Fernandes 2010, 23). Do ponto de vista dos religiosos que lá figuravam, onde antes os bispos, agora os frades, os dominicanos, que contam entre si o confessor do rei, os franciscanos, e ainda os priores de algumas igrejas do reino (*ibid.*, 22).

Após a morte do rei, a companhia dispersa-se, deixando de ter razão de existir. Estavam agora livres para procurar fortuna junto de outros senhores, ou mesmo na corte de D. Afonso III, como poderemos constatar mais à frente.

1.3. O reinado de D. Afonso III

1.3.1 Os primeiros anos no trono

[...] Por esta causa o Reino governou
O Conde Bolonhês, depois alçado
Por Rei, quando da vida se apartou
Seu irmão Sancho, sempre ao ócio dado. [...]

Camões, *Os Lusíadas*, III, 94

Tal como Camões deixa adivinhar nas suas palavras, competiu a Afonso III refundar e mobilizar, após a morte do *Capelo*, um reino destroçado por uma guerra civil devastadora e pela ausência de um governo forte e coeso. Filho segundo de D. Afonso II, este monarca não estava destinado a assumir funções governativas, tendo por isso um percurso particular, essencial para compreender a mudança cultural e política operada na corte ao longo do seu reinado. Foi no decorrer da sua estadia em França que Afonso conheceu, sob uma forma já evoluída, as reformas políticas de Filipe II que, apoiadas em ideias de base romanista, firmaram e desenvolveram o processo de formação política e territorial da nação, incrementando o domínio régio e a debilitação dos grandes principados (Ventura 2009, 64). Conviveu, depois, com o fortalecimento da consciência desse espaço sob a autoridade do rei, bem como com o avanço do processo de construção política, judicial e administrativa do reino, obra de Luís IX, comumente chamado de São Luís. Beneficiando da proteção da rainha-mãe, D. Branca de Castela, casou com Matilde de Bolonha assumindo o título condal com que será conhecido posteriormente (*cf.* Corbin 1945).

Quando D. Afonso III sobe ao trono, tornando-se rei de Portugal, tentou implementar algumas das medidas que tinha já visto serem aplicadas na corte francesa, mas de uma forma subtil, pois o que numa primeira fase interessava era apaziguar as gentes após a instabilidade vivida durante a guerra civil. O monarca começou por reforçar o papel que na cúria desempenhavam os nobres que o tinham auxiliado durante esse período de conflito interno, como é o caso do castelhano Afonso Teles de Albuquerque e João Afonso Telo, seu irmão, a quem nomeou alferes-mor. Sabe-se que também atribuiu cargos curiais aos fiéis vassalos que o acompanhavam desde Bolonha, como Rui Gomes de Briteiros, que elevou a mordomo-mor e Estêvão Anes, que nomeou chanceler, escolhendo como auxiliares do governo aqueles que já tinham dado provas de lealdade (Mattoso 2001, 903).

Afonso soube também compreender e até agradecer a fidelidade dos que estiveram com seu irmão até ao fim, procurando atrair alguns deles à sua corte. Foram os casos de Egas Lourenço da Cunha, de Estêvão Peres Espinhel e de Pêro Anes de Portocarreiro, essencialmente, homens afetos à realeza. Contudo, o caso mais exemplar desta política de estabilidade foi o de Gil Martins de Riba de Vizela, que, como se viu, foi o único rico-homem que acompanhou Sancho II a Toledo e confirmou o seu testamento (Fernandes 2010, 47-48; Mattoso 2001, 903). Esta mais forte ligação à instituição do que à pessoa explica o seu rápido regresso à corte portuguesa, onde se encontra em 1253, assinando o foral de Cativelos, já na qualidade de mordomo-mor, cargo que mantém, pelo menos até 8 de maio de 1264, como testemunha um documento, por si assinado, em Beja (David & Pizarro 1986/87, 142; Ventura 2009, 261-262).

Algo que usualmente tem escapado aos historiadores, mas que nos parece essencial para esclarecer as razões que definiram a nomeação de Gil Martins para a mordomia, relacionam-se com a ligação que este tinha com o infante Afonso de Castela. De facto, ambos estiveram junto de D. Sancho II, quer lutando a seu lado, quer como seus acompanhantes no exílio, em Toledo. Este nobre destacou-se, assim, como um importante mediador, garantindo um apoio do ponto de vista diplomático. Tal deverá ter sido essencial após a conquista do Algarve, momento em que as relações com o futuro rei *Sábio* azedaram. Esta escolha também poderá ter como base o papel de Gil Martins enquanto intermediário da nobreza de velha cepa e da nobreza de corte de Afonso III, missão essencial para a concretização de um bem comum, neste caso, a aceitação e respeito pelo rei.

Como podemos verificar, as relações entre Afonso III e os seus oficiais não eram apenas de natureza institucional ou jurídica²¹, mas consubstanciavam em si outros vínculos, tão ou mais importantes, alicerçados em critérios de amizade, parentesco, fidelidade, honra e serviço.

A partir de 1255, D. Afonso III procura fomentar a centralização régia, implementando a ideia de que os interesses do reino se sobrepõem aos familiares e afirmando o seu desejo de intervir e arbitrar os conflitos entre a nobreza, em nome da

²¹ Sem que a ascendência tivesse deixado de marcar a natureza identitária de um indivíduo, o valor moral passou a adquirir um particular relevo. Um vocabulário de natureza mais intelectual vem demonstrar que a tendência para um certo racionalismo começou a impregnar o século XIII, provando que o ideal de “cortesia” se relacionava com as transformações intelectuais, morais, sociais e políticas que estavam a decorrer. Pode-se assim concluir que o saber tinha uma aplicação prática, que procurava a normalização do comportamento humano, através da sua capacidade de discernir, avaliar e decidir.

justiça e da paz. Um dos golpes práticos desta política foi a nomeação de Gonçalo Garcia de Sousa para o cargo de alferes, membro da linhagem que se posicionava na corte logo após a família real (Ventura 2009, 216; Ventura & Gomes 1993, 169). Com a presença de Gil Martins de Riba de Vizela como mordomo-mor e Gonçalo Garcia de Sousa como alferes, elementos de duas famílias que nos reinados de seu pai e de seu irmão haviam estado em campos antagônicos, Afonso tem o firme propósito de, na sua proximidade e sob o seu controlo e vigilância, as compatibilizar.

1.3.2 A reconquista cristã

[...] Depois de ter o Reino segurado,
Em dilatá-lo cuida, que em terreno
Não cabe o altivo peito, tão pequeno.

Da terra dos Algarves, que lhe fora
Em casamento dada, grande parte
Recupera co'o braço, e deita fora
O Mouro, mal querido já de Marte.
Este de todo fez livre e senhora
Lusitânia, com força e bélica arte,
E acabou de oprimir a nação forte,
Na terra que aos de Luso coube em sorte.

Camões, *Os Lusíadas*, III, 94-95

Como Camões canta, o início do reinado de Afonso foi marcado pelo desejo de ampliar o território através da expulsão dos mouros que aí se encontravam. Na sequência das graves convulsões ocorridas no final do governo de Sancho II, tão contestado em matéria de autoridade régia quanto marcado por importantes conquistas territoriais, Afonso, recém-entronizado, via a possibilidade de aumentar o seu prestígio e demonstrar a sua autoridade e valor guerreiro com a conquista das praças muçulmanas do Algarve ainda por subjugar (David & Pizarro 1989, 66-67). Se fosse tão bem sucedido na guerra externa como o fora na civil, readquiriria o controlo efetivo das terras de todo o território, podendo redistribuí-las, de modo a obter mais riqueza e alargar o horizonte do poder senhorial (Mattoso 1993, 133; Pereira 2003, 157). As terras conquistadas recompensariam os guerreiros que constituíam o seu séquito e, graças ao reforço da sua autoridade, como rei vitorioso, procuraria fazer face à ameaça dos senhores ainda independentes e poderosos na sua área de soberania (Ventura 2009, 106).

A reconquista cristã seria também um motivo ideal não só para alistar os bandos de fidalguia e as milícias burguesas sob o seu pendão, como também para pedir

subsídios, exercer o seu patrocínio e a sua supremacia sobre a Igreja. Esta aparentemente precipitada conquista do Algarve terá sido, igualmente, uma jogada de antecipação de Afonso III face a Castela (Ventura 2009, 108).

A ausência de um pacto prévio entre Portugal e Leão e Castela para a definição das áreas de conquista, bem como o facto do *Gharb al-Andaluz* integrar terras de ambos os lados do Guadiana, constituíram as razões que conduziram às futuras desavenças. Foi, provavelmente, a dúvida acerca do direito de conquista que levou Afonso III, logo que pacificou o país, depois da guerra civil, a tomar posse de povoações como Faro, Albufeira e Porches (1249-1250)²², que ainda estavam sob domínio castelhano ou dependiam do rei de Niebla que se encontrava sob a proteção de Afonso X²³ (Mattoso 1990, 85; *idem* 2001, 904).

O papel do monarca castelhano na questão do Algarve pode parecer à primeira vista o resultado de uma política imperialista. No entanto, Mattoso considera-a resultante de duas preocupações: “o propósito de resolver uma questão efectivamente controversa, dados os seus antecedentes, e, por outro lado, a tentativa de aproveitar a ocasião para criar ou para restaurar uma relação de suserania para com o rei de Portugal” (*idem* 1990, 85).

1.3.3 A definição da fronteira luso-castelhana

Os dois reis chegaram a acordo no ano de 1252 ou 1253, tendo assinado uma convenção cujo texto se perdeu. Para Mattoso, o acordo incluía não só resoluções acerca do Algarve, mas também outras de carácter geral, muito particularmente acerca do matrimónio de Afonso III com a filha bastarda de Afonso X, D. Beatriz²⁴ (*ibid.*, 86). O

²² No reinado de Sancho II a reconquista portuguesa ficara praticamente concluída ao tomar-se Moura, Serpa, Aljustrel, Mértola, Alfajar de Pena, Aiamonte, Tavira e Cacela (*cf.* Ventura 2009, 106).

²³ O caudilho Ibn Mahfud de Niebla tinha cedido os seus direitos ao príncipe Afonso de Castela, após a conquista de Sevilha (Mattoso 1990, 85).

²⁴ Nem Afonso III, nem Afonso X parecem ter-se preocupado com a situação de bigamia, que se lhes colocaria ao firmarem o acordo de casamento entre Beatriz de Castela e o monarca português, sabendo-se que este já era casado anteriormente com Matilde de Bolonha. Tão pouco parecem ter pensado no crime de “incesto” que estariam a cometer atendendo ao parentesco dos cônjuges. A indiferença dos implicados, entende-se, até certo ponto, pelo facto de Beatriz ter apenas 9 anos (Ventura 1992, II, 526), o que excluía a consumação do matrimónio a curto prazo. A bigamia era, contudo, demasiado evidente para passar despercebida. A *Crónica de 1419* regista, a este respeito, uma observação pertinente “E foram as gemtes muyto maravilhadadas daquele casamento, porquanto el-rey dom Afonso era casado com a condessa de Bolonha, [...] em guisa que hum seu paniguado lhe disse hum dia que fizera muito mal receber outra molher sabendo bem que era casado com a condessa de Bolonha. E el-rey lhe deu em reposta dizendo que, se em outro dia achase outra molher que lhe desem outra tanta terra no regno pera o acreçentar, que loguo casaria com ela” (Almeida Calado 1998, 143). Embora este texto seja posterior, não podendo ser literalmente interpretado, é visível a falta de escrúpulos morais de Afonso III, bem como a forma como valorizava os interesses da coroa. O dilema da bigamia cessou, segundo parece, em 1261 (Mattoso 2001,

casamento de uma bastarda com um rei protegido pela Santa Sé não deve ser subestimado, devendo ter constituído uma das formas de captar a benevolência do rei de Castela (González Jiménez 1998b, 6; *idem* 2004/05, 26). De facto, D. Beatriz, provavelmente ainda menor, veio pouco tempo depois para Portugal, como se pode comprovar em diversos diplomas de Afonso III promulgados a partir de 20 de maio de 1253 (Mattoso 1990, 86).

Embora não se conheçam os termos do acordo relativos à conquista do território algarvio, sabe-se que os dois soberanos partilharam entre si a sua soberania. Como já foi mencionado supra, não se deve descartar o papel determinante que Gil Martins de Riba de Vizela, mordomo-mor da cúria, terá desempenhado como negociador entre as duas partes, procurando encontrar uma solução que não prejudicasse nenhuma das fações. Sabendo que já havia tido um contacto prévio com o monarca castelhano, a nomeação desta figura para ocupar a mordomia não terá sido inocente, já que Afonso III poderá ter antecipado, desde logo, o cenário complicado que desencadearia a conquista do Algarve, conduzindo a possíveis conflitos com Leão e Castela.

Com a assinatura do Tratado de Badajoz, a 16 de fevereiro de 1267, têm início as negociações relativas à definição da fronteira luso-castelhana (já sem a presença de Gil Martins, que sai de Portugal em 1264, como analisaremos mais à frente). Contudo, este processo atinge apenas o seu término por ocasião da viagem a Sevilha de D. Dinis, o herdeiro do trono português, possivelmente no Outono do mesmo ano (*ibid.*, 88)²⁵. Os autores portugueses têm geralmente minimizado o valor documental do episódio contado pela *Crónica de Alfonso X* acerca da viagem de D. Dinis à corte de seu avô, por ela situada em 1269 (González Jiménez 1998a, 55-57). Neste período, Afonso X tinha para resolver várias questões relacionadas com a política interna, bem como com a obtenção da coroa imperial e ainda a chefia da cruzada que depois da conquista de

918) com o falecimento da condessa Matilde. Restava resolver o problema da consanguinidade. Um dos objetivos de Afonso III ao casar pela segunda vez, deverá ter sido justamente assegurar a sucessão do reino (Mattoso 2001, 917). Em 1259, D. Beatriz presenteou o rei com o seu primeiro filho legítimo, por sinal uma menina, a infanta D. Branca (*ibid.*, 913). Em 1261 nasce um filho varão, Dinis, que lhe havia de suceder no trono. A partir daqui, o monarca português deverá ter tentado, mais do que nunca, a legitimação do seu casamento e filhos, fazendo este pedido junto dos bispos. Ignoramos se acederam facilmente ao pedido, mas sabemos que, após terem-se reunido em Braga, escreveram ao papa, em maio de 1262, pedindo-lhe que dispensasse o casal do impedimento de consanguinidade no 4º grau e que legitimasse os filhos já nascidos, alegando que o rei não podia dissolver tal casamento. Era necessário evitar o mal que daí decorreria e garantir a utilidade e a paz do rei, da rainha e de todo o reino (*ibid.*, 918).

²⁵ A enorme persistência de Afonso III, político hábil e determinado, levou-o a reformular sucessivamente os acordos para reduzir cada vez mais os seus compromissos, recorrendo à influência pessoal da rainha D. Beatriz e ao vínculo de sangue do rei de Castela com D. Dinis, seu neto, de modo a poder suprimi-los por completo (González Jiménez 1998b, 12).

Múrcia (1266) ainda pretendia organizar, até que a unificação benimérine de Marrocos em 1268 lhe dissipou as últimas ilusões a tal respeito (Mattoso 1990, 88). De acordo com Mattoso, talvez seja por isso que os pormenores do relato sobre a visita de D. Dinis a Sevilha não sejam muito exatos. Contudo, embora haja bastantes incertezas do sucedido dada a tenra idade do príncipe, caso D. Dinis tivesse sido armado cavaleiro, com cerca de sete anos de idade, pelo avô, tal poderia ter contribuído para que o monarca castelhano abandonasse as reivindicações relativas ao serviço de vassalagem portuguesa, mesmo que os ricos-homens que o acompanhavam, fortemente imbuídos de uma mentalidade feudal, expressassem vigorosamente a opinião contrária, como se comprova na *Crónica de Afonso X* (González Jiménez 1998a, 57). São precisamente estas divergências que conduzem à primeira manifestação da revolta senhorial desencadeada contra Afonso X (Mattoso 1990, 89).

1.3.4 O fomento de uma “nação” portuguesa e o processo de centralização régia

Após a conquista do Algarve aos mouros, e, como vimos, mesmo com a existência de um problema eminente com Castela, Afonso III dá início a uma política tendente à coesão do seu reino.

As viagens que o rei empreendeu ao norte do Douro e à Beira, até 1257, deram-lhe a conhecer diretamente o estado da propriedade régia e dos bens da coroa, nomeadamente o grau a que tinha chegado a usurpação de direitos régios durante o ruinoso reinado de seu irmão Sancho II (*idem* 2001, 905). Esta conjuntura levou à concretização de uma política destinada a fortalecer o poder régio, neste caso por intermédio da organização administrativa e da acumulação de rendimentos da coroa. Como é evidente, a independência do monarca dependia, certamente, da sua capacidade económica e financeira. Porém, não se pode deixar de sublinhar a coerência, a continuidade e a variedade de domínios em que tais ações incidiram e o cuidado posto na captação dos apoios sociais, uma vez que somente após ter assegurado a solidez material do seu poder é que Afonso III empreendeu reformas políticas mais profundas. Anuncia-se assim, com este monarca, uma nova conjuntura económica firmada no desenvolvimento de meios governativos baseados na fiscalidade e no exercício da justiça (Ventura 2009, 114).

Para José Mattoso, apesar de não ser inédita e de ter sido sobretudo ditada por motivos essencialmente administrativos, podemos hoje considerar a decisão de proceder a inquirições gerais em todo o Norte de Portugal acima do Mondego, como uma medida

com diversas consequências ao nível da organização do Estado. De facto, retomava um processo iniciado por Afonso II em 1220, e destinava-se, sobretudo, a evitar a usurpação dos direitos régios, ou seja, a diminuição dos rendimentos da coroa²⁶. Também se pode notar que a sua “modernidade” é amplamente ambígua, porque, se por um lado representava a afirmação do Estado como juiz supremo, acima de qualquer indivíduo privilegiado, refletia igualmente a apropriação de poderes públicos como poderes senhoriais do rei, ou seja, pressupunha o exercício do poder régio numa perspetiva feudal (Mattoso 2001, 906).

Luís Krus demonstrou que as inquirições de 1258 constituíam uma importante revolução em termos políticos, sociais e mentais. Ao confiar a missão a letrados, Afonso III impõe ao meio rural e senhorial um “sistema de valores que tem na lei, na escrita e na representação política os seus mais fortes apoios ideológicos” (Krus 1994b, 39). É nestes apoios que se fundamenta a administração régia, para se impor como instância decisória acima das comunidades locais regidas por costumes transmitidos oralmente e sujeitos à arbitrariedade dos senhores nobres e eclesiásticos. O rei deixa de aparecer como um longínquo representante de Deus, encarregado de assegurar a paz e a justiça, para se apresentar como aquele que dita a lei e a faz cumprir independentemente de poderes, costumes e privilégios locais. Do mesmo modo, as insistentes perguntas dos inquiridores demonstravam que não bastava o consenso comunitário para legitimar os usos e direitos. Era preciso consigná-los por escrito: “Ao arbítrio pessoal, aos acordos orais facilmente esquecidos e violentados, devem substituir-se os contratos jurídicos” (*ibid.*, 53). A lei deixa de ser aquela que o senhor dita por meio da sua vontade e como intérprete incontestado do costume, mas tem sim de estar fixada em pergaminhos que desafiam o tempo e permanecem iguais para além da morte de quem os lê.

Não sabemos exatamente quem sugeriu a realização das inquirições. Em teoria, era uma matéria que dizia respeito à administração do domínio régio, competindo, por isso, ao mordomo-mor, Gil Martins de Riba de Vizela. Custa a crer, porém, que tenha sido iniciativa dele, ou sequer que a tivesse apoiado com grande convicção, já que tinha bastante a perder se tal política fosse levada a cabo, uma vez que se tratava de um representante típico da nobreza senhorial. Assim sendo, a decisão deve ter sido tomada

²⁶ O processo escolhido foi o registo por escrito, terra a terra, dos foros e direitos que o rei devia cobrar, incluindo os que tinham sido sonogados pelos senhores leigos e eclesiásticos. O registo obtinha-se por interrogatório aos habitantes de cada localidade e sobretudo pelas informações colhidas dos juizes das terras, dos párocos, dos mordomos régios, dos notários e das pessoas mais velhas de cada lugar (Mattoso 2001, 907).

pelo rei e seu conselho régio, provavelmente em Coimbra, onde Afonso III se encontrou de fevereiro a março de 1258 (Dias 1980, 488). Apercebendo-se da enorme quantidade de usurpações de direitos régios feitas durante o reinado anárquico de Sancho II, de que os mordomos locais davam conta, tornava-se necessário recuperar alguns deles e impedir que este movimento de usurpações persistisse nos reinados seguintes.

É de destacar a capacidade do monarca, que em vez de empreender uma grande campanha de restituição dos direitos régios de que os senhores se haviam apropriado, apresenta-se como o defensor da paz e da justiça em benefício de todos, daquela paz e justiça que os senhores leigos e eclesiásticos infringiam constantemente, sonogando os direitos uns dos outros, perpetuando violência, abusando dos fracos e cometendo arbitrariedades que até aí ninguém fora capaz de cercear (Mattoso 2001, 925). Não bastava, porém, apenas anunciar novas regras de conduta e escrevê-las, mas também garantir a sua execução. É neste sentido que, a partir de 1261, Afonso III cria e regulamenta o cargo de meirinho-mor para fazer cumprir a lei e executar as ordens régias, ato que se enquadra muito claramente na esfera das medidas de centralização do poder real, que então estavam em acentuado grau de implementação (Ventura 2009, 218). A figura nomeada para esta posição é Nuno Martins de Chacim, provavelmente o melhor delegado e executor da vontade régia, pois, se assim não fosse, não o teria Afonso III escolhido para amo do seu filho D. Dinis, que, uma vez rei, o viria a nomear seu mordomo-mor. Assim, entre 1258 e 1264, o rei português conseguiu reunir as peças essenciais de uma monarquia “moderna”, enfatizando cada vez mais o papel do monarca (Mattoso 2001, 902).

Entre maio e setembro de 1264 ter-se-ão operado grandes transformações, de que resultou a saída do reino do mordomo-mor Gil Martins de Riba de Vizela e de seu filho Martim Gil. Como vimos, Gil Martins não terá apreciado particularmente a realização das inquirições, como membro da velha nobreza portuguesa. António Rei defende que talvez, de modo a minorar o clima de tensão entre o monarca e os Riba de Vizela, Afonso III lhes tenha doado, em 1259, as herdades de *Oydaluiciuez*, *Uydaluiciuez* ou *Odialuiciuez*²⁷ (Terena), no leste do termo de Évora, e a de *Foxem* (Viana do Alentejo), a sul do mesmo termo (Rei 2001b, 16).

É possível que a médio prazo este ambiente hostil tenha conduzido ao exílio de Gil Martins. Porém, um outro fator a ter em conta advém da enorme renovação dos

²⁷ Ao longo da dissertação optou-se por empregar este termo, já que é aquele que é mais usual.

cargos curiais levada a cabo pelo *Bolonhês*, entre 1261 e 1264, no quadro do reforço do poder régio (Pizarro 2010, 903). A imparável ascensão de uma nobreza nova face ao papel cada vez menos preponderante que a velha nobreza ia exercendo na corte foi certamente determinante na saída dos Riba de Vizela do reino. Estes últimos factos são especialmente significativos, uma vez que o cargo de mordomo-mor era vitalício e somente por uma razão muito grave o seu detentor o abandonava. Procurando o exílio, Gil Martins demonstrava uma insanável incompatibilidade face ao rei e à corte (Mattoso 2001, 929).

Com o exílio daqueles dois membros da velha nobreza, a corte torna-se mais homogénea e, no final de 1264, enquanto João Peres de Aboim ocupa o referido cargo palaciano, Gil Martins regressa a Castela, acompanhado pelo seu filho, juntando-se à corte de Afonso X (David & Pizarro 1986/87, 142; Mattoso 2001, 931). A comprovar este facto há todo um conjunto de documentos promulgados no seio da corte castelhana²⁸, entre abril de 1266 e junho de 1274, onde figuram as assinaturas de pai e filho, sempre juntas, em alguns documentos discriminadas como “[...] don Gil Martinez de Portugal, don Martin Gil, su fijos [...]” (González Jiménez 1991, 334-438). Tudo isto parece induzir que a famosa lealdade, que desde sempre caracterizou os Riba de Vizela, face à instituição real portuguesa, tenha sido nesta fase transferida para Afonso X, que rapidamente os incluiu no grupo de cortesãos que lhe eram mais próximos.

Gil Martins terá morrido por volta de 1274, pois a partir desta data nada mais se sabe a seu respeito. Quanto a seu filho, e pese embora o facto de ser mencionado numa carta do infante D. Sancho de Castela em 1279, como “ome del Rey” (Ballesteros Beretta 1984 *apud* David & Pizarro 1986/87, 143), sendo um rico-homem da confiança do rei *Sábio*, achamos estranho que deixe de assinar os seus privilégios rodados, pelo que avançamos a hipótese de que após a morte do pai, terá regressado a Portugal, tomando a supervisão das tenências do Alentejo, que lhe foram legadas, tornando-o o alvo certo para coordenar a nova tenência de Elvas²⁹.

A criação desta nova tenência, em 1275, é, no nosso entender, uma estratégia criada por D. Afonso III com o intuito de fomentar a partilha do poder senhorial no Alentejo, que até então se encontrava sobretudo ligado à família Aboim/Portel e que a

²⁸ As assinaturas de Martim Gil e Gil Martins surgem no *Diplomatario Andaluz de Alfonso X* (cf. González Jiménez 1991), nos doc. 312 [22 de abril de 1266, Sevilha], 314, 317, 323, 342, 343, 348, 349, 352, 354, 377, 385, 389, 391, 392, 397, 404, 405, 412 [6 de junho de 1274, Zamora].

²⁹ Este facto vem a comprovar-se em 1277 ao confirmar o foral de Castro Marim ou em 1278 enquanto testemunha da doação da vila da Lourinhã feita pelo *Bolonhês* a seu filho D. Afonso (David & Pizarro 1986/87, 143).

partir deste momento se alargou aos Riba de Vizela (*cf.* Pizarro 1997, 535). Contudo, esta nova tenência poderá não ter tido total autonomia, encontrando-se, de alguma forma, subordinada à de Évora, que sempre se identificara como a tenência de além-Tejo (Ventura 2009, 224), usufruto dos Aboim/Portel. Uma outra razão que poderá ter contribuído para o surgimento da tenência de Elvas relaciona-se com a importância que esta zona do sul de Portugal adquiriu após a reconquista cristã, que obrigava a um repovoamento e organização espacial por se tratar de um espaço recentemente conquistado. Como veremos no próximo capítulo, estas diretrizes tiveram sobretudo impacto no fortalecimento e reconhecimento das terras junto à fronteira luso-castelhana.

A nomeação de Martim Gil de Riba de Vizela para tenente de Elvas, logo após o seu regresso a Portugal, permitiu igualmente ao monarca justificar a presença desta figura da velha nobreza na corte, funcionando não só como uma prova de confiança, mas também como uma tentativa de apaziguamento de qualquer hostilidade que pudesse ter perdurado, no seio desta família, devido à saída de Gil Martins para o exílio.

1.4 O reinado de D. Dinis

1.4.1 O conselho de regência

Eis depois vem Dinis, que bem parece
Do bravo Afonso estirpe nobre e dina,
Com quem a fama grande se escurece
Da liberalidade Alexandrina.
Com este o Reino próspero florece
(Alcançada já a paz áurea divina)
Em constituições, leis e costumes,
Na terra já tranquila claros lumes.

Camões, *Os Lusíadas*, III, 96

Tal como os últimos versos da estrofe camoniana referem, aquando da morte do *Bolonhês* e subsequente subida ao trono de D. Dinis, à exceção do conflito com o clero³⁰, o reino encontrava-se estabilizado, com uma cúria organizada e com instrumentos judiciais, administrativos e fiscais definidos. Como pudemos observar, ao procurar a afirmação da autoridade régia face aos poderes feudais, D. Afonso III

³⁰ Na década de 60 foram diversos os conflitos que D. Afonso III foi tendo com o clero, que não aceitava pacificamente as medidas centralizadoras promovidas pelo rei, o que culminou na excomunhão e na interdição do reino ao *Bolonhês*. Apesar de uns anos mais tarde ter sido absolvido, o conflito só foi totalmente resolvido no reinado do seu filho (Pizarro 2008, 77).

soubera, sem grandes conflitos, pacificar as tensões sociais, estabilizar a fronteira e definir instrumentos de governação mais fiáveis e abrangentes.

“D. Dinis subiu ao trono como sexto rei de Portugal a 16 de Fevereiro de 1279, contando com pouco mais de dezassete anos e com pouca experiência política” (Pizarro 2008, 83). Porém, como atrás referimos, a sua entrada no cenário político ocorreu quando ainda criança, aquando da sua visita à corte de Afonso X de Castela, *o Sábio*, seu avô (Mattoso 2013, 281).

Após a morte de D. Afonso III, a rainha D. Beatriz assumiu a responsabilidade de um conselho de regência que supostamente apoiaria D. Dinis nos seus primeiros passos governativos, mais propriamente na tomada de decisões sobre o governo do reino. A rainha-mãe foi uma das executoras das últimas vontades do *Bolonhês*, juntamente com o seu mordomo-mor, chanceler e confessor, respetivamente João Peres de Aboim³¹, Estêvão Anes e Frei Geraldo Domingues, e do seu conselheiro e prior da Ordem do Hospital, D. Afonso Pires Farinha (Pizarro 2008, 86). Contudo, o testamento do monarca não inclui qualquer menção relativamente à criação de uma regência, pelo que parece plausível que esse conselho fosse de alguma forma imposto ao jovem rei por sua mãe, contando com o apoio dos já referidos mordomo-mor e prior do Hospital. Na verdade, se D. Beatriz surgisse isolada, em nome do filho, poder-se-ia supor que se tratava de um apoio inicial ao seu reinado, mas a presença de outras figuras leva a suspeitar que a regência não passou de uma tentativa de retardar o acesso pleno de D. Dinis ao poder. Vários são os motivos que poderão estar na base de tal atitude: a juventude, a curta experiência do novo monarca, o diferendo com o clero, a tentativa, por parte de D. Beatriz, de aceder ao poder, que até então lhe tinha sido vedado enquanto esposa de um monarca ou, quem sabe, todos estes aspetos em conjunto (*cf. ibid.*).

A verdade é que se D. Dinis aceitou de início a situação, não a manteve por muito tempo, uma vez que em maio já não existia regência (*ibid.*, 87). A partir daqui, as relações entre o rei e sua mãe deterioraram-se, tendo tal facto chegado ao conhecimento de Afonso X de Castela, pai e avô de ambos que tentou em vão reconciliar mãe e filho.

³¹ Terá sido neste período de maior independência que o monarca português substituiu no cargo de mordomo-mor João Peres de Aboim por Nuno Martins de Chacim. Muito embora D. Dinis o mantivesse à frente da tenência que governava desde 1270, retirou-lhe o exercício do mais importante cargo curial. Tal alteração pode-se explicar pelo facto do rei querer premiar D. Nuno, meirinho-mor do reino entre 1261 e 1276, tenente de Bragança desde 1265 e, acima de tudo, um dos homens que o criou, e por quem teria a maior estima (Pizarro 2008, 90).

Pensamos que faz sentido transcrever um excerto da *Crónica de Alfonso X*, primeiro porque as crónicas portuguesas mais antigas nada referem a este propósito, mas também porque a sua leitura nos revela alguns detalhes que nos parecem interessantes relativos à personalidade de D. Dinis, nomeadamente o seu sentido de independência e vontade de afirmação:

Et porque el rey don Leonís [sic] de Portugal, su nieto deste rey don Alfonso, andaua desabenido della reyna donna Beatriz su madre, fija que era deste rey don Alfonso, ouo de enbiar rogar este rey don Alfonso a este rey de Portugal su nieto que viniese a Yelues³², vna villa que es del reyno de Portugal, que es tres leguas de Badajoz. Et el rey don Alfonso enbió a él al infante don Sancho su fijo et al infante don Manuel su hermano e al infante don Pedro e al infante don Juan e al infante don Jaymes, su fijos, en quel enbiaua rogar con ellos que se viniesen ver con él allí a Badajoz. Et este rey don Deonís detóuolos y tres días e dióles por respuesta que se viniesen e que luego se vernie él para el rey don Alfonso su avuelo. Et desde ellos llegaron a Badajoz donde estaua el rey don Alfonso su padre et le dixieron la respuesta que les diera el rey de Portugal su nieto, plógol con ella e estóuol esperando que viniese. El el rey de Portugal, resçelando que el rey que lo quería meter en poder de la reyna su madre, donna Beatriz, [de] que él non estaua pagado, non quiso venir a Badajoz a ver el avuelo e fuése para Lixbonna. Et quando dixieron esto al rey don Alfonso e vio que el rey de Portugal su nieto non se querié guiar por él, tornóse para Seuilla (González Jiménez 1998a, 206).

1.4.2 Os últimos e conturbados anos da vida de Afonso X

Não há qualquer documento que revele explicitamente os meandros da relação da rainha D. Beatriz com o seu pai. No entanto, no seu testamento de 1271, o rei castelhano recorda a criação que lhe fez e a confiança que nela deposita, nomeando-a sua testamenteira e solicitando-lhe que outorgue o seu testamento, cumprindo e fazendo cumprir a sua vontade (*cf.* Ventura 2009, 247). É-nos permitido perspetivar a forma como D. Beatriz amava o seu pai, sabendo que o acompanhou no final da sua vida, um momento de grande desalento e solidão, como veremos mais à frente. Por sua vez, apesar de ser filha bastarda, era por ele amada e respeitada (González Jiménez 2004/05, 19). É o próprio Afonso X que o expressa num documento, de 4 de março de 1283, em que, já no final da sua vida, lhe doa Moura, Serpa, Nodar e Mourão:

[...] catando el grande amor e verdadero que fallamos en nuestra fiia la mucho onrrada domna Beatriz por essa misma gratia reyna de Portugal e del Algarve e la lealdat que siempre mostro contra nos e de como nos fue obediente e mandada en todas cosas como bona fiia e leal deve ser a padre e señaladamente por que a la sazón que los otros nuestros fijos e la mayor parada de los omes de nuestra tierra se alçaron contra nos por cosas que les dixieron e les fizieron entender como no eran. El qual levantamiento fue contra Dios e contra derecho e contra razon e contra ffuero e contra señor natural e veyendo ella esto e conociendo lo que elles desconocieron desamparo ffios e heredamentos e todas las otras cosas que avie e

³² Elvas.

veno padeçer aquello que nos padeçiemos para bevir e morar connosco. E como quier que era mereçiesse todo el bien que nos fazer le pudiessemos. Pero porque luego tan complidamente no lo podemos fazer como nos queremos daquello que nos finco e tenemos en nuestro poder damos le por heredit depues de nuestros días pora en toda su vida [...] (TT-Santa Maria de Aguiar, m.I, doc.16 *apud* Ventura 1992, II, 529).

Apesar de Afonso X ter sido um monarca bastante inovador para a sua época, destacando-se ao nível da cultura, das ciências, das leis e até mesmo do seu modo de governar o reino, o sucesso na concretização de muitas das suas ambições foi dificultado por uma série de fracassos pessoais, como o sonho imperial, as graves revoltas internas, como a dos *mudéjares* e da nobreza e ainda a fatalidade do desaparecimento do infante herdeiro D. Fernando de Lacerda, em 1275 (Pizarro 2010, 904-905). Deste modo, os últimos anos do seu reinado destacaram-se como sendo um dos exemplos mais dramáticos registados nos anais régios castelhanos, ao ter sido abandonado por uma parte muito significativa da nobreza e traído pelo filho, futuro Sancho IV, o que conduziu à sua deposição. Vendo-se isolado o *Sábio* apelou ao apoio da sua filha, D. Beatriz, que rapidamente foi em seu auxílio. Disso mesmo dá notícia o conde D. Pedro na sua crónica:

El rey dō Afonso, vēedosse desherdado, mādou dizer a sua filha dona Beatriz, quer era raynha de Portugal, que o fosse ajudar. E ela veo e trouxe cōsigo III^c cavaleyros portugueses, valentes homēes, que servyrō el rey bem e leamlēte ataa sua morte. E, nas pelejas ē que forō, senpre hyã na diãteyra (Cintra 2009, IV, 513).

Por sua vez, a *Crónica de Alfonso X* refere o apoio de D. Dinis a Sancho de Castela, após um pedido do mesmo. A citação que se segue é um excerto do testamento do monarca castelhano, datado de 8 de novembro de 1283, assinado em Sevilha:

E tornamos ojo por el rey de Portugal, que era nuestro nieta, fijo de nuestra fija, que nos ayudase de guisa que non pasase sobre nos tan cruel fecho commo este. Mas él, catando la su mançebía e el consejo que le dieron contra Dios e contra derecho aquéllos que gelo consejaron, non catando él que les estuviera si lo fiziesen e el grand pro que les ende viniera, e non les abondó en non lo querer fazer nin tomar cabeça a ello, mas tovo que era mucho en nos buscar mal consegeramente. Et más fizolo en otras muchas maneras a furto, ue se nos tornó en muy grand dapno. Así que más lo fallamos amigo de nuestro enemigo que nuestro (González Jiménez 1991, 551).

Ao analisar a atitude de D. Dinis, José Mattoso realça a sua estranheza, uma vez que Afonso X, para além das questões sucessórias em torno dos infantes de Lacerda, partilhava o seu antagonismo face aos privilegiados e concelhos, em grande parte devido à sua política centralizadora, precisamente a mesma que D. Dinis promoveu ao

longo do reinado e que também lhe valeria uma guerra civil (*cf.* Mattoso 1993, 150). Aquando destes acontecimentos, porém, não cremos que D. Dinis estivesse consciente dessa similitude, fazendo mais sentido que, para além do antagonismo com o avô, entendesse mais proveitosa politicamente a aliança com D. Sancho (González Jiménez 2004/05, 33; Pizarro 2008, 104).

Apesar de não ter apoiado o avô, D. Dinis não colocou entrave à ida da mãe a Castela, permitindo-lhe levar consigo recursos militares para auxiliar o seu pai naqueles últimos anos do seu reinado (Ventura 2009, 250). Em Sevilha, a 8 de novembro de 1282, quando o monarca deserda o filho rebelde, Sancho IV, D. Beatriz e o seu séquito já ali se encontravam para apoiar o rei que fora deposto nas cortes de Valladolid em abril desse ano (*ibid.*, 248). A rainha esteve presente no seu testamento e codicilo³³ (8 de novembro de 1283 e 22 de janeiro de 1284), sendo, no segundo, nomeada testamenteira.

A par dos cavaleiros que acompanharam D. Beatriz, são vários os exemplos de membros da nobreza que integraram esta comitiva por se encontrarem descontentes com a atitude centralizadora do jovem D. Dinis. Contudo, a maior parte deles acabou por regressar a Portugal em 1284, após a morte do rei castelhano. Martim Gil de Riba de Vizela foi um dos ricos-homens que acompanhou a rainha neste séquito, embora nos pareça que, nas razões da sua ida, não se possa apontar qualquer incompatibilidade com o rei de Portugal, sendo os motivos que o terão levado a empreender tal demanda de ordem pessoal, como veremos. Este nobre destacou-se na corte castelhana, um ambiente que, tal como atrás mencionamos, lhe era já familiar, ao confirmar diversos diplomas régios³⁴, tendo inclusive sido nomeado testamenteiro no codicilo de Afonso X. Tal conjuntura comprova, uma vez mais, a enorme lealdade desta família face à instituição real, aqui transposta para a figura do rei *Sábio*, afim a uma amizade. É neste sentido que se pode compreender a citação de uma das possessões dos Riba de Vizela, Santa Maria de Terena, na coleção das *Cantigas de Santa Maria (CSM)* que, como se sabe, era um projeto cultural indissociável da figura do seu mentor, muitas vezes encarado como uma autobiografia (*cf.* Ferreira 2016). A menção desta vila Alentejana, como veremos nos próximos capítulos desta dissertação, terá sido, no nosso entender, uma forma de agradecimento do monarca pela lealdade desta família, confirmada pela presença de

³³ Codicilo é a manifestação de última vontade, de forma escrita, onde a pessoa pode estabelecer disposições para serem cumpridas após a sua morte, podendo levar à alteração de um testamento por disposições posteriores à sua redação.

³⁴ Ver nota de rodapé 28.

Martim Gil junto a Afonso X, num momento em que tinha sido abandonado e destituído do trono, por aqueles que anteriormente eram os seus fiéis companheiros e vassalos.

1.5 Martim Gil Riba de Vizela e o *Livro Velho de Linhagens*³⁵

O regresso de Martim Gil a Portugal, após a morte do monarca castelhano, coincidiu com o momento em que encomendou o mais antigo nobiliário português, o *Livro Velho de Linhagens*, concebido, segundo António Rei, entre 1285 e 1290 (Rei 2013a, 133; *idem* 2013c, 23). Nesta genealogia foram compiladas as memórias das cinco linhagens de infanções que constituíam a velha nobreza portuguesa, no final do séc. XIII, nomeadamente os Sousões, Braganções, da Maia, Baiões e Gascos ou Riba Douro (*idem* 2013b, 217).

Através desta obra, redigida no Mosteiro de Santo Tirso³⁶, Martim Gil assumiu-se como o herdeiro legítimo dos senhores da Maia, vínculo que lhe tinha sido transmitido por via materna, uma vez que a sua mãe fora a primogénita do último dos senhores daquela linhagem (Mattoso 1987, 303; *idem* 1992, 311; Rei 2013c, 23). Rei defende que esta posição central dos da Maia é desde logo visível no Prólogo, onde as famílias surgem pela seguinte ordem: Sousões, Braganções, Maias, Baiões e Riba Douro. Esta sequência coloca os da Maia numa posição central, tornando-os o tronco principal do conjunto linhagístico, a partir do qual vão surgindo outros ramos, sobretudo por via de casamentos, com varonias das outras quatro linhagens (*ibid.*, 26)³⁷.

O surgimento deste nobiliário terá funcionado como um manifesto sociopolítico associado à antiga nobreza de raiz portugalense, que gradualmente foi sentindo os efeitos de uma crise social, com reflexos diretos no seu estatuto e poder económico (Krus 1994a, 70; Mattoso 1992, 312). A velha fidalguia sentia-se cada vez mais sujeita ao arbítrio do monarca, através, por exemplo, das ações fiscalizadoras que conduziram às inquirições régias, mas também devido às substituições nos mais importantes cargos curiais, de elementos pertencentes às antigas linhagens, por indivíduos da nova nobreza emergente. Esta última, apesar de ter nascido numa camada social inferior, quando

³⁵ O *Livro Velho de Linhagens* chegou-nos em estado fragmentário comparativamente ao projeto original, restando cerca de nove fólios. Felizmente conserva o Prólogo, elemento precioso para definir as intenções do autor e o âmbito da sua obra (Mattoso 1987, 47).

³⁶ O Mosteiro de Santo Tirso, fundado por um antepassado materno de Martim Gil de Riba de Vizela, estava, desde a sua própria origem, intimamente associado à memória desta linhagem, pois nele fora constituído, desde a sua fundação, o panteão familiar dos Senhores da Maia (Rei 2001b, 13).

³⁷ Rei defende as origens moçárabes destas famílias no decorrer dos séculos IX e X (*cf. idem* 2015, 219).

comparada à velha nobreza, destacava-se por ser mais cortesã e letrada, obedecendo mais facilmente às imposições reais (Rei 2013b; *idem* 2013c, 23). Este cenário reflete as vicissitudes socio-temporais, que testemunham o fim de uma época, dominada por uma cultura de traços senhoriais, feudais e rurais, onde o discurso oral imperava.

A partir deste momento, uma nova mentalidade surgiu, ganhando cada vez mais consistência. Tal poderá ser justificado, em parte, pelas mudanças trazidas por Afonso III da corte francesa para Portugal, que terão começado a ser postas em prática desde o início do seu reinado, tendo sido responsáveis pelo surgimento de uma nova cultura régia, cortesã e urbana, onde o registo escrito se torna regra.

É neste contexto que se compreende a importância desta obra, que desencadeia pela primeira vez em Portugal, a necessidade e o cuidado de transmitir e perpetuar, através de um registo escrito, todo um conjunto de memórias determinantes para o nascimento de uma identidade lusa. Esta obra destaca-se ainda por ter sido um dos primeiros documentos portugueses, de que ainda hoje há testemunho, não diretamente associados ao domínio legal e oficial do reino, mas indubitavelmente à esfera cultural. Pensamos poder afirmar que tal facto não terá sido de todo indiferente ao regresso de Martim Gil a Portugal, após ter acompanhado Afonso X nos seus últimos anos de vida. O convívio com o rei *Sábio*, um indivíduo “vanguardista”, na linha dos Hohenstaufen, de que é herdeiro, com uma visão e preocupações culturais bastante diferentes do vulgar na sua época, terá certamente sido determinante no surgimento do *Livro Velho de Linhagens*. O monarca castelhano teve consciência da importância do discurso escrito nas suas mais importantes criações, de entre as quais se destacam para esta dissertação as *CSM*, coletânea de carácter muito pessoal associada à figura do rei, que narra em várias cantigas de milagres e louvor estórias e histórias da sua vida (*cf.* Ferreira 2016). No fundo, tanto uma obra como a outra conseguiram tornar-se importantíssimos testemunhos culturais da época medieval peninsular, que sobreviveram para além da morte dos seus mentores.

1.6 O fim da linhagem dos Riba de Vizela

Em 1284, ao ordenar as primeiras inquirições gerais do seu reinado, D. Dinis dá um importante passo no sentido de investigar os abusos da nobreza. Ao contrário das inquirições efetuadas em tempos de D. Afonso II (1220) e de D. Afonso III (1258),

sobretudo vocacionadas para apurar os bens e os rendimentos da coroa, as inquirições realizadas durante a época do *Lavrador* “aparentemente idênticas, refletem um aumento significativo na recolha de informações sobre os abusos perpetrados pela nobreza” (Pizarro 2008, 121-122).

Em abril de 1285 faleceu, sem descendentes e com avultadíssima herança, o conde D. Gonçalo Garcia de Sousa, alferes-mor do reino, cunhado do monarca e último representante varão daquela antiga e ilustre linhagem (*ibid.*, 122). Os seus herdeiros eram alguns dos mais importantes ricos-homens do reino, que tal como provavelmente aconteceria nos nossos dias, não conseguiram chegar a acordo sobre a partilha dos bens. Aproveitando-se desta situação, o monarca disponibilizou-se para arbitrar o conflito, mas só depois de promover em 1286 uma inquirição ao património do falecido, que apurasse quais os bens do conde que tinham sido sonegados à coroa. O processo foi apenas concluído em 1288, altura em que o monarca exibiu a sua generosidade de rei e de suserano, devolvendo aos herdeiros e fidalgos da corte, a quase intacta herança dos Sousas (*idem* 1993, 93).

A alfaresia-mor foi então ocupada por Martim Gil Riba de Vizela, recém-chegado ao reino. No nosso entender, esta nomeação deve ser encarada como uma estratégia do monarca no sentido de pacificar aquela poderosa linhagem no quadro da inquirição feita aos bens do falecido D. Gonçalo de Sousa, nos quais os Riba de Vizela tinham interesses, tendo em conta os laços familiares que os uniam. Ocupando esse cargo durante dez anos, Martim Gil veio a falecer no decorrer do ano de 1295, tendo sido sepultado no panteão de Santo Tirso (Ventura 1992, II, 701). Seguiu-se-lhe neste cargo o filho D. Martim Gil, casado com D. Violante Sanches, filha de João Afonso Teles de Meneses, senhor de Albuquerque, e 1º conde de Barcelos (Rei 2001b, 19).

Após a morte do seu sogro, em maio de 1304, D. Martim Gil e a sua esposa partilharam os bens legados por João Afonso com D. Teresa Martins, filha mais velha do conde, casada com o filho bastardo de D. Dinis, Afonso Sanches (Pizarro 2008, 233). Porém, apenas em 1312, o tribunal régio, liderado pelo próprio monarca, profere finalmente a sentença referente à herança. Por ser a mais velha, mas também por vontade testamentária do pai, D. Teresa Martins e Afonso Sanches receberam a metade que o conde tinha do senhorio de Albuquerque, e é muito possível que D. Dinis, para de alguma forma impedir os protestos de D. Martim Gil, o tenha nomeado 2º conde de Barcelos (*ibid.*; *idem* 2010, 906). Os restantes bens, que incluíam o Castelo de Zagala,

junto ao de Albuquerque, não foram divididos entre os herdeiros, ficando nas mãos da coroa (Mattoso 1992, 298-299; Pizarro 2008, 233).

Segundo José Mattoso foi este episódio que despoletou um ambiente de tensão na corte, que mais tarde conduziu à guerra civil de 1319-1324 (Mattoso 1992, 298; *idem* 1994, 162). É sabido que a relação entre o infante D. Afonso, futuro Afonso IV, e seu pai, nunca fora a melhor. D. Afonso casou em 1309 com a infanta D. Beatriz, irmã do rei de Castela, Fernando IV, datando possivelmente dessa altura a nomeação de Martim Gil para o cargo de mordomo-mor do infante herdeiro (*idem* 1992, 298; Pizarro 2008, 233). É legítimo pensar que, senão já desde tempos anteriores, terá sido a partir desse momento que D. Martim Gil começou a “envenenar” o espírito do infante contra o seu irmão bastardo, Afonso Sanches, e contra o próprio monarca.

Na perspectiva de Martim Gil, o bastardo régio foi de tal modo beneficiado nas partilhas do conde de Albuquerque, que o alferes-mor, escandalizado com a atitude parcial do monarca, se exilou em Castela, ali vindo a falecer em novembro de 1312 (*idem* 1993, 99; Rei 2001b, 19). Os bens de D. Martim Gil foram divididas por D. Dinis, em 1313, por dois dos seus filhos. O infante herdeiro D. Afonso recebeu Terena, Viana do Alentejo e os respetivos termos (Vilar 1999, 305). O infante D. Pedro, bastardo régio, e futura grande figura das letras, recebeu a senhoria de Barcelos e o título de conde, bem como o cargo de alferes-mor (Rei 2001b, 19).

Martim Gil, o último dos senhores da Maia e dos Riba de Vizela, foi sepultado no panteão da família, no Mosteiro de Santo Tirso. Não tendo deixado descendentes extinguiram-se consigo, por linha legítima e masculina, duas das mais antigas linhagens do reino (Mattoso 1987, 341).

1.7 Considerações finais

Como é perceptível através da leitura deste capítulo, a história de vida dos Riba de Vizela está intrinsecamente associada aos acontecimentos que, no decorrer de aproximadamente 250 anos, se viveram na corte portuguesa, destacando-se pela lealdade que sempre demonstraram face à monarquia, nomeadamente para com D. Sancho II, que acompanharam ao exílio, aí se mantendo até à sua morte. Foi precisamente essa fidelidade que lhes garantiu a rápida entrada na corte de Afonso III, logo após a sua subida ao trono.

Esta relação de proximidade ultrapassou igualmente fronteiras, como é possível atestar pela presença frequente dos Riba de Vizela junto do monarca castelhano. De facto, parece-nos tratar-se de algo superior a uma simples vassalagem, o que é visível, por exemplo, pela nomeação de um dos membros da família como seu testamenteiro, ou ainda devido à menção frequente de uma das posses que os Riba de Vizela detinham no Alentejo, Santa Maria de Terena, na mais importante coleção de música medieval peninsular, muito acarinhada pelo seu feitor, Afonso X, as *Cantigas de Santa Maria*.

Num primeiro olhar, parece difícil compreender o modo como os Riba de Vizela puderam viajar recorrentemente entre cortes sem que tal implicasse perda de bens ou privilégios, nunca deixando de ocupar cargos de destaque na cúria régia. Tal incongruência deve-se ao facto de que muitos autores, ao analisarem as múltiplas entradas e saídas de nobres de Portugal, o tivessem feito quase exclusivamente fixando-se numa “nobreza renovada”, característica do final dos séculos XIV e XV, momento em que os exílios deixaram de garantir segurança e em que as represálias pelo desserviço e a quebra da fidelidade ao rei se pagavam com a vida, no pior dos casos, ou com o confisco do património, gerando situações complicadas em caso de retorno à graça régia (Pizarro 2010, 922). Tal deveu-se, sobretudo, à ocupação simultânea do trono de Castela e Portugal por dois monarcas particularmente violentos, respetivamente D. Afonso XI e Afonso IV.

Contudo, até ao século XIV, altura em que os Riba de Vizela viveram, é indiscutível a facilidade com que os nobres dos dois reinos circulam de um lado para o outro da fronteira. Um rico-homem servia um monarca durante uma série de anos, como tenente de uma terra e mesmo como alferes ou mordomo, e depois, por desavenças ou outros motivos, partia para o reino vizinho, onde era recebido com as honras devidas ao seu estatuto, não raro com as mesmas funções áulicas (*ibid.*, 921-922). Meses ou poucos anos depois voltava ao reino de origem, e repetia-se a mesma situação sem que os seus bens fossem alvo de qualquer confiscação. Os casos, durante os séculos XII a XIV, são suficientemente abundantes para se perceber a sua aceitação pela sociedade cortesã e, sobretudo, pelos monarcas.

2. Terena e Santuário de Nossa Senhora da Boa Nova - contextualização histórico-geográfica

No capítulo anterior debruçámo-nos sobre a origem da família Riba de Vizela, destacando a sua presença na corte, nomeadamente enquanto elemento central nas relações diplomáticas entre Portugal e Castela, ao longo dos reinados de D. Sancho II, D. Afonso III e D. Dinis.

Vamos agora incidir na principal possessão desta família no Alentejo, analisando a importância que foi progressivamente adquirindo ao nível da organização territorial portuguesa, bem como o decisivo contributo dos seus senhores, enquanto promotores de uma ocupação cristã daquele espaço, após a reconquista. Para que se possam entender os primeiros documentos cristãos³⁸ promulgados a favor desta vila é necessário analisar o seu passado, concedendo particular enfoque à questão da influência muçulmana.

Tendo tido a possibilidade de conhecer de perto Terena³⁹, sentimos, igualmente, necessidade de desmistificar algumas crenças, que hoje em dia são tomadas quase como verdades absolutas pela população da região, no que se refere às origens do atual templo de Nossa Senhora da Boa Nova.

2.1 O progressivo fortalecimento das localidades fronteiriças

O estabelecimento e consolidação das fronteiras reflete, verdadeiramente, a história da organização política e social do território português; a questão da sua delimitação só se colocou no decorrer dos reinados de D. Afonso III e de D. Dinis, aquando do processo de centralização régia. Como foi perceptível no capítulo anterior, a afirmação da autoridade do monarca, bem como o reforço da presença concelhia, desencadeou o aperfeiçoamento e especialização das estruturas de controlo administrativo no Alentejo, originando uma maior representação territorial do reino,

³⁸ Todos os documentos referentes a Terena, enquanto pertencia à família Riba de Vizela, encontram-se transcritos no Anexo B. As citações apresentadas neste capítulo, que remetam para esses documentos, são excertos dessas mesmas transcrições.

³⁹ Foram diversas as oportunidades que tivemos de conhecer, em primeira mão, a vila de Terena, podendo usufruir de várias entrevistas informais quer com habitantes locais, quer com membros da área da cultura da Câmara Municipal do Alandroal, que nos cederam, como mais ninguém o poderia ter feito, informações sobre as estórias e lendas que envolvem o passado desta localidade.

após a sua conquista aos mouros⁴⁰. A concessão de cartas de foral, a outorga de privilégios e a realização de inquirições gerais são elementos essenciais dessa ação concebida e levada a cabo pelo *Bolonhês* e mais tarde pelo seu filho.

Nos últimos anos do reinado de D. Afonso III a fronteira entre Portugal e Leão e Castela, a Sul do Tejo, terminava na foz do Caia, estendendo-se depois pelo leito do Guadiana até ao mediterrâneo, de acordo com o estipulado no Tratado de Badajoz. O modo como ocorreram as doações destas terras fronteiriças, bem como o seu repovoamento, podem ser perfeitamente entendidas quando analisado o destino, um tanto atribulado, das possessões que o infante D. Afonso, filho de D. Afonso III, detinha nesta área.

A 11 de outubro de 1271, o *Bolonhês* concede, por carta, ao infante D. Afonso, a título perpétuo e em regime de morgado, as vilas e castelos de Arronches, Marvão e Portalegre, com a obrigação de sempre fazer guerra e paz pelo rei de Portugal (Ventura 1998, 41). Contudo, em 1287, o infante quebra a promessa ao abrigar, no seu senhorio, Álvaro Nunes de Lara, o maior defensor dos direitos dos filhos de Fernando de Lacerda ao trono castelhano, tornando-se, por isso, inimigo do rei de Castela e Leão, Sancho IV, que então era aliado do rei de Portugal, D. Dinis. Esta situação conduziu a uma luta protagonizada por Sancho IV, o que fez com que, por carta dada em Montemor, a 14 de janeiro de 1288, o infante perdesse Arronches para a coroa, em troca da vila de Armamar, no Douro (Gimenez 2012, 108; Ventura 1998, 42). Um vez mais, em 1299, o infante perdeu a posse de Marvão e Portalegre, recebendo, em troca, Ourém e Sintra. Tal se explica pelo facto de que logo após o Tratado de Alcanizes⁴¹, que se consagrou em 1297 e que reforçou os laços entre o rei de Portugal e Fernando IV de Leão e Castela, D. João, o *Torto* (neto de Afonso X), marido da filha do infante, Isabel de Portugal, sublevou-se contra o monarca castelhano e autoproclamou-se rei de Leão. Foi neste período que o infante português se deverá ter introduzido, ao lado do seu genro, na guerra que entretanto se originara entre este e o rei de Leão e Castela. Tendo em conta que D. Dinis era agora aliado de Fernando IV, tendo este ganho a contenda, foram retirados os territórios já mencionados a D. Afonso (*ibid.*).

⁴⁰ Como foi possível depreender no capítulo anterior, com antecedentes claros pelo menos desde 1261, é essencialmente no ano de 1264 que convergem uma série de medidas de tendência centralizadora, levadas a cabo por D. Afonso III (*cf.* Capítulo I, 27-31).

⁴¹ Tratado de paz celebrado entre os reinos de Portugal e de Castela em que se definiram os limites do território continental português, que não tiveram alteração posterior, à exceção da perda de Olivença em 1801. Estipulou-se que certas localidades passavam definitivamente para o domínio castelhano e outras para domínio português. Por outro lado, consagrava dois casamentos: o do futuro monarca D. Afonso IV com D. Beatriz de Castela e o da infanta D. Constança com o rei castelhano Fernando IV.

Tenha-se em atenção que as rebeldias do infante não foram punidas com a confiscação pura e simples dos seus bens na fronteira, mas sim através da troca dos mesmos por outros localizados bem longe dos limites orientais do território nacional. Parece assim viver-se um momento político que contrastava, claramente, com o que se vivera anteriormente, em que os territórios fronteiriços, por se encontrarem afastados das principais cidades, eram entregues às ordens religiosas e magnates. A partir do reinado de Afonso III há uma tentativa, por parte do rei, de os reservar para si, concedendo à nobreza bens situados em zonas onde as alianças com os reinos vizinhos eram mais difíceis de estabelecer.

Pode-se assim depreender que a fronteira foi desde sempre um local muito desejado por parte dos magnates, nomeadamente pela possibilidade de maior autonomia face à coroa, bem como pelas relações privilegiadas que poderiam estabelecer com os reinos vizinhos. Ao invés, são também estes territórios que o rei mais procura conservar nas suas próprias mãos, dado o controlo territorial e o poder que concedem. Segundo Leontina Ventura “[...] o rei só doa vastos bens na fronteira a pessoas da sua maior proximidade [...] ou então, quando já se trata de famílias poderosas na fronteira, o Rei trata de os associar intimamente a si [...]” (Ventura 1998, 43).

Conclui-se, desta forma, que a posse, por herança, de bens em tais locais, conduziria a estratégias matrimoniais e a carreiras regionais supervisionadas pelo monarca, que teriam sempre como último propósito o seu próprio favorecimento. Já no caso da posse por doação régia, tal parece só ter lugar quando se trata de parentes próximos do rei ou seus muito fiéis vassalos.

2.2 Terena e a sua história

2.2.1 Aspetos gerais

No decorrer do reinado de D. Afonso III, um dos raros exemplos de doação régia a uma família nobre, na zona fronteiriça, foi a de Terena. Como já foi antecipado no capítulo anterior (*cf.* Capítulo I, 29), António Rei defende que a entrega aos Riba de Vizela das herdades de *Odialuiciuez*, atual Terena, no leste do termo de Évora, e a de *Foxem*, Viana do Alentejo, a sul do mesmo termo, adveio de uma tentativa de minorar a tensão desencadeada pela promulgação das inquirições de 1258, funcionando, igualmente, como uma prova de confiança do monarca para com aquela família. Tal

como supra referimos, a estas poderá ser associada a progressiva importância e significado que a doação de terras alentejanas foi adquirindo à luz da ocupação integral da nova organização político-geográfica do território português.

Atualmente, Terena é uma pequena povoação de reduzida expressão demográfica, uma das freguesias do concelho do Alandroal⁴², localizada numa depressão, no centro de uma das maiores manchas de terrenos com boa aptidão agrícola, tirando assim partido das capacidades fertilizantes da ribeira de Lucefécit. Esta, serpenteando por todo o Alentejo central, é um dos afluentes do rio Guadiana, atual regolho de Alqueva, com nascente em Serra d'Ossa. Não se estranha, por isso, que seja em seu redor, e ao longo da margem esquerda do Guadiana, que se registre um grande número de estações arqueológicas⁴³. As diferentes estórias e lendas em volta deste hidrotópónimo serão esclarecidas sucintamente no próximo capítulo, ao analisar o modo como o rei *Sábio* a ele se refere.

2.2.2 A ocupação muçulmana de Terena

No que diz respeito à história muçulmana de Terena há várias posições, algumas delas bastante contrastantes entre si. Uma das questões debatidas tem sido a origem do Castelo de Terena, que para alguns é uma criação muçulmana, mas para outros uma fundação cristã do século XIV. Os autores que defendem a origem árabe deste Castelo apoiam-se, sobretudo, numa breve passagem de uma fonte árabe, o *al-Mughrib fi hulâ-l-Maghrîb*. David Lopes foi o primeiro autor a registar a referência de *Tallana*⁴⁴, muitas vezes também designada por *TaLaNNä*, na obra compilada pelo geógrafo andaluz Ibn Sa'îd, a partir de 1242, associando-a a Terena (Lopes 1895; *idem* 1968, 123). Nascido em 1213-1214, próximo de Granada, Sa'îd viveu na Península até 1240-1241, altura em que partiu para o Oriente. Terá sido entre 1242 e 1247, já no Egito, que terminou o *al-Mughrib* (Gayangos 1840, 95-102).

Recentemente, António Rei voltou a insistir nesta associação entre *Tallana* e Terena, incentivando a ideia da existência de um *hisn Tallana* na área de influência de

⁴² Localizada no centro do concelho, a freguesia de Terena encontra-se rodeada pelas localidades de Nossa Senhora da Conceição (freguesia do concelho do Alandroal) a nordeste, Capelins (freguesia do concelho do Alandroal) a sueste e Santiago Maior (freguesia do concelho do Alandroal) a sudoeste. A oeste encontra-se o concelho do Redondo e a norte o de Vila Viçosa.

⁴³ Há uma significativa concentração de estações arqueológicas ao longo das manchas mais férteis do Lucefécit e uma rarefação nas zonas mais agrestes, nomeadamente a sul do concelho. Esta tendência prolonga-se por quase todas as épocas, desde a pré-história até à Idade Média, com exceção do período romano, onde parece haver uma pulverização de vestígios por quase todo o território (Calado 1993).

⁴⁴ Ao longo da dissertação optou-se por empregar este termo, por ser o mais usual.

Badajoz, apresentando uma proposta de tradução de uma passagem do *al-Mughrib*: “A fortaleza de Terena é uma das fortalezas de Badajoz. E ela agora pertence aos cristãos” (Shawqî 1964, I, 373, traduzido para português em Rei 1999/2000, 14). Para este autor o surgimento desta fortaleza está relacionado com as primeiras taifas e com a rivalidade que se instalou entre o reino aftássida de Badajoz e o reino abádida de Sevilha (*ibid.*, 16).

Rei propõe ainda que a localização deste *hisn* corresponderia ao espaço onde atualmente se encontra o Castelo. Nas suas palavras

Pomos a possibilidade de que a fortaleza islâmica de Terena se situasse no local do actual castelo, pois, topograficamente, trata-se da melhor localização que se encontra na zona para uma construção daquela natureza [...]. A ocupação humana na Fortaleza de Terena, durante o período islâmico, concentrar-se-ia na própria fortaleza, e teria sido essencialmente militar; seria mais uma “guarnição” do que uma “população”. Não teria chegado a existir um povoado, enquanto tal, no exterior das muralhas, que tivesse a importância necessária para que chegasse a ter mesquita própria (*ibid.*, 16-17).

Na nossa opinião há, contudo, motivos mais que suficientes para se colocar em causa a identificação de *Tallana* como Terena. Em primeiro lugar, é necessário sublinhar que na estrutura do Castelo desta localidade não se encontra qualquer testemunho que possa ser associado a uma fase muçulmana nem, tão-pouco, se conhece notícia de achados arqueológicos que possam recuar a este período histórico⁴⁵. Para além disso, não pode deixar de ser significativo que os primeiros documentos cristãos que dizem respeito a esta povoação nunca refiram a existência de qualquer estrutura militar (*cf.* Anexo B). Na tentativa de dar uma resposta a esta última questão António Rei defendeu que

Terena, não surgindo no rol dos castelos que teriam sido feitos “de fundamento” durante o reinado de D. Dinis, já existiria anteriormente [...] A omissão de quaisquer referências ao castelo, no foral que D. Gil outorgou a Terena [...] faz-nos, pois, colocar a possibilidade da continuidade de utilização da estrutura militar que já provinha do período islâmico (Rei 1999/2000, 17).

No nosso entender, estas sucessivas omissões refletem, provavelmente, uma situação mais concreta, nomeadamente, o simples facto de não existir, naquela época, uma estrutura fortificada em Terena. De facto, a visão de António Rei acaba muitas

⁴⁵ No vizinho Castelo de Juromenha, tal como acontece com muitos *husun* do século XI, a fortificação muçulmana foi erguida em taipa militar, uma técnica construtiva que está ausente em Terena. Esta informação foi gentilmente cedida pela arqueóloga da Câmara Municipal do Alandroal, Dra. Conceição Roque, responsável pelas escavações que têm vindo a ser desencadeadas no Castelo de Terena.

muçulmano. A favor desta hipótese milita o próprio topónimo de *Odialuiciuez*, que volta a ser registado na *Composiçom*, ou Composição, assinada entre Gil Martins de Riba de Vizela e o bispo e cabido da Sé de Évora em abril de 1261 (*cf.* Anexo B, doc.2). Provavelmente, *Odialuiciuez* deverá ter sido sempre a designação referente a Terena até receber, em fevereiro de 1262, o novo topónimo de Santa Maria de Terena, imposto pelos novos senhores.

Esta designação tem, sem dúvida, uma origem árabe, uma vez que o radical *Odi* é derivado de *uḌd* ou *UḌdi*, que significa “curso de água” ou “rio” (Lopes 1968, 27; Machado 1991, 113). Ele pertence, por isso, à mesma família de topónimos que Odiana, Odemira, Odelouca, etc., e deve estar relacionado com a forma como a ribeira de Lucefécit era conhecida entre as comunidades muçulmanas (Azevedo 1937, I, 57; Beirante 1995, 12). O nome da povoação tinha, por isso, origem num hidrotopónimo. De resto, alguns meses mais tarde, em 1262, quando Gil Martins de Riba de Vizela, com sua mulher, Maria Anes da Maia, outorga Carta de Foral aos moradores de Terena, a vila é designada pela primeira vez “Sancta Maria de Terena” (Anexo B, doc.4) e o topónimo *Odialuiciuez* passa a estar confinado ao curso de água, regressando, por isso, à sua condição original.

Terena foi, deste modo, o nome atribuído pelos cristãos para uma possível povoação muçulmana. O novo topónimo deve ter sido escolhido pelo próprio Gil Martins, que consagrou a povoação a Santa Maria, e impôs a nova designação num momento desconhecido, mas que pode ser balizado entre 1259 e 1262.

2.2.3 A ocupação cristã de Terena

Os primeiros tempos da ocupação cristã de Terena andam envoltos em mistério. A reconquista definitiva desta área deve ter ocorrido por volta de 1230, na esteira das conquistas de Badajoz (1229-1230) e Elvas (1232-1234) (Barroca 2006, 29; Trindade 2013, 405)⁴⁶. No entanto, não sabemos quem protagonizou a conquista militar desta zona raiana, um feito que passou silenciado nos documentos cristãos.

⁴⁶ No terceiro quartel do século XII esta zona do Alentejo foi conquistada por Geraldo Geraldês, *o Sem Pavor*, tendo-se mantido na esfera de influência da coroa portuguesa entre 1166 e 1191. No entanto, todas as conquistas cristãs a sul do Tejo, com exceção de Évora, acabaram por regressar de novo à posse muçulmana na sequência da campanha militar almóada de 1191, organizada por Abu Yussuf Ya'qub bin al-Mansur. Deste modo, a presença muçulmana regressou a estas terras, tendo-se prolongado por mais quase quatro décadas até à conquista definitiva pelas forças cristãs, ocorrida por volta de 1230 (Barroca 2006, 22-23).

Para voltarmos a ter notícias relativas a esta localidade temos de avançar quase 30 anos, quando, nas vésperas de 1259, encontramos Terena incorporada no termo de Évora, de onde acabaria por se destacar (Azevedo 1937, I, 57; Beirante 1995, 34). Mário Barroca defende que o facto desta *hereditas* estar, nesse ano, na posse dos homens do concelho de Évora possa ser interpretado como um indício de que a sua reconquista foi uma iniciativa dos cavaleiros vilãos desta cidade (Barroca 2006, 40).

2.3 Os primeiros documentos cristãos

2.3.1 A doação de Terena

Em maio de 1259 os juízes e homens-bons do concelho de Évora, a pedido de D. Afonso III, doaram a herdade de Terena a Gil Martins e a sua mulher, Maria Anes:

[...] *Damus et concedimus dictis donno Egidio martinj et uxori sue et omnibus successoribus eorum predictam hereditatem cum montibus fontibus pascuis Riuulis introitibus exitibus et omni prestancia et cum toto illo que infra predictos terminos concluditur et continetur in perpetuum possidendum et hoc facimus per rogatum et octorgamentum domini nostri donni Alfonsi illustris Regis Portugalie et pro multo bono paramento de nostro foro et multa adiuda quam nobis omnibus et singlis [sic] ipse Egidius martinj fecit et faciet de cetero deo dante quod ipse et uxor sua et omnes successores eorum habeant et faciant de dicta hereditate quidquid eis placuerit tamquam de sua propria cunctis temporibus sclorum [sic] [...]* (Anexo B, doc.1).

Esta doação ainda encontra eco nos prolegómenos do Foral Novo de D. Manuel, de 10 de outubro de 1514⁴⁷ (Branco & Bilou 2015, 9; Leite de Vasconcelos 1980, II, 460-461).

Porém, quando analisada a bibliografia disponível sobre Terena e a família Riba de Vizela, tornam-se notórias algumas lacunas no que se refere à identificação daqueles que foram os senhores desta localidade. Por exemplo, apesar de no artigo “Terena”, da *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, virem identificados Gil Martins e sua esposa Maria Anes da Maia como sendo da família dos Riba de Vizela, a verdade é que o facto de que foram donatários de Terena e seu termo, e da mesma forma o seu filho e

⁴⁷ Os forais concedidos até D. Dinis são designados como “velhos” ou “antigos”, já os que foram promulgados por D. Manuel chamamos “novos”. Com o correr dos séculos, os velhos forais, redigidos em latim, e por isso dificilmente lidos e interpretados por muitos, foram ficando desatualizados e desajustados face à crescente circulação de pessoas e bens. No início da exposição dos primeiros forais que reformou, D. Manuel legitima esse seu ato de outorga com a condição de rei que quer prover a justiça e a igualdade dos súbditos e justifica a necessidade de o fazer por serem os forais muitos antigos. As queixas dos povos sobre arbitrariedades e abusos dos senhores e, mesmo, a facilidade de falsificação dos textos dos forais completam as razões que levaram o monarca a empreender tão vasta reforma (Branco & Bilou 2015, 10-11).

neto, passa despercebido (GEPB, vol.31, 342-344). Um outro problema refere-se à omissão destas possessões alentejanas no património da família. Por exemplo, José Mattoso (Mattoso 1982; *idem* 1987; *idem* 1990; *idem* 1992), nos estudos que dedicou à nobreza medieval portuguesa, e muito especificamente naqueles onde surge a família Riba de Vizela, nunca refere os domínios que estes possuíram no Alentejo. O mesmo acontece na tese de doutoramento de José Augusto Sottomayor Pizarro (Pizarro 1997).

Uma primeira alteração neste panorama surgiu na dissertação doutoral, apresentada em 1992, por Leontina Ventura, que se centrou na nobreza de corte de Afonso III, e onde aparecem obrigatoriamente os Riba de Vizela (Ventura 1992). Ao estudar Gil Martins, a autora refere três factos e três documentos importantes relativamente a Terena: a doação, a Composição e o Foral. Contudo, não correlaciona *Odialuiciuez* e Santa Maria de Terena como sendo duas designações diferentes para um mesmo lugar. Ao referir-se a Martim Gil, a autora já não faz qualquer alusão a Terena, o que poderá deixar a ideia de que a doação desta terra aos Riba de Vizela existiu apenas durante a vida de Gil Martins, não tendo passado para os seus descendentes, contrariamente ao que na realidade se verificou. Esta mesma situação parece repetir-se no livro de Hermínia Vasconcelos Vilar (Vilar 1999), que apenas refere Gil Martins de Riba de Vizela e sua esposa, ao fazer referência à *Composiçom* e ao Foral.

Dois dos estudos que maior número de informações reúne acerca deste tema devem-se a António Rei, que redigiu um pequeno artigo especificamente sobre Terena (Rei 1999/2000) e um outro sobre os Riba de Vizela (*idem* 2001b), onde apresenta, por ordem cronológica, todos os senhores desta localidade. Há, no entanto, que sublinhar determinadas dúvidas que permaneceram após a análise destes textos, algumas já aludidas nesta dissertação e que se relacionam com a visão seletiva do investigador, no que diz respeito à presença muçulmana naquela região.

Assim sendo, é perceptível a necessidade que sentimos em analisar toda a documentação promulgada a favor da vila no decorrer dos seus primeiros tempos cristãos (*cf.* Anexo B), mas também contestar qualquer subestimação académica quanto à presença determinante e ao protagonismo que os Riba de Vizela concederam a Terena e que, de certo modo, influenciou o seu destino até aos nossos dias.

2.3.2 A Composição

Depois de receberem a doação de Terena das mãos dos juízes e do concelho de Évora, Gil Martins e Maria Anes procuraram chegar a acordo com o bispo de Évora, D. Martinho Peres (1248-1266) e com o cabido da Sé, para resolver as questões em torno dos direitos patronais sobre as igrejas que pretendiam vir a erguer na vila de *Odialuiciuez* e seus termos (“[...] *domnus Egidius martinj et uxor sua donna Maria iohannis intendant construere ecclesiam uel ecclesias in villa que uocatur Oydaluyciuez et suis terminis [...]*” (Anexo B, doc.2)). O acordo, que denuncia a intenção dos novos senhores virem a construir a Igreja de Santa Maria de Terena, foi assinado a 30 de abril de 1261.

Por seu lado, a já mencionada doação da herdade seria confirmada por D. Afonso III, por carta, datada de 13 de dezembro de 1261, onde se reconhecem aos Riba de Vizela os direitos temporais e espirituais sobre aquele espaço (“[...] *iuris tam temporalis quam spirutualis quod in ea et in pertinencijs suis nobis et successoribus nostris [...]*” (Anexo B, doc.3)), espelhando o acordo estabelecido entre Gil Martins e o bispo e cabido da Sé de Évora.

A partir da leitura destes documentos tornam-se notórios os esforços efetuados ao longo de 1261, junto da Igreja e da Coroa, para instaurar um culto cristão naquela região, que fosse suficientemente forte ao ponto de absorver qualquer resquício de influências culturais e religiosas distintas que tivessem perdurado anteriormente naquela área, revelando, igualmente, o passo seguinte que Gil Martins estaria a preparar, a concessão da Carta de Foral (Barroca 2006, 40; Branco & Bilou 2015, 67). A análise da *Composiçom* permite-nos também compreender que em 1261 o templo ainda não existiria, embora a sua construção já estivesse projetada. Assim sendo, o surgimento da Igreja de Santa Maria de Terena foi uma iniciativa de Gil Martins e da sua esposa, devendo ser enquadrada no contexto do novo dinamismo que estes nobres procuraram transmitir àquela localidade quando tomaram a sua posse.

2.3.3 O Foral

Três anos depois de lhe ter sido doada esta terra, Gil Martins outorgou, juntamente com a sua mulher, a Carta de Foral aos povoadores da sua herdade de Terena “[...] *Et damus et concedimus vobis populatoribus de predicta nostra hereditate de Sancta maria de terena [...]*”(Anexo B, doc.4). Neste documento a povoação é pela

primeira vez designada como Santa Maria de Terena. A certeza na aplicação desta nomenclatura dá-nos pistas para apostarmos que o templo deveria estar terminado ou, pelo menos, em construção e de que já tinha sido escolhido o orago, Santa Maria.

González Jiménez apresenta como razões para a implantação do culto mariano nas novas terras conquistadas, o seguinte:

Se trata del sentido de restauración del culto cristiano que tiene la “reconquista” [...] los repobladores intentaron sin duda por todos los medios reproducir en sus nuevos lugares de asentamiento el universo mental del que procedían, uno de cuyos elementos fundamentales eran sus devociones y creencias (González Jiménez 1990, 9).

No fundo, o que o autor pretende ilustrar é que o Riba de Vizela, ao ocupar estas terras, procurou impor aquela que era a sua doutrina aos habitantes locais, criando um novo local de culto em torno da Virgem de Terena, homónima da nova designação da vila. Era como se os terenenses recebessem essas influências cristãs de várias direções, fosse através da recente denominação da localidade, fosse a partir da existência de uma nova Igreja em nome de Santa Maria de Terena, que, como era normal, apresentaria as imagens da Santa no seu interior, para que fossem veneradas pelos peregrinos e pelos locais.

É sabido que um dos principais objetivos que estão na base da promulgação de uma carta de foral se prende com o desejo de atrair povoadores para aquele local. Como se pode verificar, a entrada de Terena na posse dos Riba de Vizela foi marcada por uma série de iniciativas que pretendiam dinamizar o povoamento da zona. A nosso ver, um reflexo desta mesma política foi a sua menção nas *Cantigas de Santa Maria* de Afonso X, de que mais à frente falaremos.

A primeira igreja paroquial de Terena foi objeto de uma profunda e radical reforma, que eliminou quase todos os vestígios do templo original. É assim impossível caracterizar arquitetonicamente esse templo. O único testemunho que ainda hoje sobrevive é uma pequena base, em mármore branco de Estremoz, que se guarda de forma avulsa no interior da atual Igreja.

No Foral de 1262 foi delimitado o termo de Santa Maria de Terena, englobando um espaço relativamente vasto. É importante esclarecer que a povoação distinguida por este documento não se erguia onde hoje se implanta a vila. Todos os dados apontam no sentido de que ela se localizava na zona baixa, não muito distante da confluência das ribeiras do Alcaide e de Lucefécit, nas imediações do local escolhido para erguer a Igreja de Santa Maria de Terena, espaço hoje reconhecido pela designação de “Monte

da Vila Velha”, ou apenas “Vila Velha” (Leite de Vasconcelos 1980, II, 461; Trindade 2013, 405). Segundo as palavras presentes no diploma

[...] Et damus *et* concedimus uobis *predictam* hereditatem nostram de Sancta < > maria de Terena per termjnos diujsatam videlicet quomodo incipit vbi intrat carraria de machos in Vdialuicuez Et *deinde* per ipsam aquam de Vdialuicuez descendendo *et* intrat in vdianam *et* per ipsam aquam de vdiana ubi intrat aqua de Azouel in vdianam *et* deinde surssum per ipsam aquam de Azouel quomodo vadit ad athalayam de Azouel Et de ipsa atalaya de Azouel quomodo vadit per cumen de Alfauagom Et de ipso cume de alfauagom *quomodo* vadit ad carrariam de machos Et damus *et* concedimus vobis *populatoribus* de *predicta* nostra hereditate de Sancta maria de terena forum *et* custumes de Elbora quod forum tale est [...] (Anexo B, doc.4).

O termo de Terena, tal como foi consagrado por Gil Martins, começaria na “carraria de machos”, uma estrada medieval, hoje difícil de identificar, seguindo esta via até à ribeira de “Vdialuicuez”, ou seja, de Lucefécit. Acompanhava depois o seu trajeto até ao “vdianam”, Guadiana, concretamente, até ao ponto onde nele desaguava a ribeira de “Azouel”, atualmente, de Azevel. Tomava, então, o curso desta ribeira, até à “atalaya de Azouel”, um espaço que deverá corresponder, hoje em dia, ao alto da Torre⁴⁸. Terena correspondia assim a quase metade do atual concelho do Alandroal, englobando quase todos os terrenos a sul da ribeira de Lucefécit.

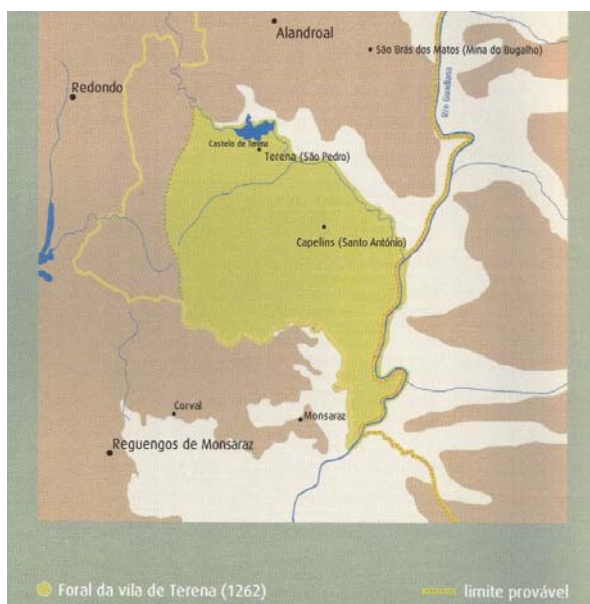


Figura nº2 – Foral de Terena (1262). Cartografia do seu termo. Imagem digitalizada do livro “Terena: O Castelo e a Ermida da Boa Nova” (Barroca 2006, 42).

⁴⁸ A Torre é o local onde, ainda hoje, os limites do concelho do Alandroal se afastam do curso da ribeira de Azevel, infletindo para norte. É provável que fosse aqui que se localizasse a “atalaya de Azouel”, cuja memória se preserva no topónimo “Torre” (informação gentilmente cedida no decorrer de uma conversa informal com o Dr. Ricardo Pacífico, responsável pela área da cultura na Câmara Municipal do Alandroal).

É sempre difícil avaliar o sucesso que uma carta de foral alcançava mas, no caso de Terena, ela parece ter conseguido atrair um número razoável de moradores para a zona. Assim se compreende que em 1264, dois anos após a sua promulgação, os terenenses já usufruíssem de foros e costumes, sucessivamente ampliados em 19 de março de 1270 e em 9 de maio de 1280 (*cf.* Anexo B, doc.5). Esses costumes, que procuravam regular a vida quotidiana nos aspetos que o Foral não abrangia, são um testemunho determinante para entender o progressivo desenvolvimento que Terena sofreu nessa época.

Esta vila ficou na posse da família Riba de Vizela durante três gerações, desde o ano de 1259 até 1312, ano da morte de Martim Gil de Riba de Vizela II, 2º conde de Barcelos.

2.4 A passagem de Santa Maria de Terena para a Coroa

A última vontade do 2º conde de Barcelos, redigida a 23 de novembro de 1312, merece alguma atenção. Com efeito, Martim Gil de Riba de Vizela deixou um pormenorizado testamento, dando prioridade de compra ao infante D. Afonso, futuro Afonso IV:

E mando que os meus testamenteiros vēdam todas as Villas, & todolos castellos, & todalas fortalezas, & todalas herdades & todalas hōras, & todolos coutos, & todolos Egrejeiros, & todalas possissoens que eu hei, & de direito deuo dauer em os Reynos de Castella, & de Leom, & de Portugal, & de Galiza [...] E se o Infante Dom Affonso de Portugal quizer comprar todas estas cousas, ou cada hũa dellas, mãdo que lhas vendam ante que a outrem (Brandão 1672, VI, 580).

No dia 16 de outubro de 1314, D. Dinis doou a seu filho, o infante D. Afonso, as vilas de Terena e Viana do Alentejo, declarando, expressamente, que essas propriedades tinham pertencido a Martim Gil: “[...] dou en doaçom Ao dito Inffante Don Affonso as mhas uilas de viana *et* de terena as quaes foram do Conde Don Martim gil que son no Bispado d’Euora [...]” (Anexo B, doc.6)⁴⁹. Nesta doação, realizada no momento em que o infante ia constituir casa senhorial, continuamos a não encontrar qualquer menção ao Castelo de Terena.

⁴⁹ Sublinhemos que D. Martim Gil Riba de Vizela II foi mordomo-mor do infante D. Afonso, futuro Afonso IV (*cf.* Capítulo I, 38-39).

Poucos anos depois de ter doado esta vila ao infante D. Afonso, D. Dinis outorgaria outro diploma de grande importância para o devir desta povoação. Com efeito, a 23 de maio de 1323, o monarca concedeu uma Carta de Feira a Terena (cf. Anexo B, doc.7), instituindo uma feira anual com duração de 15 dias, que teria lugar na última semana de agosto e na primeira de setembro, marcando o fim anual da colheita dos cereais (Branco & Bilou 2015, 68). Esta feira trouxe também uma novidade que incidiu na proteção dos feirantes (“ [...] tenho por bem *et* mando que todolos que a essa ffeira fore [*sic*] que seiam seguros em quanto essa ffeira durar *et* dez dias antes pera irem a ela E dez dias depoyos que sse A ffeira acabar pera sse poderem hir em saluo [...]”)(Anexo B, doc. 7))⁵⁰. Este diploma representou, certamente, um momento de viragem na economia do povoado e da sua população.

É possível que, uma vez regressado a Portugal, Martim Gil I tenha posto a circular as histórias de milagres correspondentes às *Cantigas de Santa Maria*, que mencionam Terena, o que também terá contribuído fortemente para o desenvolvimento da localidade enquanto centro de peregrinação. No próximo capítulo proceder-se-á a um estudo detalhado das *Cantigas de Santa Maria de Terena*.

2.5 A Igreja de Santa Maria de Terena e o Santuário de Nossa Senhora da Boa Nova

2.5.1 As alterações arquitetónicas do templo

A Igreja de Santa Maria de Terena conheceu, como referimos, uma profunda reforma que eliminou quase todos os vestígios do primitivo oratório. A maioria dos autores remete essa mudança para meados do século XIV, reinado de D. Afonso IV. Tal pode ser comprovado sob o ponto de vista heráldico, uma vez que os escudos que surgem acima da porta principal do atual Santuário já apresentam o campo central, com os cinco escudetes dispostos em cruz, enquadrado pela bordadura de castelos, que foi, como se sabe, acrescentada às armas nacionais do *Bolonhês*. A presença deste brasão apoia, igualmente, a ideia de que as modificações no templo terão sido realizadas por vontade direta da coroa portuguesa, num momento em que os direitos temporais e espirituais já se encontravam na posse do rei.

⁵⁰ A partir deste momento, sempre que alguém viajava para uma feira, onde tivesse garantia de segurança durante a sua realização, mas também de dez dias antes e de dez dias depois, dizia-se que partiria para uma feira do tipo de Terena (Branco & Bilou 2015, 68).



Figura nº3 - Armas Nacionais que se encontram no Santuário de Nossa Senhora da Boa Nova, Terena. Fotografia tirada pela autora.

Do ponto de vista arquitetónico, este Santuário ocupa um lugar ímpar na história da arquitetura nacional por ser o melhor exemplo que possuímos de uma “igreja fortaleza”. Um templo que, como referiu Saramago, “[...] é, de todas as igrejas-fortalezas, a mais fortaleza que igreja. Dizem-no as fotografias, e a confirmação está diante dos olhos. Tirassem-lhe a torre sineira e ficava um castelinho perfeito [...]” (Saramago 1981, 203).

Seguindo a terminologia atribuída por Mário Tavares Chicó, em Portugal, é possível estabelecer a distinção entre as “igrejas fortificadas” e as “igrejas fortalezas”. Nas primeiras, as soluções militares limitam-se, essencialmente, à presença de ameias ou merlões, o que nos dá azos para questionar a presença de elementos militares nessas construções. É que, como se sabe, o coroamento ameado foi, ao longo da Idade Média, não apenas uma solução de cariz militar, mas também um importante sinal de senhorio e, portanto, de afirmação de poder (Barroca 2006, 113). A integração destes elementos militares em alguns desses edifícios não perturba a organização do seu espaço e, como Chicó reconhecia, estas “[...] igrejas fortificadas portuguesas diferem pouco das igrejas monacais.” (Chicó 1981, 115). No fundo, eram templos que apresentavam soluções espaciais que se centravam, acima de tudo, na função litúrgica, mas que por vezes adotavam estilos militares. Já as “igrejas-fortalezas”, como é o caso da Igreja de Santa Maria de Terena, atual Santuário de Nossa Senhora da Boa Nova de Terena, a conceção espacial respeita antes de mais as exigências militares, “[...] obedecem a uma outra conceção e são verdadeiras torres de planta cruciforme [...]” (*ibid.*). Nesta Igreja estamos perante uma construção onde os elementos militares se sobrepõem aos religiosos, detetando-se, nomeadamente, na conceção espacial, no coroamento ameado, na presença de balcões com matacões sobre todas as portas de entrada do edifício.



Figura nº4 – Santuário de Nossa Senhora da Boa Nova, Terena. Fotografia tirada pela autora.



Figura nº5 – Imagem aérea do Santuário de Nossa Senhora da Boa Nova, Terena. Retirado de “Alentejo on foot”, Câmara Municipal do Alandroal (reprodução em linha disponível em <<http://webb.ccdra.gov.pt/alentejoape/index.php?action=3&id=54&lang=2>> [consultado em 14/03/2017]).

2.5.2 A lenda

Tendo tido a oportunidade de visitar Terena e de conversar, informalmente, com alguns dos seus habitantes, foi-nos facilmente perceptível que à semelhança do que acontece com a história do Castelo, também a origem da Igreja de Santa Maria de Terena anda envolta em lendas e mistérios. As gentes da terra, bem como vários autores, sobretudo aqueles que escreveram em épocas mais recuadas, aceitaram a tradição popular, consagrada na bibliografia somente a partir dos inícios do século XVIII, que procura associar o surgimento da Igreja à figura de D. Maria.

Segundo esta enraizada tradição, a rainha D. Maria, filha de D. Afonso IV, que casara com D. Afonso XI de Castela, teria vindo a Portugal, em 1340, nas vésperas da Batalha do Salado, para solicitar o apoio de seu pai e a participação de forças portuguesas na contenda que se vinha a anunciar. Num primeiro momento, o monarca português, que se encontrava em Évora, ter-se-ia recusado a auxiliar o seu genro, tendo a rainha partido dessa cidade com uma resposta negativa. No entanto, quando se encontrava perto de Terena, a rainha teria sido alcançada por um emissário de seu pai, que lhe deu a “boa nova”: o monarca tinha mudado de opinião e decidira enviar um contingente militar português. Como se sabe, na Batalha do Salado, travada a 30 de outubro de 1340, participaram efetivamente forças portuguesas tendo o seu desfecho sido favorável à coligação cristã. Segundo a lenda, a rainha D. Maria, como forma de

agradecimento, mandou erguer a Igreja de Nossa Senhora da Boa Nova de Terena, no local onde teria sido alcançada pelo emissário de D. Afonso IV⁵¹.

Ignoramos o momento em que se começou a difundir esta estória, mas é significativo que em 1672, Fr. Francisco Brandão, ainda se reportava a este templo designando-o “Igreja de Nossa Senhora de Terena” e escrevendo

Terena he hoje Villa de duzentos visinhos com hum Castello bastante, dista duas legoas de Chelles no Reyno de Castella, entre outras Ermidas tem logo a pouca distancia a Igreja de Nossa Senhora de Terena fabrica sumptuosa, & com as aldeas de seu districto, & abundacia de pastos, & montados, não representa pouca grandeza (Brandão 1672, VI, 135-136).

Uma primeira mudança ocorre com Fr. Rafael de Jesus, que ao referir a Batalha do Salado, regista que a rainha D. Maria, quando se deslocava a caminho de Évora (e não na viagem de regresso para Castela como mais tarde será perpetuado), teria visitado o Santuário de Terena: “Solicita na partida, fogaça na jornada [...] vizitou de caminho o Sanctuario de Terena; chegou a Evora aonde as Magestades Portuguezas a esperavão [...]” (Jesus 1985, 454). Esta referência, caso seja verdadeira, espelha o prestígio que Terena tinha alcançado, a ponto de merecer a visita da rainha de Castela. Mas o que importa reter é que em 1683 a lenda da “Boa Nova” ainda não tinha sido registada por Fr. Jesus. Vinte e cinco anos mais tarde, em 1708, o Pr. António Carvalho da Costa foi o primeiro a referir a lenda da origem da Igreja, escrevendo:

[...] na decida da Villa em sitio baixo huma Igreja de N. Senhora da Boa Nova, que fundou a Rainha D. Maria, mulher del Rey D. Affonso o Segundo de Castella, filha del Rey D. Affonso o Quarto de Portugal. He esta Igreja muito forte, & em fôrma de Castello, toda cercada de ameyas de pedraria, & pela parte de dentro representa huma perfeita Cruz: tem seu Capellaõ da Ordem de Aviz com obrigaçam do meyo annal de Missas na Igreja Matriz, & conserva ainda a pia de bautizar, por ser antigamente a primeira Freguezia desta Villa, a qual se foy despovoando, por estar em lugar baixo, & pouco sadio, & se mudou para o sitio, em que hoje está (Costa 1708, 536-537).

Em 1718, Fr. Agostinho de Santa Maria, em “Santuário Mariano”, voltou a registar uma versão idêntica. A rainha D. Maria,

[...] em acção de graças por taõ boa nova, mandara consagrar naquella terra aquelle Templo, & erigillo em Igreja, & dedicalla à soberana Rainha da gloria; & que logo lhe impuzera o titulo de Nossa Senhora da Boa Nova. E quem duvidará que Deos não dispoz isto, para que naquelle lugar em que havia sido adorado o amor feyo, & profano, fosse adorado o amor fermoso, & Divino: & que no mesmo lugar em que o Principe das trevas quiz ser por seus enganoso adorado, o fosse a Soberana Rainha da gloria [...] (Santa Maria 1718, 229-230).

⁵¹ Esta lenda foi-nos narrada por diversos habitantes locais, no decorrer da Festa de Nossa Senhora da Boa Nova, que ocorreu entre 22 e 25 de abril de 2017.

É obviamente difícil comprovar qual o fundo de verdade que se pode esconder por detrás desta estória, mas é certo que não corresponderá à fundação do Santuário de Nossa Senhora da Boa Nova, como tantas pessoas acreditaram e confiaram até aos dias de hoje. Quanto muito, poderia explicar a profunda reforma que o templo original recebeu em meados do século XIV. Como vimos, é indiscutível a existência de um templo anterior àquele que nos nossos dias ali podemos observar. A maior prova da sua existência são mesmo doze das *Cantigas de Santa Maria*, referindo milagres que ocorreram na Igreja de Santa Maria de Terena.

Duarte d'Armas, no seu *Livro das Fortalezas do Reino*, deixou-nos um precioso apontamento do aspeto deste templo, tendo como base a vista tirada de “Sueste”. O autor, conjuntamente com o retrato global da vila, apresenta a seguinte legenda: “Santa maria de terena tirada [do] natural he muyto fremosa Igreja et muyto forte toda dabobada et quanto talhado” (D’Armas c.1495-1521, fl.17).

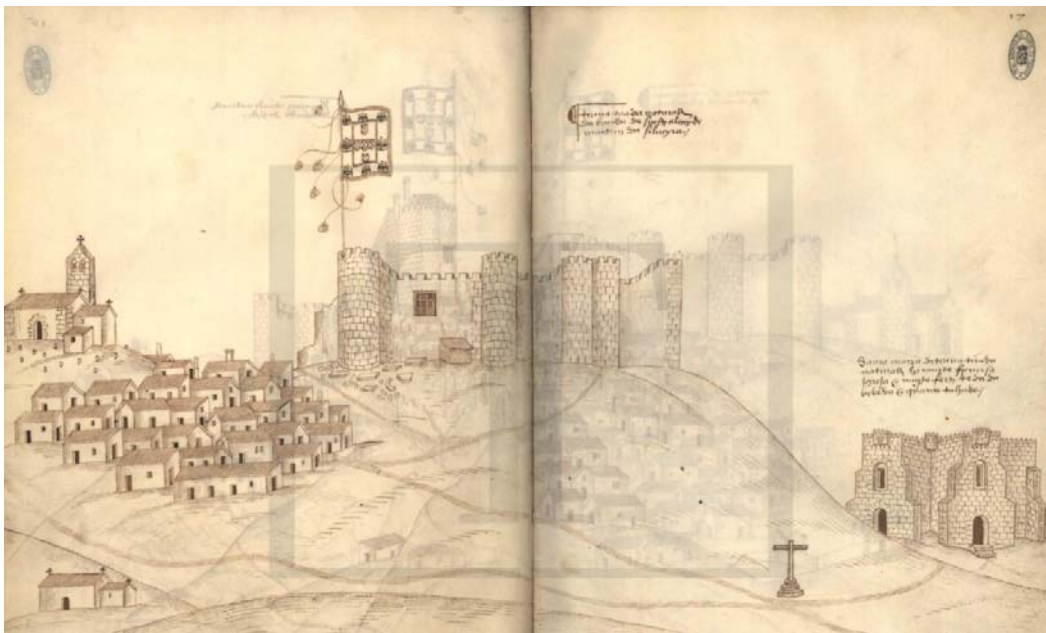


Figura nº6 – Pormenor do Castelo e vila de Santa Maria de Terena. Retirado do *Livro das Fortalezas do Reino*, da autoria de Duarte d’Armas, c.1495-1521, fl.17 (reprodução em linha disponível em <<https://digitarq.arquivos.pt/details?id=3909707>> [consultado em 14/03/2017]).

2.5.3 Algumas hipóteses explicativas para a alteração do nome do templo

Podemos concluir que durante vários séculos, pelo menos até 1708, o templo terenense era designado por Igreja de Santa Maria de Terena. A mudança toponímica para Santuário de Nossa Senhora da Boa Nova foi um acontecimento tardio, da Época

Moderna, que pode ser atribuído com segurança ao século XVIII. Esta alteração deverá ter ajudado a legitimar a lenda da “Boa Nova”, consagrada por escrito pelo Padre António Carvalho da Costa ou, quanto muito, ter ocorrido pouco depois da sua divulgação.

No nosso entender, a necessidade do surgimento desta estória, vinculada à figura de D. Maria, deve ser encarada sob duas vertentes. Em primeiro lugar, para assegurar a eliminação de qualquer resquício pagão ou muçulmano que, até àquela data, pudesse ter sido associado à figura de Santa Maria de Terena. Fr. Agostinho de Santa Maria, ao defender a nova designação do templo, chega mesmo a reforçar que “[...] para que naquelle lugar em que havia sido adorado o amor feyo, & profano, fosse adorado o amor fermoso, & Divino: & que no mesmo lugar em que o Principe das trevas quiz ser por seus enganos adorado, o fosse a Soberana Rainha da gloria [...]” (Santa Maria 1718, 230).

Pode-se ainda acrescentar que o desenvolvimento desta lenda ocorreu num Portugal absolutista, encabeçado pela figura de D. João V, que reinou entre 1706-1750. O olhar setecentista sobre a história de Terena acaba, assim, por dar uma ênfase nacionalista ao surgimento daquele templo alentejano, associando a sua origem não à família Riba de Vizela, mas sim saltando cerca de 80 anos, até ao momento em que Terena voltou ser pertença da Coroa. Deste modo, o surgimento do Santuário dever-se-ia, sim, aos esforços e vontade do poder régio, transfigurado na imagem de D. Maria, filha de D. Afonso IV. Numa época em que a figura do rei se encontrava mais forte do que nunca, era importante questionar o sucesso, mesmo que tivesse existido, do poder dos nobres ao longo da história de Portugal e da sua suposta emancipação face ao poder real. Com as mudanças que a divulgação da lenda e da designação do templo trariam, eliminava-se e esquecia-se uma parte do legado e história da vila, que apenas ficaria, como pudemos perceber, reduzido a um número limitado de académicos.

2.6 As mudanças no povoado e respetiva Ermida

A informação disponível acerca de Terena, explícita ou inferida, aponta para um período de grandes transformações balizado, grosso modo, entre as décadas de 20 e 40 do século XIV, decorrentes da passagem do povoado para uma pequena elevação

situada a noroeste do primitivo assentamento “baixo, & pouco sadio ” (Costa 1708, 537).

O “Monte da Vila Velha”, não muito distante da confluência das ribeiras do Alcaide e de Lucefécit, seria uma zona de microclima um tanto doentio e onde as condições de salubridade não seriam as melhores (Rei 1999/2000, 19). Possivelmente, durante os grandes períodos das Pestes (meados do século XIV a meados do século XV), estas condições climáticas pouco propícias aos seres humanos, mas ideais para a propagação das epidemias, terão eventualmente contribuído para a morte de muitos dos habitantes de Terena e para a saída dos sobreviventes, deixando o povoado praticamente ermado. Esta conjuntura, juntamente com a doação destes territórios a Nuno Martins da Silveira, em 1482, por ordem de D. Afonso V (Espanca 1978, 45), terão contribuído para essa alteração topográfica.

O novo senhor, procurando reativar a vila de Terena, terá procedido ao seu repovoamento, em ação articulada com a alteração da respetiva localização do povoado, tendo as novas populações vindo a estabelecer-se junto do Castelo, em busca de melhores condições de vida (Rei 1999/2000, 19; Trindade 2013, 407).

A transferência do núcleo urbano não significou o abandono ou sequer a secundarização da Ermida. Em finais do século XV começa-se a detetar a presença de uma nova Igreja, consagrada a São Pedro, erguida perto do Castelo, no local para onde se transferiu a população. Contudo, apesar da progressiva primazia que a Igreja de São Pedro vai adquirindo, a Igreja de Santa Maria de Terena continuou a ter serventia, até mesmo paroquial⁵². Controversamente, tais funções só declinaram perto do século XVIII, na mesma altura em que se difundiu a já estudada lenda da “Boa Nova”.

Nos nossos dias, o Santuário de Nossa Senhora da Boa Nova encontra-se ao encargo da Confraria da Boa Nova, sendo a Ermida apenas aberta ao público aquando das festas da localidade, que se comemoram na segunda-feira da Pascoela. Nos restantes dias, para que se possa visitar este templo, que não se encontra nas melhores condições físicas, basta “bater à porta” da senhora que vive em frente à Igreja, que muito simpaticamente nos guia até ao Santuário e nos conta algumas histórias engraçadas sobre a sua experiência enquanto zeladora do mesmo.

⁵² Data ainda desta época uma pia batismal que nos testemunha que esse espaço já cumpriu funções paroquiais.

3. As *Cantigas de Santa Maria de Terena*

Após termos procedido à contextualização histórico-geográfica do surgimento e doação da vila de Santa Maria de Terena vamos, neste capítulo, centrar-nos nas *Cantigas de Santa Maria* (abreviadamente: *CSM*, singular ou plural) que remetem para esta localidade. Procuraremos, numa primeira fase, estudar o papel de Afonso X como mentor da coleção e ainda discutir a estrutura da mesma, no decorrer dos seus anos de conceção. Após esta análise tentaremos compreender a distribuição geográfica do conjunto de milagres portugueses narrados ao longo do Cancioneiro. De seguida, analisaremos detalhadamente o modo como terão surgido as *Cantigas de Santa Maria de Terena (CSMT)*, de que forma ocorreu a sua proliferação e ainda entender o porquê da sua localização na parte final do Cancioneiro. Por último, olharemos para o texto destas *CSM*⁵³, distinguindo os vários temas nelas contidos e compará-los-emos com outros núcleos de particular importância para Afonso X, como o de Santa Maria do Porto.

3.1 As *Cantigas de Santa Maria*: aspetos gerais

3.1.1 Afonso X enquanto autor das *CSM*

As *CSM* são uma das maiores heranças que nos chegaram da cultura medieval europeia. Trata-se de uma enorme coleção de canções devocionais em galego-português, louvando a Virgem Maria ou narrando milagres a ela atribuídos. A poesia e a música foram compostas ou recolhidas na corte castelhana-leonesa de Afonso X, o *Sábio*, estabelecida em Sevilha. A notação pautada de quatro centenas de cantigas, distribuídas por três códices escritos entre, aproximadamente, 1270 e 1285, oferece um enorme repositório de informação sobre a prática musical da época, num contexto bem delimitado (Fernández Fernández 2008-2009; *idem* 2011; *idem* 2012-2013; Ferreira 1994)⁵⁴.

⁵³ A totalidade dos textos das *CSMT* encontra-se reunida no Anexo C desta dissertação, integrando, igualmente, a respetiva análise poética. Uma vez mais agradecemos ao Professor Doutor Stephen Parkinson por nos fornecer a edição mais recente e rigorosa dos textos destas *CSM*.

⁵⁴ Os três códices que contêm a música e textos das *CSM* são: Madrid, Biblioteca Nacional de Espanha, Ms. 10069 (*siglum*: To); El Escorial, Biblioteca do Real Monasterio, Ms. T. I. 1 (*siglum*: T), *códice rico*, e El Escorial, Biblioteca do Real Monasterio, Ms. b. I. 2 (*siglum*: E), *códice dos músicos*. Há um outro códice, Florença, Biblioteca Nazionale Centrale, Ms. B. R. 20 (*siglum*: F), que se encontra bastante incompleto, pelo que não apresenta música. Nesta dissertação decidimos focar-nos somente nos manuscritos musicais.

Os diversos papéis que o monarca terá assumido relativamente à criação e desenvolvimento dos Cancioneiros nem sempre foram bem esclarecidos. Porém, Afonso parece ter sido suficientemente ativo para estar presente em quase todas as fases de composição das obras, desde a recolha de fontes, passando pela edição, patrocinando e dirigindo a compilação de mais de quatrocentas cantigas dedicadas à Virgem Maria, sendo o próprio a “força motriz” para a existência da coleção (“There can be no doubt, [...] that the inspiration for the work and the way in which it was presented was his [...]” (O’Callaghan 1998, 7)).

O envolvimento pessoal do monarca é lembrado e reforçado ao longo dos textos das *CSM* e enfatizado pelas representações iconográficas em que surge como mediador entre a Virgem e os seus súbditos. Contudo, esta exaltação da figura real deve ser perspetivada atendendo aos dados que nos chegam a partir de investigações recentes, que comprovam a heterogeneidade linguística da coleção, apontando outros indícios de um trabalho de equipa (Ferreira 2006-2007, 120-121; Snow 1985, 74), onde provavelmente o rei se assumiria como uma espécie de coordenador de todas as “equipas” que participavam no processo criativo (Fernández Fernández 2011, 53-55; Parkinson & Jackson 2006, 161; Schaffer 1997, 19-20; Snow 1990, 124).

Pode assim presumir-se que o projeto das *CSM* é, no seu conjunto, muito pessoal; aliás, terá sido a mais íntima obra produzida no *scriptorium* alfonsino (*idem* 1979, 306; *idem* 1990, 124), diluindo-se as contribuições dos colaboradores na assinatura real, ao seguir-se critérios rigorosos de formatação, bem como de revisão linguística e textual, esbatendo-se, desta forma, qualquer diferenciação interna (Ferreira 2006-2007, 119-120; Schaffer 1997, 22-24).

3.1.2 Uma biografia musical

A partir do que foi mencionado supra, sem dúvida que o projeto das *CSM* é indissociável da figura do seu mentor. Esta coleção não é uma biografia real em sentido estrito, uma vez que não reflete uma narrativa totalmente associada à carreira de Afonso X ou à sua vida pessoal (Snow 1985, 74) mas, ao narrar eventos específicos do seu reinado, e ao revelar outros tantos sobre a sua personalidade e espiritualidade, funciona como uma fonte privilegiada que nos cede pistas sobre o autor e o contexto em que viveu. Um dos mais notáveis estudiosos dos seus textos, Joseph Snow, refere:

[...] the *Cantigas* is the one [collection] with which he is most personally identified and which may prove to contain important keys – even at this remove of time – to

the kind of person he was or, better yet, the kind of person he wanted to be (Snow 1990, 124).

Este mesmo autor defende que o Cancioneiro Marial de Afonso X, mais que uma coleção de milagres pode ser totalmente identificado como uma “autobiografia espiritual”:

In transposing the troubadour quest to a divine or spiritual plane, and in identifying this song-making activity with himself as king, Alfonso takes an important step in creating the elements of a spiritual autobiography [...] There is present, at more than one point, a view to a future and a recapitulation of past events (*ibid.*, 126).

Já para Martha Schaffer a coleção não pode ser encarada, simplesmente, como um conjunto de Cancioneiros, mas sim como uma obra que reflete as necessidades pessoais do seu mentor em compilá-la, permitindo-lhe reinventar a sua *persona* à luz da “publicidade” que lhe é impressa:

None of the surviving manuscripts compiles poems in the spirit of simple *coleccionismo*: they incorporate a particular kind of text to suit the needs of a specific compilation or book. The project which begins with its roots firmly in the European Marian tradition of written miracles develops into a novel, local statement communicated in song, in which the monarch assumes an innovative verbal and visual role as character (Schaffer 1997, 17-18).

As *CSM* encontram-se, deste modo, indissolúvelmente associadas à auto-imagem, ideologia e ambições do seu mentor, nomeadamente concebidas como um meio de afirmação e propaganda da autoridade do monarca tanto em assuntos seculares como religiosos, sendo todo o projeto um reflexo das suas ambições políticas. Manuel Pedro Ferreira propõe que talvez esta seja a principal razão para o seu intrigante destino medieval, defendendo que as *CSM* surgiram como um empreendimento cultural ambicioso, mas condenado ao fracasso pelo declínio acentuado das perspetivas políticas de Afonso X, primeiro no palco europeu e depois no nacional (Ferreira 2016, 333-340).

3.1.3 As várias etapas na construção do Cancioneiro Marial de Afonso X

Alguns dos principais estudiosos que se têm debruçado sobre o tema das *CSM*, como Manuel Pedro Ferreira, Stephen Parkinson, Deirdre Jackson e Laura Fernández Fernández (Fernández Fernández 2011, 46; Ferreira 2016, 296-298; Parkinson & Jackson 2006, 160-161) defendem que o projeto alfonsino terá tido três períodos de

conceção, que se diferenciam não apenas em termos de dimensões, mas também no seu *ethos*⁵⁵.

3.1.3.1 Primeira fase:

Num primeiro momento, correspondente à versão inicial das *CSM*, *To*, a coleção terá decorrido ao sabor das ambições imperiais do rei. Em 1257, Afonso foi escolhido por uma facção de eleitores para se tornar imperador do Sacro Império Romano-Germânico, algo que acabou por nunca se concretizar, mas cujo título apenas renunciou em 1275⁵⁶. Assim se depreende o porquê de alguns dos pontos ocidentais e orientais do Sacro Império serem citados em várias cantigas, duas das quais (*CSM* 306, 342)⁵⁷ aludem à proximidade do imperador à Virgem, uma ideia arraigada ao Ocidente desde o séc. XI (Ferreira 2015e, 87; *idem* 2016, 334). O *Sábio* encerra a primeira versão da coleção com a centésima cantiga do códice toledano, onde demonstra a sua devoção e cultura superior, legitimando, assim, o seu direito divino em ocupar o trono (*ibid.*, 335).

Na perspetiva de diversos autores, este manuscrito deverá ter sido redigido anteriormente à data supra referida, provavelmente entre 1270-1275 (Fernández Fernández 2008-2009, 326; Ferreira 1994, 93; Parkinson 2000, 148-150; Parkinson & Jackson 2006, 164). Este primeiro grupo de cantigas advém, sobretudo, da coleção latino-francesa de milagres referentes à Virgem Maria, que está principalmente associada a França, Itália, Alemanha e Grã-Bretanha (O’Callaghan 1998, 11).

3.1.3.2 Segunda fase:

Como observa Kirstin Kennedy, a segunda fase desta coleção, consubstanciada no códice *T*, é produzida após 1275, altura em que surge uma política das *CSM* cada vez menos orientada para a Europa e mais focada na supremacia ibérica:

[...] this political ideology, in which Alfonso is presented as spiritual mediator between heaven and his subjects, in a deliberate parallel with the Virgin’s own role as intercessor between God and the earthly faithful, extends to objects associated with him and to the Castilian royal family in general (Kennedy 2004, 208).

⁵⁵ Para Stephen Parkinson e Deirdre Jackson o processo de conceção das *CSM* pode ser dividido numa primeira fase de coleção, onde se teve acesso ao material narrativo ou literário; numa segunda fase de composição, que incidiu no processo de produção de narrativas e, por último, na compilação, isto é, na “montagem” das narrativas segundo uma sequência ordenada e estruturada (*cf.* Parkinson & Jackson, 2006).

⁵⁶ Mesmo após esta data, Afonso continuou a apresentar-se enquanto “Rei dos Romanos”, uma vez que nenhum outro imperador-eleito foi coroado até 1312.

⁵⁷A numeração das *CSM* aqui adoptada deriva da proposta por Walter Mettmann (Mettmann 1959–1972; *idem* 1986–1989).

A partir deste momento, a voz do monarca trata de ser a de um rei e imperador eleito, cujo trono nunca chegou a ocupar de facto, concedendo particular importância aos feitos dinásticos dos seus antepassados e auto-proclamando-se herdeiro de uma longa linhagem. Enquanto Afonso deve ter esperado que esta exaltação conjunta, mariana e dinástica, fosse alegremente levada a cabo em todo o reino pela alta e baixa nobreza, uma leitura cuidadosa de algumas referências internas sugere que essas esperanças foram desde logo frustradas (Ferreira 2016, 335). Juan José Rey notou que em diversas cantigas é feito um pedido ao público para prestar atenção ao que é mencionado. Comparando estas interpolações em *To* e em *T* e *E*, verifica-se que da coleção original para as seguintes há uma multiplicação neste número de referências (Rey 1984, 173-175). Rey interpreta esta proliferação de injunções obsessivas em manter o silêncio como um reflexo de que os esforços composicionais de Afonso, transpostos para a coleção das *CSM*, tenham sido recebidos friamente no círculo cortesão do monarca, o seu público mais imediato. Esta conjuntura testemunha o progressivo isolamento do *Sábio* e a incompreensão crescente face à sua obra artística e política. Manuel Pedro Ferreira (Ferreira 1994, 71-72) defende que este código datará, aproximadamente, de entre 1280-1283, sendo os principais locais mencionados nestes milagres cidades e vilas situadas nos reinos ibéricos de Aragão e Castela-Leão.

3.1.3.3 Terceira fase:

A terceira e última fase da conceção da coleção das *CSM* coincide com um momento em que a situação política se foi tornando progressivamente mais dramática, aproximadamente desde 1277 em diante. A obra foi crescendo *pari passu* com a agitação social e descontentamento, culminando, em 1282, numa aliança de Sancho IV com a nobreza, clérigos e burgueses, que tinha como objetivo levar a cabo um golpe de Estado e remover Afonso do trono (González Jiménez 2004, 342-352). Embora este drástico resultado legal tivesse sido evitado e Afonso mantivesse a coroa por mais dois anos, o seu poder limitou-se a pouco mais do que o concelho de Sevilha. Entretanto, Sancho e seus aliados iniciaram uma campanha de propaganda contra o monarca, que o descrevia como ímpio, arrogante e indigno da coroa. Após Sancho o ter deposto em tudo menos no título, Afonso denunciou e deserdou o seu filho numa cerimónia pública (*ibid.*, 353-358). O *Sábio* opusera-se frequentemente à autoridade e aos interesses particulares da nobreza feudal e dos bispos do norte de Espanha. A sua defesa da

supremacia real, que teria sido reforçada se a sua campanha tivesse sido bem-sucedida, ameaçou os mais poderosos senhores castelhanos, que se rebelaram repetidamente, encontrando no seu filho um aliado.

Esta fase conturbada corresponde à concepção do manuscrito *E*, decorrendo entre 1283-1284 (Fernández Fernández 2008-2009, 334-335; Ferreira 1994, 72), se bem que na opinião mais recente de Manuel Pedro Ferreira, 1284 terá sido mais um ano de charneira, sendo 1285 a data limite. Isto porque 1284 não corresponde à totalidade do ano, mas sim ao seu início, ainda em vida de Afonso, enquanto que nos restantes 2/3, após a sua morte, se tenta concluir o projeto, dado que é em janeiro de 1285 que Sancho IV estrutura definitivamente a capela real (panteão) na catedral de Sevilha, onde possivelmente o códice é finalizado⁵⁸.

Os milagres desta última fase remetem na sua maioria para Portugal e Castela-Leão, apresentando de forma cada vez mais íntima a figura de Afonso X (Snow 1979, 306). Na sua maioria, estas *CSM* são derivadas da tradição oral e não de fontes escritas, uma vez que se encontram sobretudo relacionadas com eventos peninsulares, associados a um âmbito mais pessoal do monarca.

Concluindo, parece razoável depreender que os manuscritos medievais sobreviventes das *CSM* foram produzidos, aproximadamente, entre os anos de 1270 e 1285. Contudo, cada uma destas fases de concepção corresponde ao momento mais lógico para a realização de uma parte do Cancioneiro. Assim, *To* terá sido concebido por volta de 1270 ou, o mais tardar, até 1275, *T* entre 1280-1283 e *E* entre 1283-1285. Ironicamente, à medida que o repertório ia crescendo e os mais esplêndidos manuscritos eram produzidos, o progressivo isolamento e desprestígio público da figura real limitaram mais do que nunca as oportunidades de circulação das *CSM* (Ferreira 2016, 301-316; Schaffer 1999, 144)⁵⁹.

⁵⁸ Informação amavelmente cedida pelo Professor Doutor Manuel Pedro Ferreira, via email, no dia 25/10/2017.

⁵⁹ Afonso faleceu em 1284 derrotado e sem aliados. Embora o *Sábio* tivesse tentado apresentar-se como um rei piedoso, a sua reputação ressentiu-se, verdadeiramente, após ter sido sucedido pelo filho. Quando Sancho herdou o trono, ele e os seus próprios cortesãos não procuraram honrar a memória do seu pai, pois continuaram a difamá-lo, o que alimentou um ramo da historiografia espanhola que se refletiu em diversos autores portugueses e que conduziu à degradação da imagem de Afonso (Ferreira 2016, 337).

3.2 Os milagres que mencionam terras portuguesas

Atendendo ao que já foi mencionado acima, verifica-se que é na última fase de produção do Cancioneiro, códice *E*, que podemos identificar o surgimento de um conjunto de milagres portugueses nas *CSM*. Na coleção inicial, integrada no códice de Toledo, a primeira e talvez a única menção a Portugal é a *CSM 55* (*CSM 86* em *To*), denominada “A freira que deixou o convento”⁶⁰, onde a personagem central é uma freira que fugiu para Lisboa com um abade que acabou por a engravidar. Já em *T* há apenas uma referência adicional a Portugal na *CSM 95*, de título “O eremita que foi capturado pelos mouros”, que relata o modo como um conde da Alemanha, Abran, foi viver como eremita para Portugal. No fundo, tanto um exemplo como o outro remetem para simples menções ao país, sem haver um cuidado ou uma atenção particular em desenvolver a ideia da existência de milagres portugueses. Não esqueçamos que na primeira fase do projeto o autor não estava propriamente interessado em fundamentar qualquer episódio/milagre que remetesse para a Península Ibérica, mas sim, fomentar a sua política imperialista na Europa. Já na segunda fase, embora estivesse mais direcionado para milagres na Hispânia, a prioridade eram os reinos de Castela, Leão e Aragão e não tanto Portugal. O mesmo não sucede nas últimas duzentas cantigas, onde se encontram cerca de vinte e sete milagres portugueses, dos quais a maior parte são oriundos de lugares do sul de Portugal (Ferreira 2008, 41; *idem* 2009, 175-176; Parkinson 1998-1999, 44-54).

De norte para sul podemos observar um milagre em Guimarães (*CSM 238*), sem referência a uma igreja concreta e outro na região do Minho (*CSM 245*), que menciona a igreja da Virgem, em São Salvador da Torre, distrito de Viana do Castelo. Por último, na *CSM 267* um mercador do Porto faz um voto a Santa Maria de Rocamadour.

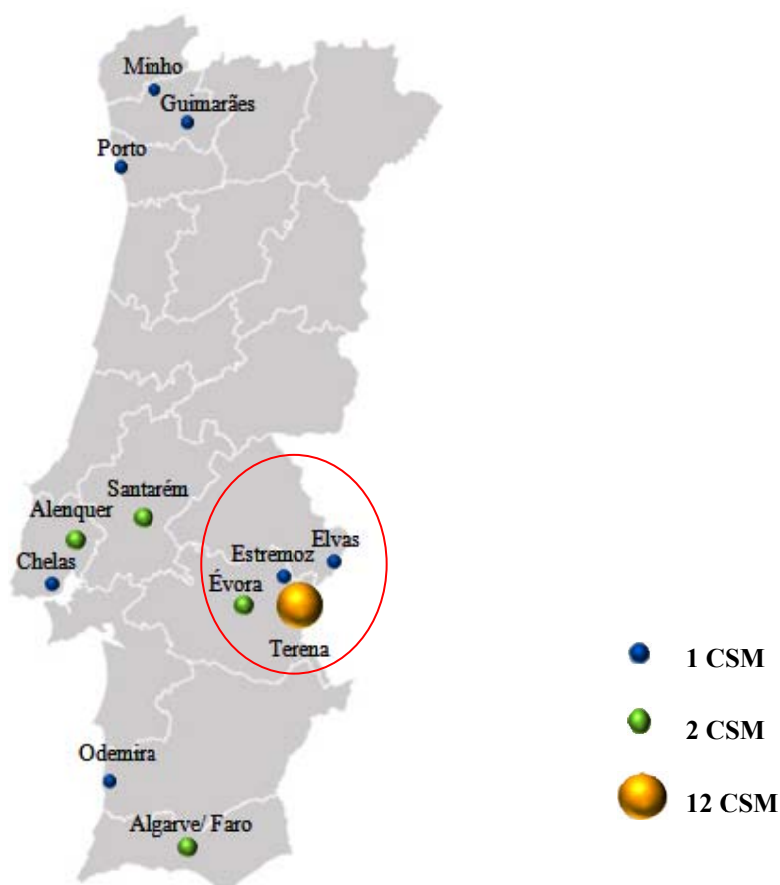
Ao nível de localidades do centro destaca-se a *CSM 277* que relata a aventura de oito homens de Lisboa que vão em incursão para o Algarve, os únicos num grupo de dezasseis que respeitaram o jejum e, por isso, regressaram em segurança de uma escaramuça enquanto os seus pares morreram. Um outro exemplo de milagre que ocorreu neste espaço geográfico foi o de um convento de freiras em Chelas (*CSM 222*) e outros dois localizados em Santarém (*CSM 237* e *369*).

⁶⁰ Cada cantiga apresenta um título curto, original, sugerido por Stephen Parkinson em *Cantigas de Santa Maria Database* (http://csm.mml.ox.ac.uk/index.php?p=poem_list).

Relativamente ao sul, a par de doze cantigas que fazem referência à vila alentejana de Terena (CSM 197, 198, 199, 213, 223, 224, 228, 275, 283, 319, 333 e 334), surge ainda um milagre relacionado com o castelo de Faro (CSM 183), dois com o Santuário de Alenquer (CSM 271, 316), os milagres marianos de Évora (CSM 322, 338), o roubo escandaloso dos panos de Odemira (CSM 327), um milagre em Estremoz (CSM 346) e, em último lugar, um milagre decorrido em Elvas (CSM 399).

Cidade	Ocorrências	Cidade	Ocorrências
Alenquer	2	Guimarães	1
Algarve/ Faro	2	Minho	1
Chelas	1	Odemira	1
Elvas	1	Porto	1
Estremoz	1	Santarém	2
Évora	2	Terena	12

Tabela 1 – *Cantigas de Santa Maria* que mencionam milagres ocorridos em Portugal.



Mapa 1- Disposição geográfica dos locais onde são citadas CSM em Portugal e o número absoluto de cantigas presentes naqueles espaços.

Terena é, de entre todas as localidades portuguesas já referidas, aquela que se destaca por apresentar um maior número de menções, evidenciando por parte de Afonso X uma maior atenção do que aquela que seria imaginada inicialmente. Como foi perceptível após a leitura do primeiro e segundo capítulos desta dissertação, as relações políticas e de amizade entre o monarca castelhano e alguns membros da corte portuguesa existiam e devem, na nossa opinião, explicar o porquê da existência deste conjunto de milagres no Alto Alentejo, como veremos mais adiante.

3.2.1 Santa Maria de Terena nas CSM

Num total de 331 locais citados nas CSM, segundo o que nos é referido na base de dados *Centre for the Study of the Cantigas de Santa Maria* da Universidade de Oxford, da responsabilidade de Stephen Parkinson⁶¹, Terena foi citada em doze cantigas, um número aparentemente ínfimo face ao total, mas que, na verdade, quando sujeito a um estudo comparativo com outros santuários mencionados na coleção, nos faz perceber o papel relevante que esta localidade terá desempenhado enquanto contexto espacial privilegiado na obra.

Reino/Localização	Santuário	Ocorrências	Percentagem
Castela	Santa Maria do Porto	24 ⁶²	7,25%
Aragão	Salas	22 ⁶³	6,65%
Castela	Vila Sirga	14 ⁶⁴	4,23%
Portugal	Terena	12	3,63%

Tabela 2 – Os principais santuários citados nas CSM. Informações compiladas através do motor de pesquisa da base de dados *Centre for the Study of the Cantigas de Santa Maria* da Universidade de Oxford (acesso em linha disponível em <<http://csm.mml.ox.ac.uk/>> [consultado entre setembro de 2016 e abril de 2018]).

Estes dados denotam a importância que o rei outorga a Terena, tendo em conta que esta vila é a mais denominada em Portugal e a quarta no que se refere aos santuários

⁶¹ Acesso em linha disponível em <<http://csm.mml.ox.ac.uk/>> [consultado entre setembro de 2016 e abril de 2018]).

⁶² Ciclo de cantigas que mencionam o Santuário de Santa Maria do Porto: CSM 328, 356, 357, 358, 359, 364, 366, 367, 368, 371, 372, 375, 376, 377, 378, 379, 381, 382, 385, 389, 391, 392, 393 e 398.

⁶³ Ciclo de cantigas que mencionam o Santuário de Salas: CSM 43, 44, 109, 114, 118, 129, 161, 163, 164, 166, 167, 168, 171, 172, 173, 176, 177, 178, 179, 189, 247 e 408.

⁶⁴ Ciclo de cantigas que mencionam o Santuário de Vila Sirga: CSM 31, 217, 218, 227, 229, 232, 234, 243, 253, 268, 278, 301, 313 e 355.

citados nas *CSM*, havendo notoriamente uma intencionalidade na redação destes milagres.

Pode-se colocar a hipótese de que talvez Afonso X tivesse procurado construir um novo espaço simbólico de peregrinação, articulado, principalmente, em torno dos quatro santuários marianos acima mencionados, já que dois deles se encontravam numa zona alternativa, a sul da península, a que progressivamente o monarca castelhano foi ficando cada vez mais restrito: Santa Maria do Porto e Terena. Os outros dois, mais a norte, Salas e Vila Sirga, surgem como uma alternativa ao já preexistente caminho de Santiago de Compostela promovendo, deste modo, uma nova orientação de espiritualidade que se estava a formar na cristandade ocidental em torno da centralidade da devoção mariana (Fernández Fernández 2008-2009, 324; cf. Foster 1970; cf. Jiménez 2016-2017; Kurtz 2012, 473).

Atendendo à ligação biográfica existente entre as *CSM* e o seu mentor, e sabendo o modo como a organização do Cancioneiro reflete uma determinada fase da sua produção, é possível especular relativamente a esta formatação: as *CSM* que fazem menção a Santa Maria de Terena encontram-se maioritariamente nas últimas duzentas cantigas, redigidas entre 1283-1285, que ao se encontrarem neste espaço do Cancioneiro remetem para um âmbito mais pessoal e íntimo do seu mentor, daí que seja importante analisar mais aprofundadamente o porquê de tal escolha. Embora nos capítulos anteriores já tivéssemos lançado algumas pistas neste sentido, convém compreender detalhadamente o modo como estas cantigas terão chegado “às mãos” e “ouvidos” de Afonso X.

3.2.2 O surgimento das *Cantigas de Santa Maria de Terena*

O primeiro estudo realizado sobre as *Cantigas de Santa Maria de Terena* é da autoria de Leite de Vasconcelos (Leite de Vasconcelos 1906), publicado na separata de *O Archeologo Portugues*, onde o autor faz uma leitura de onze das cantigas, através da qual procura apresentar aos estudiosos esta subcoleção. Neste pequeno artigo, Leite de Vasconcelos pretende divulgar ao público da época a história e localização daquele Santuário. O autor colocou a possibilidade de que o rei *Sábio* teria visitado Terena e de que no decorrer desta viagem acabaria por ouvir falar destes milagres, nomeadamente visível, na sua perspectiva, na *CSM* 213 quando “[...] cita uma particularidade, que só pôde provir daquele conhecimento: “Ca azcuna chantou toda/ Per hua grand’ azinheira...” a palavra azinheira applica-se a uma arvore muito commum no sítio.”

(Leite de Vasconcelos 1906, 5). Contudo, uma vez que não há qualquer testemunho que apoie a tese da passagem do rei castelhano por Terena, podemos colocar de lado esta suposição.

Alguns anos mais tarde, em 1957, Mário Martins defende que

[...] [na] Europa católica daqueles dias [séc. XIII], circulavam colecções de milagres, em verso e em prosa, em latim e nas línguas românicas, sobretudo à volta de Nossa Senhora e dos grandes santuários marianos. Afonso X leu alguns desses Livros de Milagres ou falou, pessoalmente, com os romeiros, para cantar, em verso, muitas das suas históriazinhas devotas (Martins 1957, 71).

Esta mesma ideia está patente quando se refere ao modo como os milagres de Santa Maria de Terena foram transmitidos:

Nossa Senhora de Terena teve uma vasta projecção nas *Cantigas de Santa Maria*. D. Afonso X dedica-lhe treze cantigas e talvez possuisse alguma cópia do *Livro de Milagres* que lá devia existir. Doutra forma, ser-lhe-ia difícil conhecer tantos casos maravilhosos da igreja de Terena (*ibid.*, 80).

Apesar desta possibilidade de existir um Livro de Milagres de Terena, no nosso entender tal não parece credível, não só porque nunca se encontra uma referência explícita a um exemplar escrito em nenhuma das *CSMT*, mas também porque, em muitas dessas cantigas, a fonte parece ter sido oral: “per com’oi” (*CSM* 197, Est. 4, v.2), “Assi com’ oi dizer/ a quen m’aquest’ á contado” (*CSM* 224, Est.3, v.1), “Dest’en Terena fezo com’ aprendi/ miragr’a Virgen segundo que oi” (*CSM* 275, Est.1, vv. 1-2). Noutras não se esclarece o tipo de fonte, mas talvez à semelhança do que se sucede na *CSM* 275, faz sentido associar esta designação a uma transmissão oral: “com’ aprendi” (*CSM* 197, Est.4, v.1), “com’ aprendi” (*CSM* 223, Est.4, v.3), “E por esto vos contarei / un gran miragre que achei” (*CSM* 283, Est. 2, vv.1-2), “com’aprendi” (*CSM* 283, Est. 8, v.7), “com’ aprendi” (*CSM* 334, Est.9, v.3). Obviamente que indicações deste tipo obedecem claramente a necessidades retóricas, como a construção da *auctoritas* do sujeito-testemunha ou a questões métricas. Porém, o número de referências parece-nos suficientemente significativo para justificar uma transmissão oral destes milagres ao próprio rei *Sábio*.

Manuel Pedro Ferreira, em 2008, interroga-se sobre a razão de ser da importância de Terena nas *CSM*, especulando que:

Talvez a preferência pelo Alto Alentejo tenha a ver com o infante D. Afonso, irmão de D. Dinis, senhor de Portalegre, Marvão, Arronches e Vide, que, por desentendimentos com o jovem rei, esteve refugiado na corte do seu avô materno de Maio de 1281 a Janeiro de 1282; ou com as origens geográficas de alguns dos

cavaleiros portugueses que, a pedido da rainha D. Beatriz, foram apoiar Alfonso X em 1282 e o acompanharam até à sua morte (Ferreira 2008, 41-42).

No entanto, este autor ao fazer referência aos milagres terenenses num dos seus artigos mais recentes demonstra que apenas a segunda parte da sua antiga hipótese teria sustentação, afirmando que:

[...] Dom Martim Gil, who commissioned the first genealogy of Portuguese nobility, and who accompanied Alfonso X in Seville between 1280 and 1284 (where he probably inspired the group of *cantigas* that narrates miracles set in Terena, one of his possessions in Portugal) (*idem* 2016, 308).

É precisamente esta linha de pensamento que seguimos e que, no nosso entender, explica a forma como “viajaram” estas histórias milagrosas, isto é, a partir da iniciativa dos membros da linhagem dos Riba de Vizela, senhores de Terena. Como pudemos constatar nos capítulos anteriores, foram múltiplas as situações que conduziram os Riba de Vizela a visitarem a corte castelhana. Aliás, atendendo ao espaço onde estas cantigas se encontram no Cancioneiro final, bem como ao número de expressões relacionadas com a narração oral destes milagres, atribuímos com um elevado grau de certeza que a transmissão dos milagres terenenses a Afonso X se deve a Martim Gil de Riba de Vizela, provavelmente ocorrida no período em que este se encontrava junto do monarca no decorrer dos anos de 1280-1284 (*cf.* Capítulo I, 35-36), ao acompanhar o séquito de D. Beatriz. É, pois, natural que a presença deste nobre na corte do *Sábio* tenha exercido alguma influência e levado o monarca a introduzir no seu Cancioneiro um tão elevado número de composições relacionadas com Santa Maria de Terena (Rei 2001b, 18). Acreditamos que, a partir de algumas narrativas que teriam circulação oral local/ regional, Martim Gil coligiu um núcleo de milagres, talvez com número artificialmente aumentado, que propõe ao monarca castelhano que recebam o mesmo tratamento poético-musical das *CSM* anteriormente compostas.

A existência destas cantigas deverá ter sido, por parte de Afonso, uma forma de agradecer e prestigiar o senhor de Terena, nomeadamente pela lealdade que sempre demonstrou, sobretudo naquela última fase da sua vida em que se encontrava sem o apoio da nobreza. Tal é igualmente reforçado pelo facto de Martim Gil ter sido nomeado testamentário de Afonso X (*cf.* Capítulo I, 35), o que acaba por sugerir que esta relação não se confinou a um registo estritamente vassálico, mas também de assumida amizade. Aliás, não deixa de ser curioso que após uma análise mais detalhada do Mapa 1, possamos reiterar que há uma concentração de *CSM* na área de influência

dos Riba de Vizela (pormenor delineado pela linha circular vermelha), no Alentejo, o que demonstra que aquela que era a antiga tenência de Elvas, que se encontrou à responsabilidade desta família até 1312, aquando da morte do 2º conde de Barcelos, foi favorita na escolha do rei *Sábio*.

Noutra perspetiva, os Riba de Vizela também souberam exatamente como aproveitar esta oportunidade para fazer “propaganda” a Terena, fundamentar a sua cristianização e ajudar a povoá-la. Qual seria então o melhor meio de “publicidade”, senão a presença de um núcleo de cantigas dedicadas a Santa Maria de Terena no Cancioneiro Marial de Afonso X? A mesma opinião é defendida por Manuel Pedro Ferreira que afirma que “a celebração propagandística do Santuário de Terena poderia reforçar a respectiva peregrinação, enriquecendo a localidade e dignificando os seus vizinhos e protectores” (Ferreira 2008, 42). Assim sendo, tendo em conta o que o próprio monarca terá feito em relação a Santa Maria do Porto⁶⁵, a menção a Terena neste *corpus* teria também patente uma função de cristianização da área, procurando divulgar o novo topónimo e deste modo estimular o repovoamento da zona, com base num culto cristão.

No entanto, quando António Rei refere a presença desta subcoleção terenense nas *CSM* defende que a fama do Santuário mariano se estendia de um lado ao outro da fronteira, conseguindo cativar romeiros que vinham de vilas que se encontravam em redor da localidade, dando a entender que a Igreja era já famosa naquela época e que o surgimento destas cantigas era apenas um reflexo desse reconhecimento (*cf.* Rei 2001b). O mesmo acontece com Barroca que afirma que o facto da Igreja de Terena ser repetidamente citada nas *CSM* reforça o prestígio que rapidamente alcançou, o que na sua opinião justifica as mudanças arquiteturais que ocorreram em meados de trezentos (*cf.* Barroca 2006, 120). Da nossa parte, após estudarmos de perto os diplomas que foram promulgados a favor de Terena no decorrer do séc. XIII e XIV, e que já foram analisados no segundo capítulo desta dissertação, consideramos que a questão da fama do Santuário deve ser tratada cuidadosamente, já que não foi o reconhecimento do local que conduziu ao seu aparecimento nas *CSM*, mas sim o papel ativo de Martim Gil de Riba de Vizela e a sua posição privilegiada na corte castelhana que o permitiu. Como se sabe, a circulação dos códices das *CSM* foi bastante limitada após a morte de Afonso X

⁶⁵ Para diversos autores, o *Sábio*, ao dedicar vinte e quatro cantigas a este porto andaluz e aos milagres operados pela Virgem Maria, esperava atrair colonos (Ferreira 2016, 331; Scarborough 1998-1999, 86-89).

(Ferreira 2016, 333-340). Porém, é possível que, uma vez regressado à corte de Lisboa, Martim Gil tenha posto a circular as histórias de milagres correspondentes às *CSM*, e possa mesmo ter feito com que algumas delas fossem cantadas como em Sevilha, o que terá contribuído fortemente para o desenvolvimento de Terena enquanto centro de peregrinação. No fundo, devido ao destino pouco feliz que os códices receberam após a morte do seu mentor, não houve o efeito publicitário que se antecipava nas *CSM*, mas a circulação de alguns destes milagres, promovida por via oral, terá garantido essa mesma cristianização, repovoamento e fama. Digamos que o impacto não foi direto, mas que a sua participação indireta terá sido provável⁶⁶.

⁶⁶ Manuel Pedro Ferreira, em estudos recentes (*cf.* Ferreira 2016; *cf. idem* 2017b) observa que Soriano Fuertes reproduz em 1855, em “Historia de la Música Española”, as linhas iniciais da *CSM* 67, que apresenta como exemplo da poesia portuguesa do séc. XII e início de XIII (*idem* 2016, 302). Este alega que as melodias foram retiradas do “Cancioneiro do Conde de Marialva” e acrescenta que a música aparece lá com o mesmo tipo de notação musical encontrada nos códices alfonsinos (Schaffer 1999, 144). Num apêndice, Soriano Fuertes reproduz novamente a *CSM* 67 depois de outras seis *CSM* (221, 256, 2, 17, 6, 28), todas com música, incluindo uma linha de baixo (Ferreira 2016, 302; *idem* 2017b, 8). Ao encontrar esta fonte, Higinio Anglés estava inicialmente cético quanto às afirmações de Soriano relativamente à existência de uma versão portuguesa das *CSM*. Contudo, mais tarde, mudou de opinião ao encontrar uma recolha de melodias do final do século XVIII, agora na coleção Barbieri em Madrid, que contém versões da *CSM* 221 (nova melodia), 256 (nova melodia), 2, 10, 17, 6, 67 e 28, nesta ordem. A coincidência na ordem geral e conteúdo com o apêndice de Soriano Fuertes e a anotação “esta no” inserida ao lado da única cantiga alfonsina (*CSM* 10) que ele escolheu não reproduzir, levou Anglés a concluir que este encontrou, possivelmente, uma cópia moderna do “Cancioneiro do Conde de Marialva”, tendo esta sido a fonte usada por Soriano Fuertes. No entanto, a adaptação deverá ter sido parcial, uma vez que tem uma grande manipulação dos conteúdos (*ibid.*, 6), tendo este exemplar servido, em última instância, o manuscrito de Barbieri, uma parte anteriormente a 1275 e uma outra posteriormente (*idem* 2016, 304). Ferreira admite que alguns dos exemplos musicais das *CSM* foram transmitidos à corte portuguesa antes da coleção ter sido expandida para além dos cem elementos – isto é, antes de 1270. Controversamente, um núcleo mais tardio deverá ter circulado sem música. Para o musicólogo, as razões que justificam a passagem destes testemunhos para Portugal, poderão advir da presença da rainha D. Beatriz neste reino, ou como doação de Afonso X ao seu genro aquando das negociações que deram origem ao Tratado de Badajoz, selado em 1267. Uma outra possibilidade deverá ter ocorrido aquando da visita de D. Dinis à corte do avô nesse mesmo ano (*ibid.*, 307). No caso das duas cantigas que viajaram sem música, esta transmissão deverá ter ocorrido após a morte do monarca. Tal é sugerido pelo facto de os milagres mencionados nas *CSM* 221 e 256 integrarem a campanha de exaltação da memória de santidade de D. Fernando III e do respetivo panteão em Sevilha. Os textos das cantigas poderão ter viajado com D. Beatriz, que passou os anos de 1282 e 1284 com o seu pai em Sevilha, antes de regressar a Portugal em 1285 (*ibid.*, 308). Uma segunda sugestão do autor é a passagem destes milagres através da figura de Martim Gil de Riba de Vizela, que acompanhou o séquito de D. Beatriz nesta última visita ao rei *Sábio*, não só porque é uma figura assumidamente ligada à cultura, mas também por ter tido uma participação ativa nas *CSM* ao citar os milagres terenenses. Uma última sugestão aponta para uma data muito mais tardia, entre os séculos XIV e XVII (*idem* 2017b, 23).

3.3 Os temas das *Cantigas de Santa Maria de Terena*

Os temas abordados nas *Cantigas de Santa Maria de Terena* são de três tipos: milagres associados à cura de doentes (*CSM* 197, 223, 224, 228, 275, 319, 333 e 334); milagres de castigo ou desrespeito (*CSM* 198, 199 e 283) e um milagre de tema incerto (*CSM* 213).

Nº das <i>CSM</i>	Título	<i>Incipit</i>	Tema
197	O menino possesso que ressuscitou	Como quer que gran poder/ á o dem' en fazer mal	Milagre associado à cura de doentes
198	Os peregrinos brigões	Muitas vezes volv' o demo	Milagre de castigo ou desrespeito
199	O homem que engoliu uma agulha	Com' é o mund' avondado/ de maes e d' ocações	Milagre de castigo ou desrespeito
213	O homem inocente que foi exonerado	Quen serve Santa Maria	Milagre de tema incerto
223	O homem raivoso	Todo los coitados que queren saude	Milagre associado à cura de doentes
224	A menina que foi curada e ressuscitou em Terena	A reña en que é/ comprida toda mesura	Milagre associado à cura de doentes
228	A mula que sofreu de gota	Tant' é grand' a sa mercee	Milagre associado à cura de doentes
275	Os cavaleiros raivosos da ordem do Hospital	A que nos guarda do gran fog' infernal	Milagre associado à cura de doentes
283	O sacerdote que desprezou a Virgem	Quen vai contra Santa Maria	Milagre de castigo ou desrespeito
319	A rapariga raivosa	Quen quer mui ben	Milagre associado à cura de doentes
333	A cura do homem coxo em Terena	Connosçudamente mostra/ miragres Santa Maria	Milagre associado à cura de doentes
334	O lavrador cuja esposa tentou envenená-lo	De resorgir ome morto/ deu Nostro Sennor poder	Milagre associado à cura de doentes

Tabela 3 – Resumo dos milagres e respetivos temas das *Cantigas de Santa Maria de Terena*⁶⁷.

⁶⁷ Os temas das *CSMT* podem rever-se nos restantes milagres que mencionam localidades portuguesas. Na igreja de Estremoz (*CSM* 346) uma menina é curada de um inchaço no braço. Também sarado foi o homem que quase morreu ao engolir um osso (*CSM* 322), bem como o cego da *CSM* 338, que recuperou a visão. Um pouco diferente é o milagre da *CSM* 399, curioso caso de uma mulher que tenta matar a criança, mas que é dissuadida de o fazer por uma visão da Virgem. Numa cena digna de escárnio, destaca-se a *CSM* 327 de Odemira, que refere a forma como um homem roubou uma toalha do altar para fazer roupas íntimas, ficando mais aleijado do que outros aleijados. Noutros casos, o milagre português parece ser uma versão local ou importada de um milagre já comprovado noutros lugares. A cantiga de Chelas (222), por exemplo, é a primeira de duas estritamente relacionadas, onde se fala de um clérigo que engoliu uma aranha que caiu no cálice durante a missa. No milagre português, a aranha sai do braço do clérigo quando começa a sangrar. Na segunda versão (225), mais elaborada e cómica, localizada em Cidade Rodrigo, a aranha faz uma viagem através do corpo do clérigo, que deve ter sentido a sua presença a cada passo saindo-lhe, só mais tarde, pela unha.

3.3.1 Milagres associados à cura de doentes

Terena é, desde há muito, destino de peregrinação. Nas palavras de José Leite de Vasconcelos

A grande importancia do culto da Virgem de Terena, tanto nos tempos medievaes como nos modernos, não nos deve causar estranheza, porque toda aquella região, - Redondo, Bencatel, Alandroal, Terena-, era sagrada desde remotas eras. Não longe de Terena, no monte de S. Miguel da Mota, erguia-se o santuario do deus lusitano *Endovellicus*, um dos mais célebres da antiguidade (em países barbaros), a julgar da variedade de ex-votos que ahi se tem descoberto [...] (Leite de Vasconcelos 1906, 7).

Esta situação apoia a tese de que as alterações de culto religioso num dado local têm sempre grande tenacidade. Na implantação do cristianismo não se apagaram completamente as antigas crenças, isto é, umas continuaram a existir como superstições; outras cristianizaram-se. Com a introdução do cristianismo houve, inevitavelmente, um confronto entre os antigos cultos denominados pagãos e a nova religião. José Ramos afirma que o papa Gregório queixava-se por escrito, em finais do séc. VI, que os povos que não tinham recebido a influência civilizadora de Roma se tinham “dedicado até então à adoração de madeiras e pedras”, mas chegou à conclusão de que “não é correcto obrigar as pessoas de carácter obstinado a melhorar à força: é melhor fazê-lo dando passos lentos [...]” (Ramos 2017, Cristianização dos lugares sagrados). Por isso, antes foram convertidas em capelas, como o caso em Portugal de S. Miguel da Mota, onde se encontrava o sítio arqueológico dedicado a Endovélico (Pereira 1889, 145), que sendo deus da saúde tinha simultaneamente um carácter solar e ctónico⁶⁸. Com o decorrer dos séculos e com a progressiva cristianização da área, nomeadamente aquando da reconquista, verificou-se o abandono do antigo templo de Endovélico em S. Miguel da Mota. Numa tentativa de substituir o culto anteriormente vigente surge a figura da Virgem de Terena, uma “herdeira” direta do deus pagão *Endovellicus* (Santo 2013, 176), o que em parte explica o tão elevado número de milagres que refletem as capacidades curativas da Virgem, já que se trata também de uma divindade ctónica com assumidas funções de curandeira.

Começamos por referir as cantigas que mencionam indivíduos que se encontram doentes, o que na perspetiva de Parkinson pode associar-se a duas designações distintas: *raiva* e *sandece*. A primeira designação está associada a um tipo de doença física com sintomas de perturbação do sistema nervoso. Já a segunda advém

⁶⁸ Na mitologia este termo refere-se aos deuses do mundo subterrâneo, por oposição às divindades olímpicas.

da designação *ensandecer*, mais ou menos equivalente a *perder o sen*. Trata-se de um desequilíbrio mental ou emocional que pode surgir de múltiplas causas, como veremos de seguida⁶⁹.

3.3.1.1 Cantigas cujos protagonistas sofrem de *raiva*

Partindo das ideias apresentadas por Parkinson, as pessoas que sofrem desta fatalidade designam-se como *raviosos*, sendo três as *CSM* que remetem para este problema.

No primeiro exemplo, *CSM* 223, temos como protagonista Dom Mateus, de Estremoz, que contraiu raiva. Com o avançar da doença, os seus parentes deram-no praticamente como morto, chegando mesmo a preparar-lhe um caixão. Na procura de uma última forma de salvação, decidiram ir até ao Santuário de Terena. Ao chegar a esta localidade o homem foi imediatamente curado da sua aflição pela Virgem.

*E por end' un ome bõo, Don Mateus,
qu' en Estremoz mora, prougu' assi a Deus
que raviou mui fort', e os parentes seus
alá o levaron, ca muit' ameude [...]*

CSM 223, Est. 3

*[...] de totalas terras gentes vëen i.
E pois i foron, quis a Virgen assi
que foi logo são e, com' aprendi,
ja ll' ante fazian os seus ataude [...]*

CSM 223, Est. 4

Outro exemplo de um milagre deste tipo foi o da *CSM* 275, onde dois frades da Ordem do Hospital, pertencentes ao Convento de Moura, foram atingidos por esta fatalidade. Algumas pessoas decidiram levá-los amarrados, até Terena, de modo a que a Virgem os curasse.

*[...] que no convento soian a seer
de Moura mas foi lles atal mal prender
de ravia que se fillavan a morder
come can bravo que guarda seu curral.*

CSM 275, Est. 2

*Assi raviando fillavan s' a travar
de si ou d' outros que podian tomar
e por aquesto foron os ben liar
de liadura fort' e descomunal.*

CSM 275, Est. 3

O último caso de uma *CSM* que remete para um doente com raiva é a 319, onde se relata a história de um homem de Badajoz que tinha uma filha que havia contraído esta doença. Os seus pais vivendo em tormento, sofreram e choraram pelo

⁶⁹ Informação amavelmente cedida pelo Professor Doutor Stephen Parkinson, via email, no dia 25/01/2018.

facto da sua única filha se encontrar muito doente. Assim sendo, a mãe decidiu levá-la a Terena, rezando ao longo de todo o caminho.

*Alen Badallouce en Xerez morava
un ome que muito na Virgen fiava
e ùa sa filla que muito amava
doeceu de ravia e foi tan ravisosa [...]*

CSM 319, Est. 5

*[...] foi desto sa madr' e levou a correndo
d' ali a Terena gran doo fazendo
e pela carreira ind' assi dizendo:
"Virgen, de Deus madre, santa, preciosa [...]"*

CSM 319, Est. 9

Stephen Parkinson reconheceu que a designação “doecer” é um termo que apenas surge nas cantigas que referem Terena, o que reflete a singularidade deste núcleo, dentro do conjunto das CSM⁷⁰.

3.3.1.2 Cantigas onde surge a designação *ensandecer*

Algumas cantigas remetem para este tipo de doença, *sandecer*, podendo provir, por um lado, de más formações, em outros de envenenamento ou mau estar.

A primeira destas CSM é a 224 que refere uma menina de Beja que se encontrava desfigurada, tendo o seu braço unido ao corpo. Procurando uma cura para a criança, quando ainda era bebé, os seus pais decidiram ir até Terena, juntando-se a um grupo de peregrinos que partia da sua terra natal. Contudo, ao aproximarem-se do Santuário, a rapariga morreu. Na manhã seguinte, depois de uma missa ter sido proferida, a menina voltou à vida. Ao ser desenrolada da sua mortalha, os peregrinos viram que o seu braço estava curado, encontrando-se disposto no sítio correto.

*[...] ca u pariu sa moller | naceu ll' enton ùa filla
que ben terredes que foi | muit' estranna maravilla
ca o braço lle saiu | ontr' o corp' e a verilla
juntado de sũu assi | que non era de costura.*

CSM 224, Est. 6

*A volta foi no logar | grand', e os romeus correron
aa moça e enton | dos panos a desvolveron
e viron ll' o braç' ali | desapreso, e renderon
graças a Santa Maria | que e sennor d' apostura.*

CSM 224, Est. 11

Um outro exemplo é a CSM 333 que refere a história de um homem que ficou paralisado num carrinho durante cerca de quinze anos, cujos braços, dedos, mãos e pés estavam torcidos para trás. Ele havia percorrido muitas terras e foi levado a muitos santos para ser curado, mas tal nunca resultou. O homem chegou a Terena e orou à Virgem para curá-lo, ficando no seu carrinho, na Igreja, chorando e confessando os seus

⁷⁰ Informação amavelmente cedida pelo Professor Doutor Stephen Parkinson, via email, no dia 14/05/2017.

pecados, desde a Páscoa até meados de setembro. Certo dia, enquanto ele estava deitado em frente ao altar, alguns peregrinos da sua terra vieram a Terena e realizaram uma vigília. Naquela noite, a Virgem endireitou os membros do homem aleijado, sarando-o.

*Este tiinna os braços | tortos atras e as mãos
tortas assi e os dedos | e os pees non ben são
ca eran outrossi tortos | atras e esto crischãos
viron e judeus e mouros | daquest' enquisa dari'.*

CSM 333, Est. 3

*[...] ca des pascoa i jouve | assi como vos eu digo
ata setembro meado | a consell' e a abrigo
da Virgen Santa Maria | e el jazend' i mendigo
ũa noite de sa terra | foi i mui gran romaria.*

CSM 333, Est. 10

Por último, neste conjunto, destaca-se o caso de um lavrador de Aroche (CSM 334) que tinha um criado chamado Bartolomeu, que devotamente amava e servia o seu amo. A esposa do lavrador, desejando prejudicar o marido, misturou algumas ervas com vinho e instruiu Bartolomeu a levá-lo ao seu mestre e disse-lhe para não beber nenhum ele mesmo. Suspeitando que o vinho estava contaminado, Bartolomeu provou-o e ficou louco, paralisado e perdeu os sentidos. Os seus parentes decidiram levá-lo a Terena, mas ele morreu no caminho. No entanto, a família decidiu continuar a sua jornada independentemente do sucedido e quando chegaram ao Santuário colocaram-no diante do altar da Virgem. O jovem ressuscitou e os seus sentidos foram restaurados.

*Este per quant' ei apreso | en Aroches gran sazón
morou con un bõo ome | que el mui de corazón
servia muit' e amava | e polo guardar enton
de mort' ouv' en si fillado | tal mal ond' ouv' a morrer.*

CSM 334, Est. 2

*O mancebo oi u questo | e foi logo sospeitar
que no vinno mal avia | e diz: "Pero me mandar
foi mia ama que llo desse | a meu am' ant' eu provar
o quero." E pois provou o | e foi log' ensandecer.*

CSM 334, Est. 7

3.3.1.3 Cura de um animal

Este milagre ocorre na CSM 228, onde uma mula sofria tanto de gota ao ponto das suas pernas estarem torcidas. O dono, sentindo pena da besta aleijada, ordenou a um dos seus servos que a matasse para tirá-la daquela miséria. Quando o rapaz estava a terminar o almoço, preparando-se, em seguida, para matar o animal, a mula levantou-se e avançou lentamente em direção à Igreja. O jovem ao dar conta do sucedido seguiu os seus trilhos até ao templo, descobrindo o animal modificado. Chamou as pessoas para virem ver a mula que se havia transformado de uma criatura doente para uma saudável. De modo a remover qualquer dúvida que restasse daquele milagre, Santa Maria levou a

mula a dar a volta à Igreja três vezes e depois a ajoelhar-se humildemente em frente ao altar, levando ao espanto de todos aqueles que observavam a situação.

*Este mal a aquel muu | per gran door lle vëera
de gota que aas pernas | e aos pees ouvera
e por ende no estabro | un mui gran tempo jouvera
que sol andar non podia | esto vos dig' en verdade.*

CSM 228, Est. 2

*[...] que ali u o catavan | andou ele muit' agã
tres vegadas a eigreja | da Virgen santa reã
a derredor, e a gente | que lle ben mentes fãa
viron o com' entrou dentro | mostrando grand' omildade.*

CSM 228, Est. 8

3.3.1.4 Cura de um doente possuído pelo demo

Na CSM 197 é-nos relatado um milagre sobre um homem rico de Cumbres, que tinha os seus cultivos, rebanhos e um filho que muito amava. Contudo, o jovem encontrava-se possuído pelo diabo. Uma vez, o demo atacou-o com tanta força que o estrangulou até à morte. O irmão do falecido contou ao resto dos seus parentes que o irmão tinha prometido ir em peregrinação a Terena, para pedir perdão pelos seus pecados. Assim sendo, ofereceu-se para ir no seu lugar e prometeu que se a Virgem perdoasse o seu irmão morto, dar-lhe-ia dez dos seus porcos. Instantaneamente, o falecido ressuscitou e no dia seguinte este e o irmão partiram juntos para Terena, de modo a cumprir a promessa.

*[...] ca tan forte o fillava | o demo, com' aprendi
cinc' ou seis vezes no dia | ou sete, per com' oi.
Mais ùa vez atan forte | o fillou que ben ali
u estava, afogou o | e morreu, u non ouv' al.*

CSM 197, Est. 4

*Por rogo da virgen madre | Deus sa oraçon oi
e o que jazia morto | atan toste ressurgiu
e des ali adeante | daquel mal ren non sentiu.
Esto fez Santa Maria | que aas coitas non fal.*

CSM 197, Est. 8

Como se viu, o poder da Virgem no que à cura de doentes diz respeito é bastante abrangente. Esta não se limita apenas a um género específico de doença – física e mental –, mas também à expurgação do demo do interior de uma criança e, na nossa opinião, o melhor exemplo da gradação dos milagres do ponto de vista da sua intensificação ocorre na cantiga 228 que reflete as múltiplas capacidades curativas da Virgem ao sarar uma mula velha e aleijada. Neste caso, não é solicitado qualquer favor pelo animal, Santa Maria realiza um milagre simplesmente para demonstrar o seu poder e piedade.

3.3.2 Milagres de castigo ou desrespeito

Numa outra perspectiva, tópicos como a infidelidade ou blasfémia remetem para situações relativamente violentas, tanto nas cantigas de Terena, como noutros milagres portugueses. Os blasfemos sofrem crises semelhantes às pessoas que se encontram genuinamente doentes, que apenas a Virgem pode curar.

Comecemos pela CSM 199, onde o protagonista é um peleiro que vivia e trabalhava no castelo de Burgillos del Cerro, na fronteira de Jerez de los Caballeros, e que nunca presenciara os dias da festa da Virgem. No entanto, num certo ano, no dia da festa de março, enquanto costurava as peles, colocou a agulha na boca e engoliu-a acidentalmente, ficando esta espetada na sua garganta. Não conseguindo retirá-la ou engoli-la, a garganta inchou e o rosto ficou cada vez mais roxo. O peleiro decidiu então viajar até Terena e prometeu fazer uma oferta à Virgem, prostrando-se diante do altar, onde acabou por adormecer, chorando e gemendo. Enquanto dormia, a Virgem fê-lo tossir a agulha.

*E en aqueste castelo | o peliteiro morava
que da Madre de Deus santa | nunca as festas guardava
e pola festa de Março | u el sas peles lavrava
do mal que lle end' avêo | por Deus oide, varões.*

CSM 199, Est. 3

*E quando foi na eigreja | ant' o altar o deitaron
e log' a Santa Maria | muito por ele rogaron
e el chorand' e gemendo | dormeceu e non cataron
se non quando ll' a agulla | saiu sen grandes mixões [...]*

CSM 199, Est. 7

Um exemplo que apresenta circunstâncias semelhantes ao anterior é o da CSM 283. O protagonista desta cantiga é um padre que vivia perto do Santuário da Virgem, em Terena. Um dia, enquanto pregava um sermão, advertiu as pessoas a não irem a Terena ou fazerem ofertas lá, chegando mesmo a ameaçar excomungar quem ousasse ir à festa da Virgem, em agosto. Enquanto proferia estes mandamentos, a sua boca começou a torcer-se de tal forma que não podia falar ou cantar a missa, mas apenas balir como um bode. Além disso, os seus membros ficaram paralisados. A partir daquele momento todos louvaram a Virgem, temendo os seus castigos e o padre arrependeu-se e recuperou o seu estado natural.

*E se per ventura aven
que en esta festa que ven
d' Agosto per vosso mal sen
fordes i per nen ùa ren,
escomungar-vos-ei por en.”
E u esto dizer queria,
torceu xe ll' a boca, assi [...]*

CSM 283, Est. 5

*Mas quando se atal sentiu
que tolleit' era e se viu
tan maltreito, ben se partiu
daquel err' e se repentiu,
assi que logo ben guariu
e fez assi que todavia
deu i do seu, com' aprendi.*

CSM 283, Est. 8

Um outro caso de uma *CSM* de castigo ou desrespeito, um pouco diferente das anteriores, é a *CSM* 198, onde um grande grupo de homens, reunidos em Terena, começaram a brigar uns com os outros por instigação do diabo. A luta durou a maior parte da noite e muitos deles ficaram feridos. No entanto, porque os homens eram seus peregrinos, a Virgem não queria que eles deixassem a guerrilha mortos ou feridos, convencendo-os a fazerem as pazes uns com os outros. Quando procuraram enterrar os seus companheiros mortos não conseguiram encontrar ninguém, já que tudo o que podiam observar eram espadas e escudos espalhados pelo chão. Todos os homens tinham hematomas, mas não ficaram gravemente feridos.

*Naquel logar s' ajuntaron | d' omees mui gran companna
que luitavan e fazian | gran fest' a foro d' Espanna
mais o demo de mal chëo | meteu ontr' eles tal sanna
que por se mataren todos | foron mui corrend' armados [...]*

CSM 198, Est. 2

*[...] e u andavan buscando | os mortos que soterrassen
e os outros mal chagados | de que ben pensar mandassen
non quiso Santa Maria | que nen ãu tal achassen
mas per pontos e escudos | acharon muitos colpados [...]*

CSM 198, Est. 5

3.3.3 Milagre de tema incerto

Por último, há um milagre de tema incerto, na *CSM* 213, um *exemplum* convertido em milagre, que incide na história de um homem inocente que foi exonerado dos seus crimes. Dom Tomé, de Elvas, ganhava a sua vida carregando bens para o mercado, usando os seus animais. Ele sempre pensou que a sua esposa lhe era fiel, mas estava errado, já que sempre que se encontrava fora em trabalho, ela dormia com outros homens. Um dia, acharam-na esfaqueada até a morte. Os seus parentes suspeitaram que o marido a tivesse assassinado e ido embora. Quando ele voltou para Elvas, eles tentaram prendê-lo, mas Dom Tomé fugiu para a fronteira, instalando-se em Badajoz. Decidiu, então, ir a Terena em peregrinação, pois tinha a certeza de que a Virgem o protegeria da prisão, já que a acusação era injusta, rezando para que Santa Maria de Terena tivesse piedade dele e o defendesse. Ao retornar a Badajoz, encontrou os seus inimigos, mas a Virgem impediu-os de vê-lo. Ainda esperando encontrá-lo, estes foram para Terena. No entanto, na margem do rio, deram com uma imagem do demónio, que apresentava a aparência de Dom Tomé. Um dos homens atacou o diabo com uma lança, mas em vez disso, bateu num carvalho e caiu num barranco ficando bastante ferido. Quando os homens voltaram para Elvas, o truque do diabo foi revelado. Eles entenderam que Dom Tomé era inocente e imploraram-lhe perdão. Trata-se de um *exemplum* convertido em milagre, já que o diabo acaba por lutar a favor de Dom Tomé,

por oração à Virgem, numa lição metafórica sobre falsas aparências: a mulher parece boa, mas na verdade não é e os vizinhos julgam que o homem bom é mau.

*Ela fazendo tal vida | ãa noite a acharon
morta e acuitelada | e seus parentes chegaron
e pois que a morta viron | no marido sospeitaron
que a matara a furto | e se fora sa carreira.*

CSM 213, Est. 5

*[...] madre de Deus Jesucristo | pero contra el catavan
e pois que ãa gran peça | en aquel logar estavan
foron se contra Terena | u sen dulta o cuidavan
achar, mas o dem' acharon | en forma del na ribeira [...]*

CSM 213, Est. 12

3.4 A hipótese de um milagre roubado de Terena

Stephen Parkinson em “Santuarios Portugueses en las Cantigas de Santa Maria” coloca a possibilidade de que a CSM 344 remete para um milagre roubado de Terena, partindo de uma curiosidade geográfica relevante (Parkinson 1998-1999, 50). Esta cantiga relata-nos uma cavalgada de cristãos que, fortuitamente, se encontra com mouros, mas as circunstâncias do tempo e o tipo de terreno faz com que nenhum se aperceba da presença do outro. Todavia, acampam no mesmo lugar junto aos muros da igreja-fortaleza de Nossa Senhora de Tudía, mas mesmo no decorrer da noite não deram conta que os inimigos estavam a poucos metros, nem os cavalos relincharam. Na manhã seguinte, quando tomaram caminho, deram conta do sucedido, celebraram, apercebendo-se de que a Virgem os protegera. Quando separados, “e foron-s’ uus a Elvas, os outros a Olivença.” (CSM 344, Est.7, v.4), curioso itinerário, porque ambos os lugares são a norte de Tudía, de modo que os dois grupos teriam de trilhar o mesmo percurso. Parkinson afirma que se a reunião tivesse tido lugar em Terena, pelo contrário, essa separação era lógica, uma vez que esta localidade está entre Elvas (nordeste) e Olivença (este).

Na nossa perspetiva, esta suposição deve ser analisada com cuidado. Através da leitura das CSM de Tudía denota-se uma associação quase constante aos mouros. Na CSM 325 faz-se referência a uma cristã que conseguiu escapar aos mouros; a CSM 326 refere o roubo de umas colmeias; a CSM 329 foca-se na história de um mouro que roubou moedas do altar da Virgem; a CSM 344, como vimos, refere à situação das cavalgadas entre mouros e cristãos e a CSM 347 refere a ressurreição de um menino que estava morto. Ao analisarmos o conteúdo das CSM é perfeitamente perceptível que estamos a referir-nos a uma terra recém-reconquistada, nas palavras do próprio Parkinson “Los milagros de Santa María de Terena se sitúan claramente en el contexto

de una tierra reconquistada.” (Parkinson 1998-1999, 44). Tal deve-se, entre outros fatores, à ausência de referências a mouros ou judeus, acidentes, ou episódios violentos durante a construção de novas igrejas, tal como acontece em Castrojeriz ou Santa Maria do Porto (*ibid.*, 45). Assim sendo, ao comparar a *CSM* 344 com as *CSM* que fazem parte do núcleo de Terena, não faz muito sentido imaginá-la enquanto milagre roubado. Mesmo os temas das *CSM* deste Santuário alentejano incidem maioritariamente, tal como vimos, na cura de doentes, pelo que não se encaixa o tema daquela cantiga de Tudía neste ciclo. Por último, perspetivando os possíveis percursos que vão de Tudía para Olivença e Elvas, apesar de tanto um local como o outro se localizarem a norte do Santuário, tal não impede que os grupos tomassem percursos distintos, não fazendo sentido conceber apenas um único trilho possível que permitisse percorrer aqueles territórios.

Apesar de termos procurado apresentar um mapa onde estivessem registados os caminhos romanos/medievais existentes neste espaço, não encontramos qualquer exemplar que documentasse tais percursos. Tentámos assim criar um mapa com indicações de relevo, a partir da ferramenta *google maps*. O resultado final vai de encontro às ideias acima apresentadas, uma vez que, de forma a contornar uma área montanhosa, faz mais sentido imaginar que aqueles que partiam para Olivença tivessem optado por viajar pelo lado esquerdo, menos acidentado, enquanto os outros optariam pelo lado direito, evitando assim aquela zona de maior relevo, que sobretudo dificultaria a passagem dos cavalos.



Mapa 2- Disposição geográfica dos locais mencionados na *CSM* 344. Mapa criado pela autora através do *google maps*, sendo os percursos desenhados a preto, aqueles que correspondem aos trilhos pedestres, que, atendendo à zona acidentada de Zafra, mais sentido fariam ser aqueles utilizados na Idade Média.

Resumindo, não nos parece credível que a *CSM* 344 seja um milagre roubado de Terena, já que em termos de conteúdo e contexto não se enquadra, de todo, com os princípios que parecem unir as *CSM* que remetem para este local.

3.5 A versatilidade dos poderes da Virgem de Terena

Em todas as *CSM* de Terena há uma constante, a de atribuir todas as capacidades à Virgem, encarada como salvadora, a personagem ativa e responsável pela resolução dos conflitos, portadora das melhores virtudes e protetora daqueles que lhe são fiéis. Revendo as rubricas de todas estas *CSM* (com a exceção da 228), confirmamos esta mesma atribuição de poder:

- Como Santa Maria de Terena ressocitou uñ menño a que matara o demo (*CSM* 197);
- Como Santa Maria fez fazer paz e que se perdõassen uñs omees que se querian matar uñs con outros ant' a sa eigreja en Terena (*CSM* 198);
- Como un peliteiro que non guardava as festas de Santa Maria e começou a lavar no seu dia de Março e travessou se lle a agulla na garganta que a non podia deitar e foi a Santa Maria de Terena e foi logo guarido (*CSM* 199);
- Como Santa Maria livrou uñ ome bõ en Terena de mão de seus eẽmigos que o querian matar a torto porque ll' apõian que matara a sa moller (*CSM* 213);
- Como Santa Maria sãou en Monsarraz un ome bõ que cuidava morrer de ravia (*CSM* 223);
- Como Santa Maria de Terena que é no reino de Portugal ressucitou ùa menña morta (*CSM* 224);
- Como Santa Maria de Terena guariu dos freires do Espital que raviavan (*CSM* 275);
- Como Santa Maria de Terena sãou un clerigo da boca que se lle torcera mui feramente (*CSM* 283);
- Como Santa Maria guareceu en Terena ùa moça que raviava (*CSM* 319);
- Como Santa Maria de Terena guariu uñ ome contreito que andava en carrera mais avia de XV anos (*CSM* 333);

- Como Santa Maria de Terena resorgiu uñ ome que morrera de sandece e tornou o são (CSM 334).

A partir do referido, depreende-se que o poder da Virgem se pode refletir nas mais diversas situações. Contudo, este nem sempre é aplicado do mesmo modo; por exemplo, em algumas CSM, como na 199 e 334, para que os protagonistas fossem sarados, era necessário estar perante o altar da Virgem:

*E quando foi na eigreja | ant' o altar o deitaron
e log' a Santa Maria | muito por ele rogaron
e el chorand' e gemendo | dormeceu e non cataron
se non quando ll' a agulla | saiu sen grandes mixões [...]*

CSM 199, Est. 7

*E atal morto com' era | levaron o ben assi
dereitament' a Terena | e poseron o log' i
ant' o altar da mui nobre | Virgen e com' aprendi
resorgiu o e foi são | como soia seer.*

CSM 334, Est. 9

Na CSM 213, a personagem, para além de se ter colocado perante o altar, rezou uma oração e foi a junção destes dois elementos que possibilitou o seu salvamento. Tal sucede na CSM 224 onde foi necessário cantar uma missa para que a menina ressuscitasse.

*Ele pois foi na eigreja | deitou s' enton mui festiõ
ant' o seu altar e disse: | "Madre do vell' e menõ [...]*

CSM 213, Est. 9, vv.1-2

*E pois aquest' ouve dit' e | sa oraçon acabada
compriu ben sa romaria | e depois aa tornada [...]*

CSM 213, Est. 11, vv.1-2

*[...] ouveron de a levar | ala por ser soterrada
eno cimiteiro d' i. | Outro dia madrugada
mandaron missa cantar | e ùa missa cantada
resorgiu a mort' enton | braadand' a desmesura.*

CSM 224, Est. 10

Noutros casos, o dom da Virgem cresce, bastando apenas entrar na Igreja para que o doente seja curado, tal como sucede na CSM 223. Noutras CSM nem sequer é necessário chegar à vila, a vista do Santuário de Santa Maria de Terena é suficiente para curá-los, como no caso da CSM 319.

*[...] de totalas terras gentes vñen i.
E pois i foron, quis a Virgen assi
que foi logo são e, com' aprendi,
ja ll' ante fazian os seus ataude [...]*

CSM 223, Est. 4

*Tanto que a moça que era doente
viu a eigreja logo mantenede
foi mui ben guarida e diss' aa gente
que a desliassen ca a merceosa [...]*

CSM 319, Est. 12

Os poderes da Virgem podem igualmente funcionar à distância apenas alegando uma promessa tal como surge na CSM 197, em que o irmão do falecido ao referir que

queria executar a peregrinação a Terena em lugar do morto faz com que a Virgem imediatamente ressuscite o irmão.

*Por rogo da virgen madre | Deus sa oraçon oiú
e o que jazia morto | atan toste ressurgiu
e des ali adeante | daquel mal ren non sentiu.
Esto fez Santa Maria | que aas coitas non fal.*

CSM 197, Est. 8

3.5.1 A localização do Santuário

Uma outra constante nas CSM de Terena refere-se especificamente às capacidades que advêm da própria peregrinação ao local. Tal não só é importante para dar a entender quais os trilhos e caminhos que as pessoas deveriam seguir para lá chegarem, concedendo pistas topográficas, mas também interessantes indicações sobre o que era a vila de Santa Maria de Terena naquele período. Sem dúvida que o significado que é concedido a esta componente da disposição geográfica do Santuário se insere na questão da promoção do mesmo enquanto centro de peregrinação. Numa época em que não havia mapas atualizados sobre os caminhos, era necessário seguir diretrizes espaciais que permitissem às pessoas reconhecer o caminho correto para alcançar determinado local.

Neste sentido, algumas pistas começam por nos ser sugeridas através da proximidade deste Santuário à margem do Guadiana:

*Assi com' oi dizer | a quen m' aquest' á contado
en riba d' Aguadiana | a un logar muit' onrado
e Terena chaman i | logar mui sant' aficado
u muitos miragres faz | a sennor de dereitura.*

CSM 224, Est. 3

*Riba d' Odian' á ùa sa eigreja
desta Virgen santa que bẽeita seja
que chaman Teren' e quen quer que deseja
saud' en seu corpo de door dultosa [...]*

CSM 319, Est. 3

A localização exata da Igreja é indicada nestes versos, fazendo referência à ribeira de Lucefécit:

*[...] dun rio que per i corre | de que seu nome non digo
indo pos el braadando: | "Aquest' é noss' ãemigo."
E o demo contra eles | disse: "Que avedes migo?
Ca nunca eu vos fiz torto | sabe o tod' esta beira."*

CSM 213, Est.13

Curioso será entender o modo como o próprio rei *Sábio* menciona este hidrotópónimo, não designando o seu nome. Se este milagre tivesse chegado por escrito, como Mário Martins e outros autores afirmavam, não haveria assim tantos problemas em redigir claramente esta referência. Porém, se fosse mencionado por via oral, faz sentido a transmissão da história deste hidrotópónimo, pela boca do próprio Martim Gil, que também teria receio em evocar o nome do rio. Aliás, esta pequena passagem poderá ser uma importante fonte histórica para descodificar a misteriosa lenda em volta do Lucefécit. Não quer dizer que nos diga exatamente de onde terá nascido e surgido este termo, mas pelo menos ajuda a compreender o modo como o hidrotópónimo era entendido no decorrer da Baixa Idade Média, isto é, como uma associação direta a Lúcifer. Hoje, este é o nome do diabo mas, originariamente, era um título latino do deus Sol, Lúcifer, “o que traz a luz”. Ora, o primitivo cristianismo combatia o paganismo destas regiões onde o Sol tinha o primeiro lugar. Sendo ele o “príncipe dos deuses” que os cristãos classificavam como “demónios”, o título do Sol passou para o “príncipe dos demónios”, Lúcifer (Pacífico 2016, 60). Atualmente, várias teorias surgem no que se refere à história desta ribeira.

Como observámos no capítulo anterior, a documentação escrita e a oralidade popular atribuem à princesa D. Maria a fundação daquele templo. A mesma necessidade de inventar uma nova estória para a denominação do rio parece surgir, ignorando qualquer tradição anterior. A narrativa que passou a ser praticamente encarada como verdade, nos nossos dias, defende que o aparecimento do mensageiro com a “boa nova”, permitiu que “luz se fizesse”, dando origem assim à designação latina daquele hidrotópónimo *lux ce fecit* (*ibid.*, 64), atual Lucefécit. No entanto, há mais do que provas de que a nomenclatura se foi alterando ao longo dos tempos de acordo com as forças religiosas e políticas que dominavam aquele espaço. Assim, durante tempos primitivos, o hidrotópónimo deverá ter estado associado ao Sol, deus dos deuses, seguidamente a Lúcifer, deus dos demónios e, por último, à lenda da Boa Nova, que, como já se observou, terá tido a sua proliferação no decorrer do séc. XVIII.

Na *CSM 275* faz-se menção à proximidade do Santuário terenense à fronteira, referindo que para quem vem de Moura é necessário passar o Guadiana para ir a Terena. Nesta ocasião refere-se também que a vila jaz no meio de um vale, apoiando a ideia de que, naquela época, não se encontrava na sua atual localização, mas sim perto da Igreja, no “Monte da Vila Velha”.

*E levando os ambos a grand' afan
que cada ãu mordida come can
passaron con eles un rio mui gran
d' Aguadiana, entrant' a Portugal.*

CSM 275, Est. 5

*E o primeiro deles mentes parou
de cima dun outeiro u assomou
des i mui longe ante si devisou
a Terena que jaz en meo dun val.*

CSM 275, Est. 6

3.5.2 A importância da peregrinação

3.5.2.1 A decisão de partir em romaria a Santa Maria de Terena

Em algumas *CSMT* (197, 198, 199 e 228) destaca-se a decisão de partir em romaria à localidade, não exigindo explicação e fazendo eco à fama do local e das suas capacidades milagrosas. Na *CSM* 213 é referido o reconhecimento regional do Santuário e o seu sucesso enquanto centro religioso.

*E de tal razon a Virgen | fez miragre connoçudo
na eigreja de Terena | que é de muitos sabudo
ca sempre dos que a chaman | é amparanç' e escudo
e de como foi o feito | contar-vos-ei a maneira.*

CSM 213, Est. 1

Terena é, igualmente, encarada como um espaço de peregrinação que atrai fiéis de uma grande área: de Este, vêm de “Xerez de Badalhouço” ou “Xerez de Badalhouce”, atualmente Jerez de los Caballeros (*CSM* 197, *CSM* 199), Badajoz (*CSM* 319) e Aroche (*CSM* 334). Do sul, de Moura (*CSM* 275) e Beja (*CSM* 224). A Norte, de Elvas (*CSM* 213) e Estremoz (*CSM* 223), terras estas que têm os seus próprios locais de culto. Comprova-se assim a importância de Terena como espaço religioso de romaria, como também a sua fama no Alentejo e vizinhanças, sendo um Santuário sobretudo regional, mais que nacional (Parkinson 1998-1999, 50; Sousa 2003, 685). Como já foi debatido supra, não nos parece verdade que o local já fosse “internacionalmente” conhecido aquando da sua menção nas *CSM*, uma vez que aquilo que se pretendia era promover a sua própria povoação fomentada através da sua presença nesta coleção.

3.5.2.2 Acompanhantes do doente em peregrinação

A peregrinação muitas vezes ocorria com o doente acompanhado pela família.

*Outro dia madurgada | pera Terena fillou
o caminn' e seu irmão | nunca se dele quitou
e pois foi ena eigreja | aqeste feito contou
todo como ll' avëera | e seu don deron i qual [...]*

CSM 197, Est. 9

*O bon om' e sa moller | foron enton mui coitados
e entenderon que foi | aqesto por seus pecados.
Choraron muito por en | pero foron conortados
en o que Deus quer fazer | cobraron sa queixadura [...]*

CSM 224, Est.7

Noutras circunstâncias, as personagens peregrinavam na companhia de outros habitantes das suas terras. Em diversos locais reuniam-se grupos de romeiros que se colocavam a caminho de Terena:

*Naquel logar s' ajuntaron | d' omees mui gran companna
que luitavan e fazian | gran fest' a foro d' Espanna
mais o demo de mal chëo | meteu ontr' eles tal sanna
que por se mataren todos | foron mui corrend' armados [...]*

CSM 198, Est. 2

*[...] ca des pascoa i jouve | assi como vos eu digo
ata setembro meado | a consell' e a abrigo
da Virgen Santa Maria | e el jazend' i mendigo
ũa noite de sa terra | foi i mui gran romaria.*

CSM 333, Est. 10

Resumindo, todos estes milagres atestam não apenas o poder da Virgem, mas também a virtude do próprio Santuário e a importância da realização desta “viagem” religiosa. Isto é, não era apenas importante referir ou rezar em nome da Virgem de Terena, mas sim ir até ao templo e conhecer a vila. No nosso entender, tal situação acaba por sugerir duas perspectivas: por um lado temos o interesse do próprio Afonso X que queria, mais que tudo, louvar à Virgem, mas por outro lado, é possível compreender a importância de visitar a área e conhecer, em primeira mão, aquele local de culto, tendo em conta os interesses de povoamento e cristianização que os senhores de Terena pretendiam desenvolver naquela sua possessão.

3.5.3 As festas de Santa Maria de Terena

No ciclo de *Cantigas de Santa Maria de Terena* é feita a menção a duas festas locais, uma em março e outra em agosto. A CSM 199 menciona a romaria de março que provavelmente decorreria na festa da Anunciação, no dia 25 desse mês:

*E en aqeste castelo | o peliteiro morava
que da Madre de Deus santa | nunca as festas guardava
e pola festa de Março | u el sas peles lavrava
do mal que lle end' avëo | por Deus oide, varões.*

CSM 199, Est. 3

Na CSM 283 faz-se referência à festa de agosto:

*E se per ventura aven
que en esta festa que ven
d' Agosto per vosso mal sen
fordes i per nen ùa ren,
escomungar-vos-ei por en.”
E u esto dizer queria,
torceu xe ll' a boca, assi [...]*

CSM 283, Est. 5

Desta alusão à festa de verão conclui-se que a grande romaria se realizava no dia da Assunção de Nossa Senhora, a 15 de agosto. Esta grande festividade local mantém-se nos nossos dias, mas já não nestas datas. A mais importante celebração de Terena decorre no dia de Nossa Senhora da Boa Nova, que corresponde à segunda-feira da Pascoela. Segundo o testemunho de locais, após a entrega da responsabilidade do Santuário à Confraria de Nossa Senhora da Boa Nova, em meados do ano 2000, perdeu-se a tradição de se deixar ex-votos na Igreja, tal como se sucedia até meados do séc. XX, nomeadamente durante a guerra colonial. Esta festividade é também conhecida como a festa de Nossa Senhora dos Prazeres⁷¹, uma comemoração de origem pagã, que marca o início do período das colheitas (Frazer 1926, 58), o que uma vez mais nos relembra todos os antecedentes históricos que marcaram a vida desta região.

3.6 Aspetos finais

Sem dúvida que as *CSMT* constituem um núcleo que terá partido da vontade pessoal de Afonso X, destacando-se pela sua localização no Cancioneiro final e devendo a sua proliferação à figura de Martim Gil de Riba de Vizela. Este nobre português, ao acompanhar D. Beatriz a Castela, em visita a seu pai num dos momentos mais complicados do seu reinado e vida pessoal, terá tido a oportunidade de relatar algumas histórias de milagres daquela localidade, uma das suas possessões, ao próprio monarca, procurando promover o estabelecimento daquela vila enquanto um importante espaço de peregrinação, uma referência cristã num Alentejo que se fragmentava segundo uma herança muçulmana e pagã. Também o cariz e a diversidade das

⁷¹ Esta denominação já existia no séc. XIV, muito especificamente nos meios populares, tendo sido oficializada em Portugal como festa católica, em 1747, a pedido de D. João V (Santo 2016, 99).

indicações que nos são referidas sobre a localização do Santuário constituem verdadeiros guias para quem naquela época quisesse rumar até Terena, procurando o Riba de Vizela, desta maneira, fomentar o seu povoamento e crescimento económico. Por seu lado, o monarca pretendeu agraciar esta família que desde sempre lhe foi fiel fazendo de Santa Maria de Terena um dos santuários mais citados nas *CSM*, que alcançou um reconhecimento sobretudo regional.

Estas cantigas são, indubitavelmente, um reflexo do “ADN” cultural do espaço em que se localiza, sobretudo visível nas suas múltiplas referências a um culto pagão anterior à fundação do Santuário. Tal depreende-se, quer através dos temas que compõem esta subcoleção – onde as capacidades curativas da Virgem se destacam, aproximando-se esta da figura do deus Endovélico que durante séculos marcou a história daquela região – , quer da natureza da festa da Virgem (nos nossos dias), que encontra as suas raízes na importante celebração dos Prazeres que marcava o início da época das colheitas, um momento de grande importância e significado naquela área agrícola do país, cujo legado ainda se faz sentir atualmente.

Concluindo, com o devido discernimento e ignorando algumas das “ornamentações” falaciosas a que estas cantigas medievais foram por vezes sujeitas, podemos encarar estes doze testemunhos como importantíssimas fontes primárias sobre o que era Santa Maria de Terena e a antiga tenência de Elvas naquela época, documentando, igualmente, os usos e costumes das gentes que lá habitavam.

4. Estudo do conteúdo poético e musical

Neste capítulo procederemos a um estudo analítico do texto poético, formas musicais, melodia e ritmo das *Cantigas de Santa Maria de Terena*. Numa primeira fase, lançaremos um olhar detalhado sobre aspetos como a versificação, estrutura estrófica e rimática. De seguida, focalizar-nos-emos nas principais formas musicais que compõem este subconjunto de *CSM*, destacando a sua estrutura e associando-lhe uma designação específica, de acordo com as suas características. Num terceiro momento, iremos entrar mais especificamente no que aos elementos musicais desta dissertação diz respeito, nomeadamente no estudo das melodias das *CSMT*, procurando analisar o desenho melódico de cada um dos exemplos e registando, numa tabela síntese, o modo/modos em destaque, âmbito e nota cadencial. Por último, procederemos a um estudo pormenorizado da componente rítmica deste núcleo, na tentativa de explicitar o padrão presente em cada um dos casos, quer através das suas influências parisienses, quer da teoria árabe (faremos diversas comparações entre cada uma destas perspetivas). Após a explicitação da organização rítmica de cada uma das cantigas, procuraremos apresentar alguns dos problemas com que nos deparámos aquando da sua edição, justificando a solução que propusemos.

4.1 Aspetos gerais

Não há dúvida de que as *Cantigas de Santa Maria* são uma coletânea particularmente rica, quer do ponto de vista musical, quer poético. Relativamente a esta última componente, pode dizer-se que o repertório parece destacar-se em três áreas principais: estrutura do verso, estrutura estrófica e estrutura rimática. A verdade é que os textos poéticos contidos nesta coleção demonstram um grande virtuosismo e complexidade, já que ao mesmo tempo que procuram respeitar os requisitos rigorosos dos seus modelos formais (como veremos de seguida), conseguem também alcançar uma enorme variedade dentro de uma estrutura bem definida (Parkinson 2015, 12).

4.1.1 Versificação

As *Cantigas de Santa Maria* apresentam, de um modo geral, uma versificação silábico-acental. Deste modo, versos equivalentes requerem o mesmo número de

sílabas até à última sílaba tónica (por norma utiliza-se um apóstrofo para indicar a presença de uma outra sílaba não acentuada) (Ferreira 2015d, 14; Parkinson 2011, 1; *idem* 2015, 12). Neste repertório não há liberdade para combinar rimas *graves* e *agudas*, de modo que a maior parte das *CSM* pode ser encarada como adotando um esquema silábico-acentual rigoroso⁷².

Sob uma outra perspetiva, em alguns casos, o comprimento do verso parece ser regulado ritmicamente pelo número de acentos mais do que de sílabas, sendo um percussor do género de *arte mayor* espanhol, relacionando-se, deste modo, com o género galego-português da *cantiga de amigo* (Clarke 2012a, 86; Parkinson 2011, 2; *idem* 2015, 12-13).

No verso silábico-acentual deste repertório implementa-se a elisão e o hiato para regular o seu comprimento, sem que tais processos sejam mecânicos ou obrigatórios. Estes são geralmente representados nos manuscritos pela omissão de uma das vogais participantes, para que o registo escrito contenha o número de sílabas que está de acordo com a contagem métrica, especialmente importante na correspondência entre o texto e a música (*idem* 2006b; *idem* 2011, 5; *idem* 2015, 13).

4.1.2 Estrutura estrófica

A principal estrutura poética presente nas *CSM* corresponde ao *zajal*. Para que possamos entender de que maneira é que este género andaluz se introduziu na coleção mariana, é necessário compreender um pouco mais da sua história e constituição.

Por volta do segundo quartel do séc. XIII, os territórios mais a sul dos domínios do rei *Sábio* foram conquistados pelos exércitos cristãos. No entanto, a cultura islâmica ainda conservou uma presença e um prestígio significativos naquela região. Apesar da sua temática cristã e da língua romance, as *CSM* são, de facto, um produto transcultural que, em articulação com a política real de reconquista cristã no sul, procurava a superação das divisões sociais adotando como modelo o *zajal*, uma forma poética árabe-andaluza (Ferreira 2016, 296; Parkinson 2011, 2; *idem* 2015, 13)⁷³. Esta forma, que tem

⁷² Num número muito reduzido de casos, o investigador italiano Adolfo Mussafia descobriu que a métrica é baseada apenas na pura contagem silábica, associando-se versos com o mesmo número de sílabas fonéticas, mas com diferentes cadências (Campbell 2011, 45; Parkinson 2015, 13).

⁷³ Foi por volta do século VIII que se iniciou o domínio islâmico na Península. Apesar da tolerância social que inicialmente o caracterizou, a conquista muçulmana estimulou cada vez mais uma maior circulação de pessoas e bens materiais, entre o Al-Andalus e o mundo islâmico, o que terá necessariamente afetado o desenvolvimento da vida religiosa cristã (Ferreira 2004b, 127-128). A orientalização acentuou-se no início do século IX, na corte califal de Córdoba, com a vinda de vários artistas oriundos de Bagdade, nomeadamente Ziryāb, por muitos considerado o fundador da escola musical andaluza (*ibid.*, 128; *idem*

no *muwaxxah* um paralelo erudito, era totalmente redigida em árabe coloquial (Ferreira 2004a, 96; *idem* 2004b, 131; *idem* 2015b, 139; Wulstan 1994, 136).

No século XIII, o *zajal*, há muito estabelecido no sul da Hispânia, inclusive entre a população moçárabe e judaica, tornou-se um género popular em França e Itália, e é quase certo que o *Sábio* conhecesse pessoalmente as formas *zajalescas*, o mais tardar, aquando da sua primeira estadia em Múrcia⁷⁴, em 1243, antes que formas equivalentes fossem documentadas além Pirenéus (Ferreira 2016, 326-327).

Ao nível da sua organização, o *zajal* é constituído por um refrão inicial, tipicamente de dois ou quatro versos, uma estrofe dividida em *mudanzas* (versos com terminações rimáticas contrastantes) e *vuelta* (o retorno à métrica e rima dos versos do refrão)⁷⁵. Um exemplo da sua estrutura completa seria: (AB) (AB) / ccc (ab) [(AB) (AB)]/ ddd (ab) [(AB) (AB)]/ etc. (Beltrán 1984, 249-250; Ferreira 2009b, 118). Em suma, na sua forma mais comum, em que a constituição métrica do verso é uniforme em todo o poema, a *vuelta* combina perfeitamente com o refrão (Clarke 2012b, 461; Ferreira 2016, 326; Parkinson 2015, 13-14).

2009b, 116). Este chegou à Península por volta de 822, destacando-se como poeta, cantor e virtuoso do alaúde, tendo-lhe sido atribuída a introdução de uma quinta corda neste instrumento. O repertório de Ziryāb, que o próprio terá ensinada a escravas rigorosamente treinadas como cantoras, era constituído por uma enorme coletânea de canções, servindo o alaúde para acompanhar, de forma heterofónica, a voz (*idem* 2004a, 94; *idem* 2004b, 128-129). A música baseava-se em padrões rítmicos convencionais, sobre os quais se construía uma melodia de carácter diatónico e de estrutura modal que, após ser memorizada, era sujeita a ornamentação. Neste período, a articulação do texto das canções era silábica e a estrutura melódica não conhecia ainda a maior parte dos intervalos que caracterizam o atual sistema musical árabe (*idem* 2009b, 116). É necessário ter em conta que a poesia cantada por Ziryāb era a poesia clássica árabe, constituída por um número variável de versos longos divididos em hemistíquios, com versos monorrimáticos e sílabas longas e breves organizadas em pés métricos (Beltrán 1984, 243). Contudo, no Andalus medieval, em que a população de origem árabe era minoritária e o uso quotidiano da sua língua não se generalizou senão a partir do século X, surgiu uma tradição poética românica que serviu de inspiração à criação, por volta do ano 900, do género poético *muwaxxah*, escrito em árabe clássico ou hebraico, caracterizado pelos seus versos curtos organizados em estrofes, com mais de uma rima (*ibid.*, 241-242; Ferreira 2009b, 117). A finalização do poema consistia numa citação de um ou alguns versos pré-existentes (normalmente retirados de uma canção mais extensa) quase sempre em língua romance, ou seja, em dialeto moçárabe, a *kharja* (Wulstan 1994, 137). Ibn Bassam atribui a Muhammad ibn Mahmud, o cego de Cabra, a invenção do *muwaxxah* (Ferreira 2004a, 95; *idem* 2004b, 129-130; *idem* 2008, 14; *idem* 2009b, 117-118).

⁷⁴ O rei tornou-se tão aficionado à cidade que chegou mesmo a expressar o seu desejo em ser enterrado lá: “Et pues que Dios quisiere que las nuestras debdas sean conplidas e pagadas, mandamos que el nuestro cuerpo sea enterrado en el nuestro monesterio de Sancta María la Real de Murcia, que es cabeça deste regno e el primero logar que Dios quiso que ganásemos a seruicio dél [...]”(González Jiménez 1991, 558).

⁷⁵ Os rótulos modernos para as partes da estrutura são anacronicamente atribuídos a partir do *Vilancico*.

(1ª frase do refrão)

Com ' é o mund' avondado | de maes e d' ocajões

(2ª frase do refrão)

assi é Santa Maria | de graças e de perdões.

(1ª frase da estrofe)

Ca se Deus sofr' ao demo | que polos nossos pecados

(2ª frase da estrofe)

nos dé coitas e doores | e traballos e coidados

(3ª frase da estrofe)

logo quer que por sa madre | sejan todos perdoados

(4ª frase da estrofe)

por creenças, por jajūus | por rogos, por orações.



REFRÃO



MUDANZA



VUELTA

Esquema 1: Estrutura típica da forma *zajal* e a sua constituição, tendo por base a CSM 199: Refrão e Est.1.

Manuel Pedro Ferreira defende que o lugar central do *zajal* nas CSM sugere que a coleção teria sido direcionada para um público popular, uma vez que este género, escrito em dialeto coloquial, era de carácter urbano, implicando uma importante componente narrativa, ao permitir que uma máxima contida no refrão cruzasse um desenvolvimento didático (não esqueçamos que esta estrutura se enraizou na cultura local híbrida de Toledo e dos territórios do sul recentemente ocupados) (Ferreira 2016, 330). O musicólogo acrescenta ainda que, se o rei se preocupasse sobretudo com o entretenimento e a aprovação do seu círculo cortesão, a sua escolha teria recaído em formas trovadorescas mais familiares, segundo o legado de Gautier de Coinci, no *conductus* ou nas sequências latinas, ou ainda em alguma atualização dos estilos repetitivos da narrativa épica ou *lai*. Ironicamente, constata-se que tais formas raramente surgem na coletânea (*ibid.*).

4.1.3 Estrutura rimática

A rima é um marco de virtuosismo nas CSM. O *zajal* apresenta tipicamente um número limitado de rimas, que são definidas por dois princípios fundamentais: quando uma rima é repetida estruturalmente ao longo do poema (uma rima de refrão repetida na *vuelta*), não pode haver repetição de palavras-rima (Campbell 2011, 47; Parkinson 2011, 4); quando rimas diferentes são utilizadas em estrofes sucessivas (como nas *mudanzas*), a repetição das rimas não poderá existir (Campbell 2011, 47; Parkinson 2011, 4).

A conjuntura atrás referida oferece às *Cantigas de Santa Maria*, que usualmente apresentam um número relativamente grande de estrofes, uma variedade e também uma complexidade métrica que não se encontra nos textos das cantigas profanas galego-portuguesas⁷⁶.

Atendendo ao supra mencionado, vamos de seguida analisar a estrutura formal do texto das *Cantigas de Santa Maria de Terena*:

Nº da CSM	Estrofe	Refrão	Nº de Est.	Esquema rimático	Zajal
197	15 [7' 7'] 15 [7' 7'] 15 [7' 7'] 15 [7' 7']	7 7 7 7	10	ABAB cccb	Sim
198	15' [7' 7'] 15' [7' 7'] 15' [7' 7'] 15' [7' 7']	15' [7' 7'] 15' [7' 7']	7	AA bbba	Sim
199	15' [7' 7'] 15' [7' 7'] 15' [7' 7'] 15' [7' 7']	15' [7' 7'] 15' [7' 7']	9	AA bbba	Sim
213	15' [7' 7'] 15' [7' 7'] 15' [7' 7'] 15' [7' 7']	15' [7' 7'] 15' [7' 7']	20	AA bbba	Sim
223	11 11 11 11'	11' 11'	5	AA bbba	Sim
224	14' [7 7'] 14' [7 7'] 14'/15' [7* 7'] 14'/15' [7* 7'] ⁷⁷	14' [7 7'] 14' [7 7']	12	AA bbba	Sim
228	15' [7' 7'] 15' [7' 7'] 15' [7' 7'] 15' [7' 7']	15' [7' 7'] 15' [7' 7']	9	AA bbba	Sim
275	11 11 11 11	11 11	12	AA bbba	Sim
283	8 8 8 8 8' 8	8' 8	8	AB ccccab	Sim
319	11' 11' 11' 11'	11' 11'	16	AA bbba	Sim
333	15' [7' 7'] 15' [7' 7'] 15' [7' 7'] 15' [7' 7']	15' [7' 7'] 15' [7' 7']	13	AA bbba	Sim
334	15 [7' 7] 15 [7' 7] 15 [7' 7] 15 [7' 7]	15 [7' 7] 15 [7' 7]	9	AA bbba	Sim

Tabela 4: Estrutura poética das *Cantigas de Santa Maria de Terena*.

⁷⁶ Cantigas que apresentem sempre uma rima fixa, usualmente não vão para lá das doze estrofes, sugerindo que havia limites para este tipo de estruturas. Estas peças são, igualmente, bastante raras (Campbell 2011, 48).

⁷⁷ O * indica a ausência da distinção, ou seja, a equivalência de versos *agudos* e *graves* com a mesma contagem silábica convencional. Na CSM 224, onde temos versos longos com cesura, o primeiro hemistiquio pode ter cadência *grave* ou *aguda*, sem compensação no segundo, portanto indica-se 7*. Informação gentilmente cedida pelo Professor Doutor Stephen Parkinson, via email, no dia 26/01/2018.

4.2 As formas musicais

No que ao estudo das formas presentes nas *Cantigas de Santa Maria* diz respeito, é possível verificar-se que a atenção dos estudiosos tem sobretudo recaído ao nível da sua componente poética, tendo o reconhecimento da estrutura musical vindo um pouco “por arrasto”. Assim sendo, debruçamo-nos especificamente nesta ocasião nas principais formas musicais que vigoram no núcleo das *CSMT*: o *virelai* e o rondel andaluz (à semelhança do que sucede em geral na coleção das *CSM*).

O *virelai* propriamente dito, ou padrão, representa-se por um esquema simétrico, onde a música do refrão inicial é seguida por uma melodia contrastante na estrofe, retornando, no seu final, à melodia inicial (AA | BB AA; AB | CC AB) (Ferreira 2000b, 149; *idem* 2004b, 139; *idem* 2005, 90-91; *idem* 2008, 41; *idem* 2009b, 120; *idem* 2012-2013, 47-48; *idem* 2015b, 144). As *CSMT* que apresentam esta estrutura correspondem aos números 198, 199, 223, 224, 283 e 334. Uma variedade rara do *virelai* (próxima do rondel andaluz) é aquela em cuja segunda secção musical do refrão encerra não só a segunda parte da estrofe, mas também a primeira, criando um efeito de retorno cíclico. Esta forma, que se encontra presente na *CSM* 213, é designada por *virelai* cíclico (AB | CB AB) (*idem* 2000b, 149; *idem* 2004b, 139; *idem* 2005, 93).

A outra forma preponderante neste Cancioneiro é o rondel andaluz, que se caracteriza por apresentar no refrão todo o material musical, uma vez que é a sua segunda secção que gera a melodia das frases iniciais da estrofe, pelo que a música é integralmente recapitulada (AB | BB AB). Esta estrutura, que é praticamente desconhecida noutros repertórios cristãos, surge num grande número de casos, tendo muito mais ênfase nesta coleção do que o *rondeau* francês (*idem* 2000b, 149; *idem* 2004b, 138; *idem* 2005, 93; *idem* 2008, 41; *idem* 2009b, 120; *idem* 2012-2013, 47-48; *idem* 2015b, 144). As *CSMT* que seguem esta estrutura são a 197, 228, 275 e 319.

Existem, igualmente, outros géneros que também integram a coletânea, embora não surjam tão frequentemente como os já referidos. Neste núcleo destaca-se a proto-*ballade* que, no século XIII, se define como uma canção que inclui refrão, embora o material melódico que o constitui não seja utilizado na estrofe (*idem* 2005, 90; *idem* 2009a, 151-152). Tal pode ser observado na *CSM* 333⁷⁸.

⁷⁸ Pode também ser interpretada como um caso-limite de *virelai* assimétrico (ligação revelada pela análise mais fina das componentes melódicas), apesar da forma proto-*ballade* ser a mais exata.

Assim sendo, a forma mais presente nas *CSMT* é o *virelai* (6), seguindo-se o *rondel andaluz* (4). Dentro das formas mais raras, que se encontram nesta subcoleção, podemos incluir um caso único de *virelai* cíclico (1) e de *proto-ballade*⁷⁹ (1).

Nº da CSM	Estrutura Musical ⁸⁰	Forma musical
197	AB/ B'B' A'B'	Rondel Andaluz
198	AA'/ BB AA'	<i>Virelai</i>
199	AA'/ BB AA'	<i>Virelai</i>
213	ABCD/ C'ECD ABCD ⁸¹	<i>Virelai</i> cíclico
223	ABCD/ A'D'A'D' ABCD	<i>Virelai</i>
224	AA'/ BB AA'	<i>Virelai</i>
228	AB/ BB A'B	Rondel Andaluz
275	AB/ BB AB	Rondel Andaluz
283	AA'/ BCBCA' AA'	<i>Virelai</i>
319	AB/ B'B' AB	Rondel Andaluz
333	ABCD/ A'D'A'D' B'C A''D'	Proto-Ballade
334	ABCD/ ED'ED' ABCD	<i>Virelai</i>

Tabela 5: Formas musicais presentes nas *Cantigas de Santa Maria de Terena*.

4.3 Estudo melódico⁸²

As *CSM* possuem a peculiaridade de serem simultaneamente canções palacianas e devocionais. Composições que utilizam a língua poética da corte, apesar da sua temática religiosa, destinadas a atuar publicamente ao nível espiritual, dentro e fora da

⁷⁹ No quadro sintético de formas musicais proposto no artigo de Manuel Pedro Ferreira (cf. Ferreira 2012-2013, 49), observa-se que as formas de *ballade* surgem sobretudo na última fase de compilação das *CSM*.

⁸⁰ Decidimos assinalar com um ' as frases que apresentam ligeiras diferenças entre si.

⁸¹ Quando sentimos necessidade optámos por apresentar um esquema mais pormenorizado do desenho melódico (tal como acontece na *CSM* 213, 223, 333 e 334) de forma a deixar visível um conjunto de relações internas (que um esquema mais geral não conseguia clarificar), que, na nossa opinião, são relevantes para a análise da composição em causa.

⁸² Todas as *CSMT* encontram-se editadas, na sua totalidade, no Anexo D desta dissertação.

igreja (cf. Ferreira 2016, 309-316). Assim se depreende que o estudo musicológico do repertório tenha frequentemente alternado entre um ponto de vista que privilegia a cultura secular e um outro que tem como base a eclesiástica (cf. Introdução/Estudos e referências antecedentes).

Como veremos adiante, a notação musical dos códices das *CSM* pretende reproduzir características rítmicas claramente estranhas à monodia litúrgica contemporânea. Porém, a notação da altura do som segue as regras usadas nos livros eclesiásticos (Ferreira 2009a, 259). Tal não exclui pequenas exceções, mas pode-se provisoriamente aceitar a hipótese de que a coleção, como um todo, demonstra visíveis afinidades melódicas com o canto gregoriano (*ibid.*). Nas palavras daquele que foi a mais importante figura no estabelecimento da identidade modal desta coletânea, Gerardo Huseby, “The presence of an underlying tonal system in a musical repertory does not necessarily mean that the system was known or consciously considered as such by the composers or notators of that repertory” (Huseby 1982, 3). No fundo, o que este musicólogo sugere é que o grau de interiorização de alguns autores, no que se refere à aplicação teórica dos conceitos, acaba por ser bastante problemático, uma vez que tal nem sempre era feito de forma consciente. Ainda assim, as categorias modais fornecem um sistema de classificação vantajoso. A possibilidade de uma melodia poder ser catalogada sob a mesma nomenclatura de outra não significa que o seu comportamento seja exatamente igual, mas que podem ser analisadas segundo o mesmo ponto de vista, de acordo com um ou mais denominadores comuns (Ferreira 2009a, 261; Huseby 1982, 3).

Deste modo, é necessário escolhermos qual é a melhor abordagem analítica a adotar: enveredar pelos elementos similares que caracterizam cada um dos géneros ou privilegiar a diferença que os separa. A tese de Huseby sobre a modalidade das *CSM* pode ajudar-nos nesta escolha. Segundo este autor “[...] the underlying tonal system of the *Cantigas* agrees closely with the medieval theorists’ conception of the system of the eight modes in practically every one of its significant aspects” (*ibid.*, 9)⁸³. Tendo concluído que três das principais categoriais modais são aplicáveis a 347 das 415 cantigas, Huseby analisa posteriormente, de forma detalhada, 43 casos defendendo que “The disparate character of these 43 pieces precludes their classification into consistent

⁸³ Huseby adiciona ainda que “Historical plausibility is another reason for analysing the *Cantigas* in terms of the system of the eight modes. Fully developed by the time of Alfonso X, the modal system would have been known to any trained musician of the time” (Huseby 1982, 9).

categories; some of them fall into more or less well defined groups [...] (Huseby 1982, 238). Assim sendo, mesmo um modelo classificativo que não represente comportamentos melódicos exatos, senão de forma muito limitada, parece não incluir uma parte significativa da coleção; comparativamente, quando aplicado à monodia litúrgica da época, este esquema poderia projetar-se em praticamente todo o repertório. Esta foi uma das razões que levaram à defesa da independência estilística das *CSM* face à monodia eclesiástica, não obstante o comum fundo modal (Ferreira 2009a, 261-262). Tal independência é reforçada pelas ligações de Afonso X ao universo trovadoresco, cuja tradição musical frequentemente escapa ao modalismo eclesiástico (*ibid.*, 162-164). Acresce que as composições atribuíveis ao próprio rei manifestam um claro afastamento de certas características da modalidade gregoriana (*ibid.*, 294-297).

Porém, há vantagens comparativas em usar como alicerce para o estudo melódico das *CSMT* o já designado sistema de modos a partir das quatro *finalis*: *Ré*, *Mi*, *Fá* e *Sol*, respetivamente, *Protus*, *Deuterus*, *Tritus* e *Tetrardus*. Cada um deles apresenta duas variedades distintas, uma autêntica e outra plagal⁸⁴. Aquando da análise de cada uma das cantigas tivemos em conta algumas características, não só importantes para determinar quais os modos empregues, mas igualmente relevantes na descrição do desenho melódico de cada um dos exemplos:

- 1- Em primeiro lugar foi importante saber qual era a *finalis*, a nota em que a melodia termina e que corresponde a um dos elementos mais relevantes para determinar o modo básico da peça;
- 2- Outra componente é o âmbito, que se apresenta como um elemento fundamental para a definição modal, ao discriminar qual é a nota mais grave e mais aguda;
- 3- A análise também contemplará outros graus que, em conjunto com a *finalis*, preenchem funções estruturais nas melodias, como as notas iniciais, as cordas e eixos de recitação⁸⁵, ou as cadências internas. Alguns elementos que

⁸⁴ Tradicionalmente, a diferenciação entre modos autênticos e plagais (agudos e graves, respetivamente) advém, entre outras características, do âmbito. Nos quatro modos autênticos, este vai usualmente até uma oitava acima da nota final. Já no caso plagal, embora possa haver algumas exceções, na sua maior parte ocorre a partir de uma quarta perfeita abaixo até uma quinta perfeita acima da *finalis*. Contudo, o âmbito não é decisivo, sendo mais importante a estrutura melódica (para a qual não contam as notas ornamentais): uma melodia que tenha um grau estrutural situado uma quinta, ou mais, acima da *finalis*, é autêntica, enquanto uma melodia plagal, mesmo que não desça abaixo da *finalis*, tem os seus graus estruturais situados entre a *finalis* e a quarta perfeita superior. Sobre os pressupostos teóricos na análise do canto gregoriano e sua evolução na musicologia moderna, veja-se Ferreira 2009a, 153-161.

⁸⁵ No estilo recitativo, “emprestado” da recitação salmódica, pode distinguir-se entre cordas e eixos de recitação, sendo este último um recurso de maior flexibilidade que permite que uma nota, que naquele

podem ser adicionados a estes comentários são a repetição frequente de determinados graus, notas que funcionam como *pivots* ou motivos que determinam a direção melódica, caracterizando momentos “chave” da cantiga;

- 4- Por último, ter-se-ão em conta determinadas características melódicas que integram a composição tais como saltos, cadeias de terceiras, fórmulas típicas usualmente encontradas no início da frase ou secção⁸⁶ e padrões cadenciais característicos⁸⁷.

Atendendo aos critérios já mencionados, analisaremos de seguida a melodia de cada uma das *Cantigas de Santa Maria de Terena*.

Na CSM 197 deparamo-nos com o primeiro modo, *Protus* autêntico, uma vez que o âmbito da melodia é *Dó* até *Dó* agudo, tendo como *finalis Ré*, com quinta superior estruturalmente forte. Por variadas vezes as frases iniciam-se em *Lá* (algumas das cadências internas coincidem também com esta nota), que corresponde ao quinto grau, sendo este usualmente adornado pelo *Dó*, uma terceira acima. O *Lá*, juntamente com o *Ré* e a terceira, *Fá*, são as notas que mais vezes aparecem repetidas ao longo da melodia, pelo que se demarcam enquanto importantes notas estruturais, no decorrer das diferentes frases. No final da peça destaca-se a utilização de um reconhecido recurso cadencial tardo-medieval, isto é, a passagem pela *subfinalis* (*Dó*) antes da resolução na nota final.

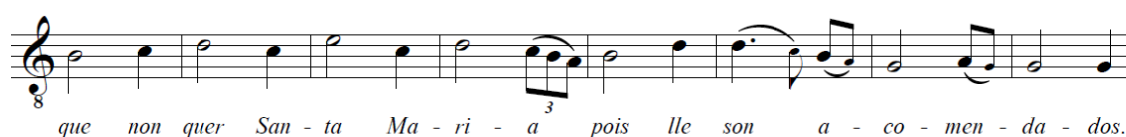
Exemplo 1: Excerto inicial da CSM 197, onde é perceptível a relevância das notas *Ré*, *Fá* e *Lá*, bem como da cláusula cadencial, com passagem pela *subfinalis*.

momento da cantiga seja preponderante, alterne com outras, em vez de se repetir sucessivamente sem variação ou ornamentação.

⁸⁶ Em algumas cantigas, a estrutura inicial da frase ou secção pode ser identificada como uma entoação de um tom salmódico.

⁸⁷ No que se refere à cláusula cadencial, é comum no repertório pós-carolíngio a descida até à *subfinalis* para resolver na *finalis* (“cadência galicana”).

A CSM 198 apresenta-se no sétimo modo, *Tetrardus* autêntico, uma vez que a melodia termina em *Sol* e o âmbito é de nona, *Fá* até *Sol*. O modo é bastante claro já que temos diversas cadências internas que remetem para os principais graus estruturais: a *finalis*, a terceira (nota inicial da melodia) e a quinta. Por vezes ouvimos estas mesmas notas, apesar de se encontrarem ligeiramente ornamentadas, contempladas na cadeia de terceiras típica deste modo, *Sol - Si - Ré*, aqui com extensão ao *Fá* superior em B. Em algumas frases a nota *Ré* é utilizada como um eixo de recitação, servindo de *pivot* na delineação de um motivo mais agudo. Aliás, esta peça destaca-se pelo seu registo agudo, característico do sétimo modo.



Exemplo 2: Segunda frase melódica da CSM 198, onde é possível observar a cadeia de terceiras *Sol-Si-Ré*, bem como o eixo de recitação na nota *Ré*.

A CSM 199 reflete a estrutura do primeiro modo, *Protus* autêntico, apresentando *finalis Ré* e um âmbito que vai desde *Dó* até *Lá*. Esta última nota assume um papel de destaque, existindo, por diversos momentos, uma espécie de recitação na mesma. Uma outra nota que se evidencia é o *Fá*, terceira, não só devido ao número de vezes que é repetido ao longo da cantiga, mas também pelo facto de que, na nossa perspetiva, funciona como um eixo entre um motivo mais grave e mais agudo do desenho melódico. Nota-se um contraste entre o refrão e a *mudanza*, já que o primeiro se encontra sobretudo delineado a partir da utilização de graus conjuntos, com destaque inicial para a polaridade *Mi-Sol* e uso do *Dó* como terminação suspensiva na primeira apresentação da frase (alternância cadencial *ouvert/clos*). Quando passamos para a *mudanza*, deparamo-nos imediatamente com um salto de quinta ascendente, *Ré-Lá*, uma fórmula de entoação típica, no canto gregoriano, deste primeiro modo. Na cláusula cadencial destaca-se a passagem “galicana” pela *subfinalis Dó*, antes de resolver em *Ré*.



Exemplo 3: Excerto da primeira e terceira frases melódicas da CSM 199, onde se observa o contraste melódico entre cada uma das secções: a) refrão e b) *mudanza*.

Um pouco diferente dos exemplos anteriores é a *CSM 213*, uma vez que não tem propriamente a ver com o que encontramos no canto gregoriano. A fórmula inicial da melodia demarca-se por apresentar as notas *Dó-Ré-Fá*, que se distingue pelo seu aparecimento, na *mudanza*, uma quinta acima, *Sol-Lá-Dó*. Sobre *Dó*, este motivo corresponde à entoação do tom salmódico do segundo modo, e sobre *Sol*, à entoação do terceiro e oitavo. A *finalis* é *Ré* e como nota mais grave temos *Dó* e a mais aguda *Dó*, sendo que esta última, juntamente com *Fá*, se apresentam enquanto “estabilizadores” da melodia, pelo que em alguns casos podem mesmo ser encarados como eixos de recitação. Na verdade, a melodia ilustra uma construção por tetracordes disjuntos tendo por limites *Dó-Fá* e *Sol-Dó*, com a primeira frase a sugerir um *Protus* plagal (segundo modo), mas conduzindo à transposição do mesmo motivo uma quinta acima; este parece implicar provisoriamente um *Tetrardus* plagal (oitavo modo) até que, fazendo uso da cadeia de terceiras descendente *Lá-Fá-Ré*, retorna ao *Protus*, mas desta vez com carácter autêntico (primeiro modo). Atendendo a tudo o que foi já referido, só aparentemente esta cantiga foi composta em *Protus*, já que usa dois patamares tetracordais, com uma ligação entre eles, o que é bastante visível no final de B e início de C.

R./ Quen ser - ve San - ta Ma - ri - a a se - nhor mui ver - da - dei - ra de to -
da cou - sa o guar - da que ll'a - po - nnan men - ti - rei - ra.

Exemplo 4: Excerto inicial da *CSM 213*, onde é possível verificar a transposição do motivo inicial uma quinta acima, bem como a ênfase concedida às notas *Sol* e *Dó*.

Tal como no exemplo anterior, a *CSM 223* não preenche os requisitos típicos que podemos encontrar na música gregoriana. Uma vez mais, poderíamos pensar que estamos perante um exemplo em *Protus* autêntico, cujo âmbito vai de *Dó* até *Ré*. No entanto, a sensação que dá ao ouvir-se é a de que estamos perante uma cadência não conclusiva, em *Dó*, algo que vai totalmente contra o desenho melódico típico do canto gregoriano. *Fá* e *Lá* apresentam-se como notas estruturais, dado não só o número de repetições, mas também atendendo ao facto de que, por diversas vezes, podem ser encaradas como eixos de composição (nomeadamente o *Fá*). Seria possível, na verdade,

enquadrar a melodia na *maneria* de *Tritus*. Pode acrescentar-se que a *mudanza* deriva do refrão, embora nesta ocasião se concentre sobretudo na região mais grave, comparativamente ao que sucedia anteriormente.

The image shows a musical score for three staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. The melody starts on a G4 note. The lyrics under the first staff are: "R./ To - do - los coi - ta - dos que que - ren sa - u - de de -". The second staff continues the melody, with lyrics: "man - den a Vir - gen e a sa ver - tu - de.". The third staff continues the melody, with lyrics: "I.Ca e - la po - der á de sa - u - de dar e". The score includes various musical notations such as quarter notes, eighth notes, and rests.

Exemplo 5: Excerto inicial da CSM 223, onde se verificam as cadências não conclusivas em *Dó*, bem como o desenvolvimento do motivo melódico da *mudanza* a partir do refrão.

Na CSM 224 encontramos uma melodia um tanto ou quanto duvidosa. Uma vez mais, à primeira vista, deparamo-nos com um modo *Protus*, com âmbito de oitava a partir de *Ré* (*finalis*). Esta nota é também usualmente repetida ao longo da melodia. No entanto, somos frequentemente levados a pensar que na realidade estamos perante um oitavo modo, *Tetrardus plagal*, uma vez mais salientando a importância das notas *Dó* e *Sol* no contorno deste exemplo. Várias frases iniciam-se nestas notas e o número de cadências internas em *Sol* é também visível. Após fazermos uma análise mais atenta da cantiga em causa, reparamos que cada uma das frases se encontra dividida em metades (4 + 4 compassos), sendo que numa delas se parece destacar um dos modos, o mais agudo, e na outra, o mais grave. Na realidade, trata-se de uma construção melódica por justaposição de registos, sendo que o agudo corresponde ao tetracorde descendente compreendido entre *Ré* e *Lá*, e o grave, ao tetracorde compreendido entre *Sol* e *Ré* (com variação terminal *ouvert/clos*). A delineação da melodia dá ênfase estrutural às terceiras menores *Dó-Lá*, no agudo, e *Sol-Mi*, no grave, esta finalmente resolvida em *Fá-Ré*. Pode-se dizer, então, que a melodia é modalmente um tanto ambígua, mas de orientação claramente “menor” em ambos os registos justapostos.

R./ A re - ã - a en que é com - pri - da to - da me - su - ra
non é sen ra - zon se faz mi - ra - gre so - bre na - tu - ra.

Exemplo 6: Excerto inicial da CSM 224, onde se observa a divisão bipartida das frases.

A CSM 228 apresenta-se num típico modo *Protus*, na variedade “autêntica” (primeiro modo), contemplando um âmbito de *Dó* até *Ré*, bem como nota final *Ré*. Nesta melodia destacam-se as cadências internas no terceiro e quinto graus, respetivamente *Fá* e *Lá*, sendo estas, juntamente com a *finalis*, as notas que mais vezes surgem no exemplo, tornando-se importantes graus estruturais. Por diversas vezes recorre-se à *subfinalis* de forma a ornamentar a nota final, nomeadamente na cláusula cadencial.

I.E des - to fez en Te - re - na a Vir - gen San - ta Ma - ri - a

Exemplo 7: Terceira frase da CSM 228, onde é possível observar a cadência interna em *Fá* e ainda a ornamentação da *finalis*, através da sua passagem pela *subfinalis*.

A CSM 275 encontra-se no quinto modo, *Tritus* autêntico, apresentando como nota final *Fá*. O seu âmbito de *Mi* até *Dó* marca a extensão máxima da melodia. Encontram-se por diversas vezes a cadeia de terceiras, *Fá-Lá-Dó*, típica deste modo, sendo estas as notas que mais vezes surgem repetidas ao longo da composição e que se tornam graus estruturais da mesma. O *Lá* (terceira) surge repetidamente como *pivot* entre os motivos que passam de *Dó* para a *finalis*, repousando sobre este grau a cadência suspensiva da primeira frase. O *Si* encontra-se bemolizado de modo a evitar o trítone e criar atração para o *Lá*.

R./ A que nos guar - da do gran fog' in - fer - nal sã -
ar nos po - de de gran ra - via mor - tal.

Exemplo 8: Excerto inicial da CSM 275, onde é possível observar-se a cadeia de terceiras *Fá-Lá-Dó*, bem como o *Lá*, enquanto *pivot* entre os motivos melódicos que passam de *Dó* para a *finalis*. 106

A CSM 283 apresenta-se em modo *Deuterus*, tendo como nota final *Mi* e âmbito *Dó* a *Dó*. Há, no entanto, que compreender que esta melodia não soa ao que usualmente se encontra neste modo. De facto, se a melodia do refrão (Ex. 9) se enquadra claramente no quarto modo (polaridade *Mi-Sol* com cadência intermédia no *Dó* inferior e finalização sobre *Mi*) e o carácter plagal não é desmentido pela subida a *Lá* na terceira frase ao iniciar-se a estrofe, a quarta frase musical estende a nova polaridade *Fá-Lá* até *Dó*, antes de descer novamente a *Mi*. Não se trata de uma mera extensão para o registo autêntico do *Deuterus* nem de uma modulação a *Tritus* autêntico, já que a bemolização do *Si* contradiz tais hipóteses; mas sim da consequência da transposição à quarta superior do motivo inicial da frase A (que exige o meio-tom entre *Lá* e *Si*), seguida de um retorno, por patamares, até à nota final, *Mi*, com recapitulação de todos os graus a que se tinha dado peso estrutural na frase anterior: *Lá, Sol, Fá*. Uma construção melódica inesperada, cheia de artifício.



Exemplo 9: Refrão da CSM 283.

Na CSM 319, embora possamos à partida imaginar de que se trata de um modo que se finaliza em *Sol*, a verdade é que esta nota apesar de surgir várias vezes na melodia, e fechar os versos, tem, maioritariamente, um papel “ornamental” ou de passagem, mais do que funcional propriamente dito. Assim sendo, a nota que acaba por ter o papel mais preponderante no desenvolvimento da melodia, impondo-se como *finalis* virtual, é o *Fá*. A melodia tem uma composição assimétrica, com os primeiros quatro compassos, em arco invertido, afirmando a polaridade *Lá-Fá*, seguindo-se oito compassos que varrem a escala de *Dó* agudo (com ornamentação superior a *Ré*) a *Dó* grave, tendo o *Fá* como eixo. Atendendo que o âmbito vai desde *Dó* grave até *Ré*, juntando características autênticas (quinta estrutural acima de *Fá*) a plagais (protagonismo da terceira acima, uso da quarta inferior a *Fá*), a melodia enquadra-se na *maneria* de *Tritus*. É visível que as notas que mais vezes surgem ao longo da melodia, criando diversos motivos em conjunto, são o *Dó*, *Lá* e *Fá*, que se demarcam enquanto graus estruturais, muitas vezes ornamentadas por outras notas, abaixo ou acima das

mesmas. Destaca-se também nesta melodia o recurso ao *Dó* grave, que acaba por criar uma relação forte de quarta ascendente com a *finalis*.

R./ Quen quer mui ben po - d'a Vir - gen gro - ri - o - sa
de do - or gua - rir non se - rá tan coi - to - sa.
I. Ca tan mui - tas gra - ças deu e pi - a - da - des

Exemplo 10: Excerto inicial da CSM 319, onde é perceptível o papel significativo das notas *Dó*, *Lá* e *Fá* para o desenvolvimento da melodia.

A CSM 333 apresenta-se redigida no modo *Tetrardus* autêntico, tendo como âmbito *Fá* a *Fá* e nota final *Sol*. Destaca-se a nota *Lá*, que tem uma função de “ponte”, fazendo a ligação entre a parte mais grave da melodia e a mais aguda, pelo que se afirma enquanto grau estrutural. Outras notas que se podem acrescentar a esta categoria são o *Dó* e o *Si*, que iniciam algumas frases, sendo ambas por diversas vezes utilizadas como eixos de recitação. O *Ré* agudo tem também carácter estrutural. Um motivo que é bastante notório e que caracteriza o registo agudo desta peça é o *Ré-Mi-Fá*, que dá a impressão de que se está a atingir um momento de clímax. Na cláusula cadencial há a passagem pela *subfinalis* antes de resolver em *Sol*.

R./ Co-nnos - çu - da - men-te mos - tra mi - ra - gres San - ta Ma - ri - a
en a - que - les que a cha - man de co - ra - çon noi - t'e di - a.

Exemplo 11: Excerto inicial da CSM 333 onde se pode encontrar o motivo *Ré-Mi-Fá*, que marca o registo agudo, bem como a passagem pelo *Fá* antes de resolver na *finalis*.

A última CSM do núcleo de Terena é a 334, que pelo facto do âmbito ser tão amplo, *Ré* até *Mi* (tendo como *finalis Sol*), pode ser uma mistura entre as duas variantes do modo, a autêntica e a plagal. Trata-se, pois, de mais um caso híbrido. Quando a

melodia é analisada de forma mais aprofundada, é perceptível a existência de dois motivos contrastantes (o que inicia o refrão e o que inicia a *mudanza*), que apesar de apresentarem um contorno melódico relativamente semelhante, ao se encontrarem em alturas tão distintas proporcionam um diálogo entre cada uma das partes. Algumas notas relevantes na estrutura interna da peça são o *Si* e o *Lá*, dado não só o número de repetições, mas também porque diversas vezes podem ser encarados como breves cordas de recitação.

a) 

b) 

Exemplo 12: Excerto inicial da CSM 334, onde é perceptível o extenso âmbito melódico e ainda os motivos contrastante do refrão (a) e da *mudanza* (b).

Resumiremos, de seguida, alguns dos elementos analíticos que acabámos de referir, tais como as possibilidades modais, âmbito e *finalis*:

Nº da CSM	Modo	Âmbito ⁸⁸	<i>Finalis</i>
197	<i>Protus autêntico</i>	<i>C-c</i>	<i>D</i>
198	<i>Tetrardus autêntico</i>	<i>F-g</i>	<i>G</i>
199	<i>Protus autêntico</i>	<i>C-a</i>	<i>D</i>
213	Não aplicável	<i>C-c</i>	<i>D</i>
223	Não aplicável	<i>C-d</i>	<i>F(C)</i>
224	Não aplicável	<i>D-d</i>	<i>D</i>
228	<i>Protus autêntico</i>	<i>C-d</i>	<i>D</i>
275	<i>Tritus autêntico</i>	<i>E-c</i>	<i>F</i>
283	<i>Deuterus (não convencional)</i>	<i>C-c</i>	<i>E</i>
319	<i>Tritus maneria</i>	<i>C-d</i>	<i>F(G)</i>
333	<i>Tetrardus autêntico</i>	<i>F-f</i>	<i>G</i>
334	<i>Tetrardus maneria</i>	<i>D-e</i>	<i>G</i>

Tabela 6: Estudo melódico das *Cantigas de Santa Maria de Terena*.

⁸⁸ David Hiley utiliza na sua edição de *Sequências* um conjunto de letras (maiúsculas e minúsculas) que ajudam a organizar a informação, pelo que nesta tabela aplicámos esse mesmo método como referência (Hiley 2001, 33).

Podemos concluir que, aparentemente, o modo que mais consta neste núcleo terenense é o *Protus* autêntico, surgindo em três das *CSM*. Em seguida destaca-se o *Tetrardus* autêntico em apenas dois casos. E em último lugar, apenas com um exemplo cada, encontram-se melodias em *Tetrardus maneria*, *Tritus* autêntico, *Tritus maneria* e *Deuterus* (não convencional). Existem, igualmente, três exemplos de *CSM* cuja identidade modal é problemática e que foram provavelmente compostas num quadro cultural irredutível à teoria musical gregoriana, quadro que poderá também incluir a *CSM* em *Deuterus*, por não corresponder às expectativas geradas pela tradição eclesiástica latina.

Algo que podemos facilmente determinar, a partir da análise⁸⁹ levada a cabo, é que há uma predominância no uso de modos autênticos ou, em alternativa, de modalidades que contemplam o registo agudo, integrado num âmbito melódico mais vasto.

4.4 Estudo rítmico

Nesta última secção pretendemos incidir na questão rítmica das *Cantigas de Santa Maria de Terena* discutindo alguns dos seus problemas de transcrição e procurando apresentar possíveis soluções para os casos mais complicados. À semelhança do que foi realizado no estudo melódico, também aqui cada uma das cantigas em estudo será ilustrada com exemplos da presente edição, que pode ser consultada na sua totalidade no Anexo D desta dissertação.

As *Cantigas de Santa Maria* distanciam-se de outros repertórios trovadorescos (entendidos de forma lata), não só dada a sua temática mariana, mas sobretudo devido às suas características notacionais. Ao contrário da maioria da música trovadoresca, as *CSM* oferecem uma notação rítmica. À primeira vista, esta característica parece ser uma vantagem, e sem dúvida que o é, concedendo uma riqueza sonora à coleção que a distancia dos seus pares. Ainda assim, é importante termos em conta que este trabalho

⁸⁹ Infelizmente, por se tratar de cantigas narrativas, onde há uma constante repetição da melodia dentro da própria estrofe, mas também nas que lhe seguem, torna-se particularmente complicado proceder a uma análise da relação entre o texto e a música, uma vez que à partida não é esse pensamento “madrigalista” que está por detrás da sua conceção. Contrariamente, nas cantigas galego-portuguesas, ou até mesmo nas cantigas de louvor, é bastante mais notória esta ligação, pelo que é possível encontrar uma série de pormenores de associação entre o texto poético e musical, que não são contemplados nos casos em estudo na presente dissertação.

editorial nem sempre é fácil, dado que comparativamente com a polifonia francesa daquela época, as regras de notação não foram explicadas em tratados teóricos e é impossível confirmar a validade das hipóteses rítmicas testando a sua compatibilidade harmónica e duracional com as demais partes, por se tratar de um repertório monódico. As leituras subjetivas do ritmo deste repertório criaram, ao longo da história, algum desacordo académico, sendo as perspectivas de análise muitas vezes “flutuantes” de acordo com o período histórico que se vivia, tal como pudemos observar logo no início desta dissertação (*cf.* Introdução/Estudos e referências antecedentes). Apesar desta conjuntura, não devemos permitir que essas dificuldades nos impeçam de chegar a versões objetivas e musicalmente admissíveis, mesmo que apenas se tratem de tentativas. Uma vez mais referimos que o principal mote da presente edição é ser o mais historicamente preciso, sem nunca esquecer a componente prática, tentando promover e aliciar cantores e instrumentistas para a sua execução.

Entre os aspetos que teremos em conta nesta análise rítmica das *CSMT* está o uso de padrões, regulares ou variados, de origem árabe ou parisiense (procederemos à comparação de cada uma dessas perspectivas e conceitos). Abrangeremos, igualmente, casos onde a ambiguidade notacional se faz sentir e cujo resultado final depende unicamente das decisões editoriais. No final, incluiremos um exemplo de uma discrepância poético-musical, onde é perceptível o erro do copista e a necessidade de resolver os desequilíbrios internos daquela peça.

Concentremo-nos, então, na questão rítmica das *CSM* e na sua aplicação ao núcleo em estudo neste trabalho. Uma vez que as *CSMT* apenas se encontram na fase final da coleção, isto é, no códice *E*, confinamo-nos a estudar a notação presente neste manuscrito, sem proceder a qualquer comparação com os outros exemplares⁹⁰.

À primeira vista, a notação de *E* exhibe muitas características em comum com a prática europeia, em geral duas décadas antes do fim do século XIII. No que se refere às figuras simples, estas baseiam-se numa oposição fundamental entre *virga* e *punctum*, cada uma com valores de longa (L) e breve (B), respetivamente⁹¹. A *virga* é variável no

⁹⁰ Sempre que uma cantiga surja em mais do que um códice é imprescindível, quando se pretende levar a cabo uma edição crítica, fazer a comparação entre as várias fontes.

⁹¹ Nos motetes parisienses escritos em torno de 1260-1280 existem seis padrões rítmicos que eram a base de todas as composições. Dois desses modos (V e VI) são consequência de unidades de tempo igualmente espaçadas, divisíveis por três tempos se lento, ou agrupado em três, se rápido. Os ataques coincidem com o tempo forte (modo V) ou subdividem-no (modo VI). Outros dois modos (I e II) advêm da alternância regular de sons curtos e longos numa proporção de um para dois. O tempo forte coincide com o ataque da longa (modo I) ou com o da breve (modo II). Por último, existem dois modos (III e IV) que se baseiam

que diz respeito à duração que representa, sendo ou imperfeita ou perfeita (dois ou três tempos), de acordo com o contexto. Já o *punctum* retrata, normalmente, uma duração de um tempo, mas a segunda de duas breves é suscetível ao processo de alteração (dois tempos) (Cunningham 2017, 5).

Felizmente, nas *Cantigas de Santa Maria*, há algumas peças que não representam problemas da transcrição para a notação moderna. Observe-se, por exemplo, a *CSM 197*, que segue a alternância entre figuras longas e breves (2 + 1), correspondente ao primeiro modo rítmico parisiense. O compasso que no nosso entender melhor traduz este padrão é o ternário simples (3/4).

R./ Co - mo quer que gran po - der á o de - m'en fa - zer mal
mai - or l'à en ben fa - zer a re - i - nn'es - pi - ri - tal.

Exemplo 13: Excerto inicial da *CSM 197*.

Estas mesmas circunstâncias podem ser reencontradas na *CSM 198*, onde uma vez mais nos deparamos com o esquema rítmico L-B. Pelas mesmas razões que escolhemos o compasso ternário de divisão binária no exemplo anterior, aplicamo-lo novamente neste.

R./ Mui - tas ve - zes vol - v'o de - mó as gen - tes por seus pe - ca - dos
que non quer San - ta Ma - ri - a pois lle son a - co - men - da - dos.

Exemplo 14: Excerto inicial da *CSM 198*.

O esquema inverso ao que se encontra presente nas *CSM 197* e *198* é o de B-L (1 + 2). É possível vislumbrarmos este padrão, reconhecido como o segundo modo rítmico da polifonia francesa, na *CSM 228* (com *extensio modi* na penúltima pulsação). Uma vez mais aplicámos o compasso de 3/4.

num grupo ternário, breve-longa, que alterna com uma longa de três tempos. O padrão começa com essa longa (modo III) ou com a breve (modo IV) (Ferreira 2015d, 4-5).

R./ Tan - t'è gran - d'a sa mer - ce - e da Vir - gen e sa bon - da - de
que se quer nas bes - tas mu - das de - mos - tra sa pi - a - da - de.

Exemplo 15: Excerto inicial da CSM 228.

Convém ter em conta que este mesmo esquema é conhecido por parte dos autores árabes pela designação de *Ramal Ligeiro*. Na realidade, Al-Bataliawsī de Badajoz informa-nos de que os seus contemporâneos usavam este padrão no Al-Andalus⁹² “[o *Ramal Ligeiro*] inclui dois ataques e dois ataques [e] entre [cada secção de dois ataques] há uma separação [...]”⁹³ (Sawa 2009, 68).

Aparentemente, o esquema de L-B seria mais comum na música francesa do que na árabe, por não estar autonomizado enquanto padrão na teoria que corresponde a esta última. No entanto, quando um determinado aspeto não se encontra particularmente descrito na teoria, não quer dizer que ele não possa existir na prática, dado que a primeira tem os seus constrangimentos. Ferreira adverte que contrariamente aos autores latinos, que têm a polifonia mensural como horizonte, os que escrevem os textos árabes não incluem a associação entre o pulso métrico e os elementos dos padrões duracionais na definição do ciclo rítmico (Ferreira 2015d, 17-18). Deste modo, o conceito de *Ramal* inclui o primeiro modo rítmico, dado que a pulsação pode cair tanto no primeiro como no segundo tempo. A breve inicial em B-L-B-L pode tornar-se um tempo fraco ou simplesmente desaparecer. Esta versão do primeiro modo não pode ser apresentada como a forma básica do ciclo ou do período resultante, porque é obrigatório terminar sempre com uma nota longa, pelo que é necessário deixar de fora o último ataque. Deste modo, este padrão modificado é caracterizado em tratados como resultado de técnicas de variação. Al-Fārābī descreve-o quer como L-B-L-B, enquanto variação do *Ramal Ligeiro*, mais propriamente a quarta variação excluindo o segundo ataque (Sawa 2009, 293), ou como L-B-L-B-L, correspondente ao *Sexto Ligeiro*, variação sete, onde não se aplica o segundo e quinto ataques (*ibid.*, 402).

Apesar dos três exemplos já apresentados (CSM 197, 198 e 228) não serem propriamente problemáticos, qualquer tentativa de aplicar estritamente as regras de

⁹² Tradução da autora a partir do Inglês.

⁹³ “[...] a separação como indicado na definição verbal resulta em 3/4 | ♩ ♩ | ♩ ♩ |” (Sawa 2009, 68).

notação da polifonia parisiense é suscetível de produzir resultados contraditórios face ao que está escrito, uma vez que há uma utilização limitada e inconsistente das regras, sendo estas muitas vezes “contornadas” (Cunningham 2017, 5; Ferreira 2014, 39). Os estudiosos podem facilmente concordar que a teoria da notação francesa parece ter penetrado na corte, apenas até certo ponto. Tal permitiu uma adoção dos modos rítmicos parisienses, de forma não tão rígida quanto se possa imaginar (*ibid.*). Nestes exemplos podemos incluir a justaposição de padrões ternários, isto é, L-B-B-L, ou o seu inverso, B-L-L-B. Estes padrões foram tão disseminados que provavelmente terão tido uma existência intersubjetiva própria, tanto que Anglés se refere a eles como instâncias de “Ritmo mixto” (Anglés 1958, I, 180) e David Wulstan inventa o conceito de “Mode 7” para os acomodar na descrição das formas rítmicas (Wulstan 2001, 51-52; *idem* 2013, 174)⁹⁴. Deve-se notar que esses esquemas são características comuns da música árabe clássica. Um período formado por dois ciclos L-B-B-L, implicando subdivisão binária (3/4 em vez de 6/8), foi referido por Al-Fārābī, tanto como primeira variação do *Hazaj*, que exclui o segundo ataque (Sawa 2009, 269) ou como sexta variação do *Ramal Pesado*, onde se dobra o segundo ataque e se aplicam ataques de passagem e suporte (*ibid.*, 343). Já o padrão inverso, B-L-L-B, é referido por Al-Fārābī (com a adição de uma longa de dois tempos no final⁹⁵), enquanto nona variação do *Sexto Ligeiro*, que não aplica o terceiro e quinto ataques (*ibid.*, 403).

Um caso nas *CSMT* onde podemos encontrar este último padrão rítmico é na 199. No entanto, é importante ter em conta que este esquema parece vigorar apenas em algumas frases (3^a e 4^a), já que nas restantes (1^a, 2^a, 5^a e 6^a) alterna com o de L-B, correspondente ao primeiro modo rítmico parisiense. Desta maneira, de acordo com os exemplos que já apresentámos anteriormente, optámos por escolher um compasso ternário de divisão binária como base da edição.

⁹⁴ Esta proposta tem um precedente histórico, Walter Odington no seu *Summa de speculation musicae* (c.1300) referiu o padrão L-B-B-L entre os “modos secundários” em voga (Hammond 1970, 131).

⁹⁵ Tal como referimos acima, basta não utilizar o último ataque e obteremos o padrão convencional.

R./ Co - m' é o mun - d'a - von - da - do de ma - es e d'o - ca - jô - es
as - si é San - ta Ma - ri - a de gra - ças e de per - dô - es.
I. Ca se Deus so - fr'a - o de - mo que po - los nos - sos pe - ca - dos

Exemplo 16: Excerto inicial da CSM 199.

Um outro caso onde o esquema de B-L-L-B é aplicado de forma visível é na CSM 333. Uma vez mais optámos por apresentar um compasso de 3/4, já que na nossa opinião é o que exemplifica o esquema base da cantiga de forma mais nítida.

R./ Co - nnos - çu - da - men - te mos - tra mi - ra - gres San - ta Ma - ri - a
en a - que - les que a cha - man de co - ra - çon noi - t'e di - a.

Exemplo 17: Excerto inicial da CSM 333.

Uma das características curiosas que é possível encontrar neste núcleo terenense advém da alternância entre padrões L-B-B-L e B-L-L-B, dentro de uma mesma cantiga. Exemplo disso é a CSM 319 em que a primeira forma é dominante no início das frases e a segunda na secção seguinte. Acabamos por obter o efeito da divisão à metade dos valores na segunda parte da frase, face ao que é apresentado na primeira. De acordo com o que referimos no exemplo anterior, também neste optámos por apresentar um compasso ternário simples.

R./ Quen quer mui ben po - d'a Vir - gen gro - ri - o - sa
de do - or gua - rir non se - rá tan coi - to - sa.

Exemplo 18: Excerto inicial da CSM 319.

Do mesmo modo que estes padrões podem surgir em grupos de quatro pulsações, há igualmente a possibilidade de aparecerem de forma independente, numa congregação de primeiro e segundo modos rítmicos (L-B-B-L), tal como consta na *CSM* 275. No entanto, ignorando a anacrusa, esta peça pode ser associada ao quarto modo rítmico (B-B-L). Uma vez mais, o compasso que adotámos foi o de 3/4⁹⁶.

R./ A que nos guar - da do gran fog' in - fer - nal sã -
ar nos po - de de gran ra - via mor - tal.

Exemplo 19: Excerto inicial da *CSM* 275.

Apesar dos exemplos já ilustrados, optar apenas pela versão estrita ou alternada dos padrões franceses, faz com que nem sempre consigamos justificar o ritmo de algumas *CSM*. Esta situação encontra-se particularmente presente nas *CSM* 213, 223 e 334.

A *CSM* 213 apresenta uma sequência de L-B-L-B-L, sendo este padrão usado com um prefixo (duas notas curtas). As frases, no entanto, usualmente terminam com L-L (ou L-B), seguidas de uma anacrusa das duas notas breves. Como afirmamos supra, Al-Fārābī descreve-o como sendo L-B-L-B-L, isto é, *Sexto Ligeiro*, sétima variação, excluindo o segundo e quinto ataques (Sawa 2009, 402). O compasso utilizado pretende aplicar uma pulsação invariável, a partir de uma subdivisão flexível, alternando entre compassos de 3/4, equivalente ao segundo modo e de 6/8, correspondente ao terceiro modo compacto, o que, na nossa opinião, concede uma maior fluidez à linha melódica.

⁹⁶ Tal como constará no aparato crítico desta cantiga, há algumas figuras que apresentam uma certa ambiguidade nos seus valores. Deste modo, decidimos repensar a configuração da peça alterando a duração de determinadas figuras, em compassos específicos (2, 8, 11 e equivalentes), que no nosso entender melhoram o resultado sonoro. Assumimos um ritmo de primeiro modo, concedendo dois tempos à primeira nota e comprimindo as seguintes no valor total de uma semínima. De forma a salvaguardar estas duas possibilidades assinalámos por cima dos compassos em causa (2, 8 e 11, que depois se repercute em compassos equivalentes) o valor alternativo de determinadas figuras, pelo que o intérprete pode escolher a versão que mais lhe aprouver.

R./ Quen ser - ve San - ta Ma - ri - a a se - nhor mui ver - da - dei - ra de to -
da cou - sa o guar - da que ll'a - po - nham men - ti - rei - ra.

Exemplo 20: Excerto inicial da CSM 213.

Passando para a CSM 223, se a composição tivesse apenas sido pensada segundo as expectativas parisienses, seria difícil explicar a notação apresentada, como se pode compreender a partir das várias versões desta cantiga publicadas ao longo da história (cf. Anexo D, *O homem raivoso*). As tentativas de interpretação da notação, de acordo com os princípios modais e ternários, criam inconsistências ou conflitos com a acentuação normalmente encontrada na segunda e quinta sílabas de cada verso.

Na realidade, a tradição mais evidente para justificar este desenho rítmico é a da música árabe-andaluza. Assim, não é surpresa que também possamos encontrar um compasso de cinco tempos, referido por Al-Fārābī e documentado na canção ibérica, associado à repetição do padrão L-B-L. Trata-se do *Terceiro Ligeiro*, segunda variação, com a exclusão do segundo ataque (Sawa 2009, 268).

Se tomarmos a notação pelo seu próprio valor e aplicarmos um compasso de 5/4, incluindo anacrusa⁹⁷, resolvemos a maioria dos problemas de transcrição que desde sempre vigoraram em edições anteriores. Esta solução foi proposta por Manuel Pedro Ferreira (Ferreira 2000; *idem* 2008; *idem* 2014), já prefigurada nas gravações áudio das *Vozes Alfonsinas*, bem como do *Theatre of Voices*.

R./ To - do - los coi - ta - dos que que - ren sa - u - de de -
man - den a Vir - gen e a sa ver - tu - de.

Exemplo 21: Excerto inicial da CSM 223.

Por último, na CSM 334, confrontamo-nos à primeira vista com um exemplo correspondente à maneira rápida de ritmo conjuntivo que Anglés designou como *ex omnibus brevibus* (Anglés 1958, I, 163). No entanto, pode argumentar-se que se esta

⁹⁷ Apesar de ter chegado à solução do compasso quinário, Pla não apresentou anacrusa, o que o obrigou a alterar o valor real de certas figuras na sua edição (cf. Anexo D, *O homem raivoso*).

cantiga fosse redigida num sexto modo parisiense estrito (B-B-B), apenas observaríamos notas curtas, e as frases terminariam preferencialmente com uma breve acentuada, logo não pode ser esta a chave para a descodificação da presente peça. Analisando a teoria musical árabe apercebemo-nos de que as *ordines*⁹⁸ são imperfeitas: as frases terminam quer com uma nota breve não acentuada, seguindo-se um acento, ou uma nota longa. A última serve para marcar a sílaba tónica final, assumindo a função de separador por prolongamento. O padrão correspondente B-B-B-B-B-B-L não é desconhecido na música francesa, mas, de acordo com Al-Fārābī, esta estrutura coincide integralmente com a primeira variação do *Ciclo Composto do Primeiro Ligeiro-Pesado*, que utiliza um ataque de passagem, incluindo uma longa de dois tempos no final (Ferreira 2015d, 15; Sawa 2009, 359-360).

Exemplo 22: Excerto inicial da CSM 334.

Afastando-nos ligeiramente das conexões parisienses e árabes, que marcaram o início desta secção, forcar-nos-emos agora numa cantiga que apresenta várias alternativas editoriais. A questão é que nenhuma dessas perspetivas parece ser favorita dada a ambiguidade de notação, o que faz com que seja necessário analisar caso a caso e, em seguida, tomar uma decisão editorial que justifique a nossa escolha. Referimo-nos à CSM 283, um exemplo que foi já bastante trabalhado por Manuel Pedro Ferreira no seu artigo de 2014, “Editing the *Cantigas de Santa Maria*” (algumas das questões aqui debatidas tomaram como base essa discussão).

⁹⁸ “In medieval Latin theoretical vocabulary, a period would be called an *ordo*; it can have as many repeated components as is deemed suitable. Western musical theory distinguishes the abstract modal pattern from its methodical arrangement in a regular series or *ordo*, a distinction similar to that used in prosody between foot and poetic metre. Modal patterns appear in *ordines* that normally replicate a single pattern and are delimited by a final rest” (Ferreira 2015d, 11).

Dado que o código *E* é o único testemunho musical onde surge esta melodia, é-nos impossível compará-la com outras fontes. Há alguma divergência de opiniões quanto à melhor maneira de editar esta *CSM*, datando a primeira de 1943⁹⁹, e sendo da autoria de Anglés, que apresenta uma edição onde vigora um compasso misto, tanto no refrão quanto na *mudanza*.



Figura nº7: Início da *CSM* 283, de acordo com Anglés (Anglés 1943, 314).

Porém, em 1958, Anglés ficou insatisfeito com a versão de 1943, pelo que apresentou uma edição alternativa. Segundo o catalão “[...] en mi edición, puesto que partía del principio que el modo IV [B-B-L, lido como 1 + 2 + 3 tempos] no iba bien para las melodías medievales, la transcribí mezclando compases binarios con ternarios” (*idem* 1958, I, 334). Nesta nova versão misturou o primeiro, terceiro, quarto e quinto modos rítmicos, juntamente com o compasso binário, advertindo, no entanto, que a versão anterior soava muito melhor¹⁰⁰.

⁹⁹ Ribera já havia apresentado uma versão desta *CSM* em 1922. Porém, devido às incongruências rítmicas, não a contemplámos na análise deste exemplo.

¹⁰⁰ “El lector podrá juzgar de esta nueva versión, que no produce, ni de mucho, la emoción de la publicada en 1943” (Anglés 1958, I, 334).

Quen vai con-tra San - ta Ma - ri - a con so-ber-via,
faz mal a ssi. Ca so-ber - via non dev' a -
ver o - me con - tra a que ven - cer foi a - o

Figura nº8: Início da CSM 283, de acordo com Anglés (Anglés 1958, II, 36-37).

Na opinião de Manuel Pedro Ferreira, outras soluções incluiriam a de aderir mais estritamente à métrica ternária, permitindo a aplicação de uma hemíola (2 + 2 + 2 tempos) com início na quinta nota da estrofe. Uma outra possibilidade seria a de assumir uma métrica binária em toda a composição. Poder-se-ia também optar por ler o refrão como ternário e a primeira parte da estrofe como binária, ou interpretar a notação como uma mistura de terceiro e primeiro modos rítmicos (uma solução próxima à de Ribera (Ribera 1922, 249) (Ferreira 2014, 42)). Não há como estabelecer a prioridade de uma solução sobre as outras, apenas com base numa maior coerência interna ou equilíbrio entre as partes. No entanto, o compasso ternário no refrão oferece uma maior simplicidade, dado que não implica a alteração da breve, permitindo uma convergência mais completa da pulsação e coincidindo com os acentos desses dois versos. Tal resulta numa mistura de primeiro, segundo e terceiro (ornamentado) modos rítmicos. O musicólogo defende que tal pode ser descrito como uma justaposição de três modos secundários explicitamente reconhecidos por Anónimo 7 e Walter Odington (L B-B L seguido de L B B-B L ou L B B-L) (*ibid.*, 42-43). Como a música do refrão retorna nos dois versos finais de cada estrofe, o critério da simplicidade favorece o compasso ternário em toda a cantiga. A primeira e a segunda parte da melodia podem ser associadas se esta última for interpretada sob o terceiro modo rítmico (L-B-B) (*ibid.*, 43). Assim, podemos justificar a preferência pela última solução. No entanto, a quantidade de tempos de algumas figuras continua a ser uma questão em aberto, residindo apenas a nossa escolha em opções de preferência editorial que, para nós, melhoram o resultado sonoro. O compasso pelo qual optámos, seguindo uma sugestão do nosso orientador, é uma variação entre 3/4 (segundo modo) e 6/8 (terceiro modo

compacto), assemelhando-se ao que é proposto na *CSM* 213; com essa solução, cada frase passa a ocupar igual número de compassos (4), resultando numa versão mais fluida e equilibrada do que as possíveis alternativas.

R./ *Quen vai con-tra San - ta Ma - ri - a con so-ber - via, faz mal a si.*

I.Ca so - ber - via non de - v'a - ver o - me con - tra a quen ven - cer

Exemplo 23: Excerto inicial da *CSM* 283.

A última das *CSMT* objeto da nossa análise é a 224. Esta cantiga é particularmente complicada, dado que evidencia um possível erro do copista que, sem querer, deturpou o sentido original que era pensado para a peça. Se, por vezes, o copista da música agiu como um *performer* fazendo, dentro dos seus próprios limites, um esforço para melhorar o que lhe foi dado, noutros momentos ele parece ter-se comportado de forma mecânica, percebendo erradamente o que lhe era proposto (Ferreira 2018, no prelo)¹⁰¹. Possivelmente ludibriado pelo pressuposto de um estilo silábico rigoroso e ausência de cesura, o copista terá associado cada nota que ia ouvindo, a uma única sílaba no texto. Como seria de esperar, o resultado é pouco feliz, apresentando metade das palavras finais de cada verso acentuadas na sílaba errada (*cf.* Anexo C, *Cantiga de Santa Maria* n°224).

Tal como mencionámos logo no início desta dissertação (*cf.* Introdução/Estudos e referências antecedentes), as edições musicais modernas de Anglés, Pla e Elmes, ao adotarem estritamente o que se encontra no *facsimile* de 1964, mantiveram estes desequilíbrios entre o texto e a música, apresentando versões bizarras e musicalmente pouco convincentes (*cf.* Anexo D, *A menina que foi curada e ressuscitou em Terena*). A única exceção a esta conjuntura corresponde à edição de Andrew Casson que produziu a sua própria interpretação da situação, distanciando-se, até certo ponto, da fonte.

¹⁰¹ Manuel Pedro Ferreira analisou detalhadamente esta cantiga num trabalho que ainda se encontra no prelo, tendo em vista a sua publicação em 2018. O artigo cujo título é “Hermeneutics of the *Cantigas*: recovering notational sense”, derivado da conferência *Performance Analysis: A Bridge between Theory and Interpretation*, é a base para a nossa análise deste exemplo.

R	1	<i>A reia en que é comprida toda mesura</i>	7 7'	A
	2	<i>non é sen razon se faz miragre sobre natura.</i>	7 7'	A
1	1	Ant' é con mui gran razon a quen parar i femença	7 7'	b
	2	en aver tal don de Deus a de que el quis nacença	7 7'	b
	3	fillar por dar a nos paz e tal é nossa creença	7* 7' ¹⁰²	b
	4	e quen aquesto non cree faz torpidad' e loucura.	7* 7'	a
		<i>A reia en que é comprida toda mesura...</i>		

Exemplo 24: Excerto do refrão e primeira estrofe da CSM 224.

Refrain



A Re-i—nna en que é com-pri-da to-da me-su-ra,



non é sen ra-zôn se faz mi-ra-gre so-bre na-tu-ra.

Stanza



en a—ver tal don de Déus a de que el quis na-cen-ça



fĩ—llar por dar a nós paz, e tal é nó-ssa cre-en-ça;



e quen a—ques-to non cre-e, faz tor-pi-da-d' e lou-cu-ra.

Figura nº9: A CSM 224 segundo a edição de Andrew Casson (notação normalizada do *códice dos músicos*). As figuras restauradas são preenchidas a vermelho, para diferenciá-las das originais.

¹⁰² Ver nota de rodapé 77.

Para além dos dois primeiros versos da estrofe (onde a cesura é claramente sinalizada por um traço vertical e as rimas corretamente acentuadas), o único local onde a relação texto/música é coerente, é no quarto verso da estrofe, na palavra “cree”, o que implica a presença de duas notas, prevenindo uma anacrusa com início no segundo hemistíquio. De outra forma, cada segundo hemistíquio seria iniciado antes do tempo forte, conduzindo à desarticulação entre o ritmo musical e o acento rimático (Ferreira 2018, no prelo). A partir destas conclusões, Casson associa corretamente duas notas na cadência grave¹⁰³. Porém, tendo sido erroneamente iludido por um retoque do *facsimile* de 1964, reconstituiu a notação sobre a palavra “[lou]cura” (e respetivas frases que seguem o mesmo motivo) como sendo L-L, comparativamente às figuras de L-B que encontramos no manuscrito original.

Reconstituindo a cantiga, segundo o que foi mencionado anteriormente, obtemos como resultado final o primeiro modo rítmico, com o padrão *standard* de L-B. Deste modo optámos por apresentar um compasso de 3/4 nesta edição.

R./ A re - ã - a en que é com - pri - da to - da me - su - ra
 non é sen ra - zon se faz mi - ra - gre so - bre na - tu - ra.
 I. An - t'è con mui gran ra - zon a quen pa - rar i fe - men - ça

Exemplo 25: Excerto inicial da CSM 224.

Em suma, a amostra acima apresentada ilustra a extraordinária gama de possibilidades rítmicas da notação das *Cantigas de Santa Maria*. Entre os exemplos que aqui figuram surgem casos onde prevalecem o primeiro (CSM 197, 198 e 224) e segundo modos rítmicos parisienses (CSM 228), se bem que agora podemos acrescentar a sua relação estreita com o *Ramal*, presente na teoria musical árabe. Estes padrões podem ser aplicados de forma estrita, ou então de modo alternado (CSM 275).

Da mesma forma, é possível encontrarmos também alguns casos onde se misturam estes dois modos, naquela época suficientemente conhecidos para adquirirem

¹⁰³ Casson não se apercebeu de que a ligadura binária só necessitava de ser acrescentada se houvesse uma rima grave; em rima aguda (razon, Deus) bastava manter a nota que se encontra no original.

uma designação própria, que, como vimos, não se ficou simplesmente por Paris, sendo também reconhecidos por Al-Fārābī. Como observámos, uma cantiga pode incorporar apenas um destes padrões no seu seguimento (*CSM* 199 e 333), ou resultar da combinação dos dois, criando uma peça que contrasta entre uma secção mais lenta e uma outra mais rápida (*CSM* 319).

Seguindo uma outra perspectiva, para além dos exemplos de música andaluza que apresentam equivalências com os da polifonia parisiense, há algumas especificidades únicas que, apesar de serem superficialmente reconhecias nesta, eram familiares na teoria musical árabe (*CSM* 213, 223 e 334).

No núcleo das *CSMT* foi-nos também possível observar o papel ativo do editor. Muitas vezes, para explicar os casos de ambiguidade notacional, acabámos por tentar chegar a uma solução editorial inspirada nos mais recentes trabalhos académicos, fornecendo pistas para entender os esquemas estruturais utilizados naquela época. A fluidez melódica e o equilíbrio formal alcançados em várias das cantigas em estudo, através desta forma de análise, “jogam” a nosso favor. Tal é particularmente visível na *CSM* 213 e 283, onde a equivalência temporal entre 3/4 e 6/8 foi admitida para assegurar a coerência métrica das composições, usufruindo, deste modo, da “elasticidade” da subdivisão dentro de um período e, por isso, permitindo a variedade métrica.

Pode assim dizer-se que, apesar das dificuldades, encaramos que a presente edição poderá revelar-se um importante contributo para a Academia, transmitindo a informação rítmica presente nas fontes – por vezes ligeiramente adaptada, mas sempre de forma justificada –, sugerir possíveis alternativas face às edições anteriormente publicadas e corrigir alguns dos erros que ainda vigoravam do *facsimile* de 1964. Noutra perspectiva, esperamos que este trabalho possa “viver” para lá desta dissertação, proporcionando não só a execução e a partilha sonora dos materiais, mas também convidando mais pessoas a reconhecer, comentar e a executar o riquíssimo repertório musical das *Cantigas de Santa Maria*.

5. Normas de transcrição dos documentos textuais e musicais apresentados em Anexo

5.1. Edição diplomática dos documentos históricos presentes no Anexo B

Nesta secção da dissertação focar-nos-emos nos critérios de transcrição que compõem a edição diplomática dos textos que se encontram no Anexo B. Apesar de termos plena consciência dos múltiplos problemas que vigoram no processo de transcrição deste tipo de documentos que, como se sabe, ainda hoje não encontram um consenso entre os académicos, decidimos “lançar-nos” nesta tarefa. Como já foi mencionado na Introdução desta dissertação, a apresentação destes textos é não só essencial para nos fornecer dados importantes ao nível da compreensão da génese cristã de Santa Maria de Terena, mas também porque alguns destes documentos constituem os únicos testemunhos escritos onde é traduzida a vontade dos Riba de Vizela relativamente a esta sua posse, sendo tudo o resto bastante especulativo. Numa outra perspetiva, consideramos que a informação contida nestas fontes em tudo se relaciona com a história medieval portuguesa, concedendo-nos factos relevantes acerca da mesma, pelo que estas merecem toda a nossa atenção. Assim sendo, estes documentos são pela primeira vez compilados e transcritos segundo normas rigorosas.

Usualmente, as duas perspetivas que divergem na aplicação de critérios editoriais para este tipo de textos distinguem-se entre o que é apresentado no *Álbum de Paleografia* (cf. Dias, Oliveira Marques & Rodrigues 1987) e o que propõe o Padre Avelino da Costa (cf. Costa 1976; cf. *idem* 1993). Como seria de esperar, tanto uma proposta como a outra implicam aspetos positivos e negativos. A primeira corresponde à edição diplomática estrita, que em traços muito gerais consiste numa transcrição acrítica, que procura representar de forma exata as diversas componentes do texto original incluindo abreviaturas, lacunas e erros (cf. Dias, Oliveira Marques & Rodrigues 1987, VII-XIII). Pode, por estas mesmas razões, apresentar uma dificuldade excessiva de leitura, influenciada pelas abreviaturas e ortografias anacrónicas, deixando para o leitor o processo de decifrar estes aspetos formais da escrita, o que, por sua vez, dificulta a interpretação do conteúdo. A outra possibilidade é a da edição com total e completa modernização do texto conforme a ortografia dos nossos dias (cf. Costa 1993, 12-18), o que sem dúvida facilita a leitura, mas que muitas vezes tende a eliminar todos os elementos históricos do documento (cf. Dias, Oliveira Marques & Rodrigues 1987, VIII-IX).

Analisadas as circunstâncias foi necessário decidir qual das abordagens tomaríamos como base editorial. A escolha deveu-se, por um lado, a razões de ordem prática, que em tudo se conciliam com o objetivo geral pretendido para esta secção, o de apresentar o mais fielmente possível o documento original, não proferindo qualquer tipo de opinião ou sugestão ao que nele se encontra registado. Na nossa perspectiva, é esse respeito pela ortografia e pontuação que vai possibilitar ao leitor compreender o texto, sem ser influenciado por qualquer tipo de incongruência ou imprecisão, da responsabilidade do editor. Por outro lado, há que referir que o facto de termos frequentado a cadeira de Paleografia e Diplomática com o Professor Doutor João Alves Dias (como se sabe, um dos autores do *Álbum de Paleografia*), foi de suma importância na nossa decisão. Atendendo a que no decorrer desta disciplina nos foram facultadas as ferramentas básicas para transcrever este tipo de documentos, bem como um certo tipo de metodologia que desde então temos aplicado recorrentemente em trabalhos similares, pareceu-nos que seria mais acessível continuar a empregar as regras sugeridas pelo docente, que já nos eram familiares, ao invés de optarmos por um diferente procedimento, que nos obrigaria a aprender novas normas.

Resumindo, os critérios aplicados na edição paleográfica dos documentos diplomáticos diretamente associados à ocupação de Terena, por parte dos Riba de Vizela, são um meio-termo entre o que se encontra redigido pelo próprio João Alves Dias (e seus colegas) no *Álbum de Paleografia* e aqueles que foram lecionados na sua cadeira, incluída no curso de História da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, da Universidade Nova de Lisboa¹⁰⁴. Convém esclarecer que se registam pequenas variações entre uma perspectiva e a outra, mas nada de significativo¹⁰⁵.

Neste secção serão apresentados sete documentos, quatro deles redigidos em latim e, os restantes três, em português. Cada um recebeu um número na tentativa de permitir uma rápida identificação, tendo sido organizados de forma cronológica. Primeiramente, optámos por indicar o Arquivo onde o manuscrito se encontra localizado, o nome geral da coleção a que pertence, algumas indicações mais precisas

¹⁰⁴ Os conteúdos que constam nesta página são aqueles lecionados por João Alves Dias, no decorrer do ano letivo 2014/2015, quando frequentámos a cadeira. Acesso ao programa disponível em linha em <http://www.unl.pt/guia/2012/fcsh/UNLGI_getUC?uc=722051151> [consultado em 13/02/2018].

¹⁰⁵ Optámos por não fazer diferenciação entre as colunas, já que são raros os documentos que apresentam essa disposição, ao contrário dos que surgem no *Álbum de Paleografia* (cf. Dias, Oliveira Marques & Rodrigues 1987, VIII). Em vez de sublinharmos as letras ou palavras subentendidas, derivadas das abreviaturas, decidimos colocá-las em itálico (cf. *ibid.*, IX-X). Também ao longo do seminário que frequentámos com João Alves Dias, o Professor começou a abrir a possibilidade da utilização de maiúsculas e minúsculas em *i* e *j*, o que na sua perspectiva de 1987 era impensável (cf. *ibid.*, VIII).

da cota e, por último, os respectivos fólhos. Segue-se a datação do documento, onde se indica o ano segundo o cômputo gregoriano, colocando entre parênteses a correspondente *Era de César*¹⁰⁶ (apresentamos também, sempre que nos é facultado, o mês e o dia). No sumário procurámos dar ao leitor uma ideia geral sobre aquele que é o tema central da fonte e quais as principais personagens que nele figuram, bem como o seu âmbito (religioso, régio, senhorial, etc). Por último, incluímos a hiperligação que remete para a imagem digitalizada do documento (no site oficial do respetivo Arquivo) que tomámos como modelo para cada um dos casos em estudo.

5.1.1 Normas de transcrição

- Transcrição do documento em linha contínua, separando os fólhos originais com duplos traços oblíquos, e colocando à frente de cada um o fólho que se inicia [fl.];
- Respeito pela ortografia do texto, mantendo exatamente maiúsculas e minúsculas, pontuação original, etc., mas separando as palavras que se encontravam no original unidas e reunindo as sílabas/letras, separadas entre si, que compunham uma determinada palavra;
- Desenvolvimento de abreviaturas, colocando em itálico as letras ou palavras subentendidas, mas mantendo a forma original dos numerais;
- Colocação entre [] de tudo o que tenha sido interpretado pelo transcritor ou acrescentado ao texto original, e da palavra [*sic*] seguida aos erros que figuram nesse manuscrito;
- As partes ilegíveis do texto assinalar-se-ão entre parênteses retos com reticências da seguinte forma [...];
- Abertura de parágrafos para permitir uma maior legibilidade do texto;
- Colocação entre < > de todo o texto entrelinhado ou escrito à margem;
- Colocação em nota de todas as indicações auxiliares ou complementares;
- Tentou-se sempre fazer a transcrição a partir do documento original. Contudo, se este se encontra perdido, a transcrição corresponderá à cópia existente mais antiga.

¹⁰⁶ Esta é erroneamente atribuída a César, quando na realidade deveria ser reconhecida enquanto *Era de Augusto*, por ter tomado como ponto de partida a concessão do título de imperador a Augusto, por parte do senado romano, no ano 38 antes de Cristo (Costa 1993, 21).

5.2 A edição dos textos das *Cantigas de Santa Maria de Terena*

Como já foi por diversas vezes referido ao longo desta dissertação, a edição crítica dos textos das *CSM* aqui apresentada deve-se ao Professor Doutor Stephen Parkinson¹⁰⁷. Deste modo, os critérios que optámos por aplicar na transcrição dos textos diplomáticos diferem daqueles utilizados na reprodução dos textos poéticos. A maioria das normas que referiremos de seguida foram já apresentadas por Parkinson na sua obra *Alfonso X, the Learned, Cantigas de Santa Maria: an Anthology* (cf. Parkinson 2015, 16-18), pelo que incluímos diversas capturas de ecrã de excertos extraídos deste livro, de forma a esclarecer os diferentes critérios que compõem a edição propriamente dita e respetivo comentário crítico. Ainda antes desta secção, considerámos necessária a elaboração de um pequeno guia especialmente dirigido àqueles que pela primeira vez se deparam com este tipo de edição crítica do texto das *CSM*.

5.2.1 Apresentação dos textos das *CSM*

Cada um dos textos das *CSMT* consta no Anexo C¹⁰⁸, encontrando-se cada uma delas dividida em documentos únicos.

A cantiga é representada com os números estabelecidos nas edições de Mettmann (Mettmann 1959-1972, *idem* 1986-1989). Como subtítulos, apresentamos a sua breve nomenclatura, que se encontra incorporada na base de dados *Oxford Cantigas de Santa Maria Database* (anteriormente, as edições usavam como título as rubricas ou *incipits*).

No que ao conteúdo do texto diz respeito, foi utilizada uma nova forma de numeração sistemática (criada por Stephen Parkinson, e mais tarde adotada no site *Cantigas de Santa Maria for Singers*), na qual as estrofes se encontram numeradas, bem como os versos que as constituem:

1	1	Ca se el algun poder á nos omees matar
	2	pelos pecados que fazem e o quer Deus endurar
	3	mui maior poder sa madre á enos ressucitar
	4	e por end' un gran miragre vos direi de razon tal.
	R	<i>Como quer que gran poder...</i>

Exemplo 26: Primeira estrofe da *CSM* 197, tal como surge no Anexo C.

¹⁰⁷ Os textos fornecidos e o aparato crítico associado são resultados preliminares da edição crítica em preparação, de que a *Anthology* de 2015 é uma amostra. A *CSM* 223 foi publicada nesta primeira versão como n° 24 (92-93) e a *CSM* 283 como n° 35 (124-127).

¹⁰⁸ Cada documento inclui em nota de rodapé o ano em que foi alterado pela última vez.

Nas palavras de Parkinson “The edition has been designed for maximum readability and performability. Editorial, metrical, paleographical and codicological information is kept to the critical apparatus. The orthography is intended to be phonetically and syllabically transparent” (Parkinson 2015, 16).

5.2.2 Aparato crítico

The following information is provided for each cantiga:

Location in all manuscripts

Linguistic and literary notes, with minimal bibliography (a full bibliography for every poem can be found in the *Cantigas de Santa Maria* Database)

Metrical analysis

Line-by-line metrical notes on elision and syllable-division

Editorial variants from principal textual editions

The following abbreviations are used for major editions: M = Mettmann (M₁ = Mettmann 1959–72, M₂ = Mettman 1986–89); V = Valmar 1889; Fid = Fidalgo 2003; C = Cunningham 2000;

RL = Lapa 1933; A = Anglés 1943–64. Purely orthographic variants are not listed

Manuscript variants

Rubrics and Index entries in all manuscripts

Captions of miniatures in T and F

Figura nº11 – Captura de ecrã da secção *apparatus* presente em *Alfonso X, the Learned, Cantigas de Santa Maria: an Anthology*, pág.16 (reprodução em linha disponível em <https://books.google.pt/books/about/Alfonso_X_the_Learned_Cantigas_de_Santa.html?id=MNyfBwAedir_esc=y> [consultado em 30/04/ 2017]).

5.2.3 Métrica

Elisions explicit in manuscript readings are indicated in the edited text by the apostrophe, with full forms recorded in the metrical apparatus. Elided forms will always be transparently related to full forms, with the elimination of elision-related variants (e.g *logu'* and *branqu'* for *log(o)*, *branc(o)*, *un* for *ũ(a)*).

The metrical apparatus also indicates syllable division, inexplicit elisions (aka *synaloepha*) and possible resolutions of hypermetric or hypometric lines.

Figura nº12 – Captura de ecrã do secção *metrics* presente em *Alfonso X, the Learned, Cantigas de Santa Maria: an Anthology*, págs.16-17 (reprodução em linha disponível em <https://books.google.pt/books/about/Alfonso_X_the_Learned_Cantigas_de_Santa.html?id=MNyfBwAAQBAJ&redir_esc=y> [consultado em 30/04/ 2017]).

5.2.4 Abreviaturas

Abbreviations have been tacitly expanded in the edited text. Logographic abbreviations are expanded using the normal full form (*sça* and *sço* are expanded to *santa/santo* and *Xpo* to *Cristo*; Tironian ‘et’ to *e*). Original manuscript readings, including explicit resolution of abbreviations, and retention of Tironian &, are preserved only in the critical apparatus for major manuscript variants.

Figura nº13 – Captura de ecrã da secção *abbreviations* presente em *Alfonso X, the Learned, Cantigas de Santa Maria: an Anthology*, pág. 17 (reprodução em linha disponível em <https://books.google.pt/books/about/Alfonso_X_the_Learned_Cantigas_de_Santa.html?id=MNyfBwAedir_esc=y> [consultado em 30/04/ 2017]).

5.2.5 Ortografia

The orthography of the edition has been regularised in general conformity with current practice for editions of the Galician-Portuguese lyric (Ferreiro et al 2008).

- Double consonants are retained only where phonetically distinct from single consonants:
 - cc, ff, pp, etc. are eliminated
 - nn, ll are retained to represent palatal sounds
 - ss- and -rr- are retained in intervocalic position, where they are distinguished from -s- and -r-, but are eliminated elsewhere.
- h is used in cases of consistency (*hora* vs *ora*), but eliminated when orthographic bulk (**un** not **hun**, *niña* not *nihña*, etc.).
- g, c indicate hard [g], [k] before a, o, u (pronounced or elided), and soft [ʒ] [ts] before i, e (pronounced and elided).
- gu, qu indicate hard [g], [k] before i, e (pronounced or elided), and velar-labial sequences [gw], [kw] before a, o, u (pronounced or elided).
- double vowels are retained
 - when phonetically significant: -ii- vs -i-, -uu- vs -u-
 - when grammatically significant and subject to metrical process of elision: a vs aa.
- i, j, y:
 - i represents vocalic [i] including the second part of falling diphthongs (ei, oi, ai) and the first part of rising diphthongs (ia, io, etc.)
 - j represents consonantal [ʒ]
 - y is not used.
- u, v:
 - u represents vocalic [u] including the second part of diphthongs (eu, ou, au)
 - v represents consonantal [v].
- vowel nasality is indicated by the tilde [˜] over a, i, e, o, u, when followed by a second vowel symbol, by -m- when followed by p or b and by -n- in other contexts (e.g. **ampar** for manuscript readings of *anpar*, *ampar*, and *āpar*).
- a distinction is maintained between the endings -inno/-inna and their historical antecedent -īo/-īa
- reduced forms of 3rd person preterite endings combined with the object pronoun o have been expanded: **matou o** replacing **matoo** (**matou-o** in M).
- the acute accent [´] is used sparingly in the text to indicate unpredictable stress. In the manuscript variants it is used to indicate the fine angled lines (*plicas*) used in the manuscripts as reading aids to specify letter and word separation (e.g. *uíu*, *fillé*), when these are of particular relevance (e.g. *cantiga* 225 [25], S3.4: *quisó*).
- the grave accent is not used. Mettmann employs it to indicate vowel contraction (à **agua** for a_a **agua**): in this edition such instances (e.g. *cantiga* 11 [5], S9.6) are given as double vowels in the text (**aa** **agua**), with the metrical (rather than grammatical) contraction recorded in the apparatus ('*necessary elision a a*').
- capital letters are used for beginnings of sentences and proper names. No use is made of devotional capitals or line- or strophe-initial capitalisation.
- 'Jeso Cristo' and 'Jesu Cristo' are always given as 'Jesucristo' (one word, unless divided over two lines).

Figura nº14 – Captura de ecrã da secção *ortography* presente em *Alfonso X, the Learned, Cantigas de Santa Maria: an Anthology*, págs. 17-18 (reprodução em linha disponível em <https://books.google.pt/books/about/Alfonso_X_the_Learned_Cantigas_de_Santa.html?id=MNyfBwAAQBAJ&redir_esc=y> [consultado em 30/04/ 2017]).

5.2.6 Divisão de palavras e hifenização

- word separation is observed in **por en(de)**; **se non** (except in **senon se/que** 'except that'); **tan tost**.
- word separation is maintained in **quen o**, **quen a**; **non o**, **non a**, **con o**, **con a**, **nen no**; **sobre lo(s)**; contraction is observed in **eno**, **ena** (beside **no**, **na**) and **ao**, **aa**.
- hyphenation has been kept to a minimum and is not used for post-verbal pronouns. It is only used for embedded pronouns (e.g. **contar-lo-emos**) in compound futures, and in fused word sequences where a final -s or -r has been elided (**poi-lo**, **vo-la**, **leva-lo**).

Figura nº15 – Captura de ecrã da secção *word division and hyphenation* presente em *Alfonso X, the Learned, Cantigas de Santa Maria: an Anthology*, pág. 18 (reprodução em linha disponível em <https://books.google.pt/books/about/Alfonso_X_the_Learned_Cantigas_de_Santa.html?id=MNyfBwAAQBAJ&redir_esc=y> [consultado em 30/04/ 2017]).

5.3 A edição musical das *Cantigas de Santa Maria de Terena*

5.3.1 A necessidade de uma edição crítica

Como pudemos observar ao longo deste trabalho há, sem dúvida, uma enorme necessidade de uma edição crítica das *CSM*, em notação moderna, que seja exata, tanto em termos musicais como textuais, mas também apelativa para o intérprete, visando a sua execução. Só agora se encontram reunidas as ferramentas necessárias para que possamos iniciar um trabalho desta envergadura e precisão. Tal deve-se sobretudo à disponibilização online da edição diplomática da notação musical das *CSM*, um projeto desenvolvido no Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM) da Universidade Nova de Lisboa, sob coordenação do Professor Doutor Manuel Pedro Ferreira e a edição crítica dos textos levada a cabo no *Centre for the Study of the Cantigas de Santa Maria* da Universidade de Oxford, dirigida pelo Professor Doutor Stephen Parkinson. É precisamente a análise, discussão e investigação promovida por estas duas entidades que permite apresentar um estudo completo e rigoroso do repertório. Embora esta edição conjunta ainda se encontre em fase de processo, pelo que pode demorar alguns anos a ser lançada, apresentamos nesta dissertação, segundo os critérios que farão parte dessa futura publicação, as doze *Cantigas de Santa Maria de Terena*.

No que se refere mais especificamente à questão da edição crítica da música das *CSM*, podemos afirmar que se trata de uma tarefa particularmente problemática. Como referimos no capítulo anterior, as regras notacionais desta coleção não se encontram explicadas em tratados e dado que é uma coletânea monódica, é impossível verificar a validade rítmica das hipóteses, testando a sua compatibilidade com as restantes vozes. Desta forma, as soluções apresentadas relativamente a algumas das *CSM* têm criado bastante discussão no âmbito musicológico, como se pode comprovar a partir das diferentes edições já existentes. No entanto, nas palavras de Manuel Pedro Ferreira, “If we believe that musicology has the role, among others, of clarifying the internal *logos* of music, these difficulties should not prevent us from arriving at objective, historically sound, and musically plausible [...] interpretations” (Ferreira 2014, 35). São exatamente estes princípios que nos propomos a seguir na realização e conceção da presente edição.

5.3.2 Apresentação da edição musical das *CSMT*

As edições modernas e respetivo aparato crítico das *Cantigas de Santa Maria de Terena* são apresentadas no Anexo D, sendo cada uma delas introduzida com o seu título curto, traduzido para português. Adiciona-se a cada um dos casos em estudo a indicação do manuscrito e respetivo fôlio em que se localiza, bem como a designação dos autores desta edição, quer da música (Mariana Lima) quer do texto (S. Parkinson), e o nome do trovador, autor da cantiga, Afonso X.

Cada *CSM* inicia-se com o respetivo *incipit*, incluindo clave original, bem como as duas notas iniciais. Segue-se o início da edição atual propriamente dita, com a clave moderna escolhida *a priori* (da qual falaremos mais adiante) e a indicação do compasso adotado. Em cada um dos casos é apresentada a totalidade do texto do refrão e respetivas estrofes, sendo que o primeiro se encontra em itálico. Tendo em conta que muitas vezes o número de estrofes é relativamente grande, de forma a garantir uma maior legibilidade do texto e da música, optou-se por fazer uma distribuição do mesmo em diferentes páginas.

5.3.3 Aparato crítico

No que ao comentário crítico das *Cantiga de Santa Maria de Terena* diz respeito, incluiremos um conjunto de aspetos que, na nossa opinião, são fundamentais na descrição, compreensão e interpretação musical deste repertório, bem como do trabalho editorial que pretendemos apresentar, nomeadamente:

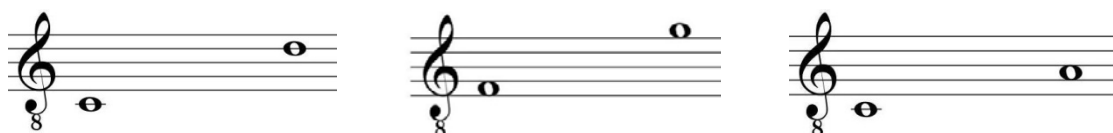
- Localização no manuscrito através da designação dos fólhos em que se encontra a *CSM*. Ao clicar nos mesmos estabelece-se uma ligação com uma reprodução online de *E*, pertencente ao website de Greg Lindahl, a partir do link <<http://www.pbm.com/~lindahl/cantigas/facsimiles/>>, onde se encontra a digitalização a preto e branco do *facsimile* de Higinio Anglés de 1964;
- Forma musical;
- Modo/s melódico/s preponderante/s, âmbito e nota cadencial;
- Modo rítmico;
- Compasso na edição moderna;
- Bibliografia onde já tenham surgido outras edições desta *CSM*;

- Variantes entre a presente edição e cada uma das anteriores¹⁰⁹;
- Discografia associada;
- Outras informações consideradas relevantes.

5.3.4 Elementos da notação musical

5.3.4.1 Claves e âmbitos

Como já foi possível observar no capítulo anterior, as *CSMT* apresentam, usualmente, um âmbito de oitava, chegando, quanto muito, a atingir uma nona. Seguidamente propomos o esquema representativo da média de âmbitos das *CSMT*, bem como o mais agudo e grave deste núcleo.



Exemplo 27 - Âmbito das vozes do *Cancioneiro de Santa Maria de Terena*. A primeira imagem corresponde aos limites com maior ocorrência neste núcleo, a segunda ao âmbito mais agudo e a terceira ao mais grave.

Em todos os exemplos a clave escolhida foi a de sol oitavada, tratando-se do âmbito vocal típico de um tenor, sugerindo de maneira aproximada o registo de voz que o copista teria tido em mente. Contudo, apesar de na nossa transcrição termos optado por manter as alturas indicadas pelas claves, de modo a não nos afastarmos excessivamente da cantiga original, há que ter em conta que não existia diapasão fixo e

¹⁰⁹ Há algumas características nas edições já publicadas que diferem sempre da nossa. Por exemplo, a de Casson nunca apresenta indicação rítmica, pelo que as comparações a que procederemos cingir-se-ão a questões melódicas, bem como de adaptação poético/musical. Por sua vez, Pla optou sempre por contemplar na sua edição valores rítmicos reduzidos à metade, comparativamente aos que escolhemos. Este autor não assinala as figuras plicadas. Huseby apresentou as suas próprias interpretações rítmicas das melodias, nem sempre justificando a sua escolha. Embora se empregue a notação moderna, não é feita a típica divisão por compassos e não se encontram praticamente nenhuns sinais notacionais para além das notas. A par desta conjuntura, o autor concentra-se, quase sempre, nas quatro frases iniciais, embora tenha o cuidado de marcar as figuras plicadas. À semelhança de Pla e Wulstan, o ritmo corresponde sempre a metade dos valores da nossa edição. Por último, como já foi mencionado na Introdução, há que ter um enorme cuidado na forma como analisamos a edição de Ribera, que relativamente à nossa apresenta diferenças abismais, sobretudo ao nível rítmico. Deste modo, a nossa comparação concentrar-se-á em aspetos mais gerais e na compatibilidade (maior ou menor) entre as notas introduzidas em cada um dos exemplos. Não há dúvida de que muitas das edições (Anglés, Pla, Elmes, Casson e Huseby) tomaram como base o *facsimile* de 1964, repetindo os erros nele contidos, como também se denota que ao analisarem as melodias, estes editores usualmente partiram das transcrições do catalão.

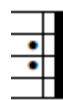
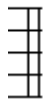
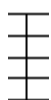
que a prática da transposição era uma realidade, pelo que uma interpretação historicamente informada deve tê-lo em conta.

5.3.4.2 Acidentes

Como se sabe, neste período não há uma base tonal, tal como se veio a verificar na música moderna, do século XVII em diante. Assim sendo, os acidentes utilizados nas *CSM* serviam, sobretudo, para evitar a ocorrência da dissonância natural, o trítono, utilizando-se por diversas vezes o *Si* bemol para solucionar esta situação. Na sua dissertação, Huseby defende que para além desta função, em determinados modos o *Si* teria de ser bemolizado, como alternativa às configurações básicas modais. O quinto e sexto modos foram os primeiros a assumi-lo, mas posteriormente o primeiro, segundo e quarto, também o admitiram (Huseby 1982, 42). É bastante comum que em *Protus* este acidente seja utilizado, denunciando uma atração para *Lá*, nota estrutural desse modo (*ibid.*, 46-47). Na ausência da utilização deste acidente no manuscrito original, colocaremos acima do respetivo *Si*, o bemol editorial.

5.3.4.3 Barras verticais

A presente edição contempla quatro tipos diferentes de barras verticais. A primeira, mais usual e simples, faz a divisão entre compassos, de acordo com a medida escolhida inicialmente. De seguida, após cada refrão, é utilizada uma barra dupla, marcando o fim dessa secção e iniciando uma contrastante, isto é, a passagem para a *mudanza*. No final deste segmento, introduzimos a barra com sinal de repetição, que requer a recapitulação de todas as estrofes até à extinção do texto. Dada a extensão do número de estrofes foi necessário dividir os textos pelas restantes páginas, pelo que estes sinais são repetidos ao longo das mesmas. No último refrão da *CSM* é apresentada uma barra final, que marca o fim da peça.



a) Barra simples de compasso

b) Barra dupla

c) Barra com sinal de repetição

d) Barra final

5.3.4.4 As figuras plicadas

Todas as figuras plicadas foram representadas nesta edição com um tamanho inferior ao da figura normal, de forma a identificar a sua especificidade¹¹⁰.



Exemplo 28 - As figuras plicadas que constam na presente edição.

5.3.4.5 Ligaduras

Todas as figuras que se apresentam como conjuntura na notação original são sempre transcritas, tal como as notas graficamente ligadas, com o uso de ligadura. Estas podem ser simples, como as que se encontram em (a), ou estar associadas à tercina (b). Na CSM 224 foi apresentada uma ligadura tracejada, que pode ou não ser utilizada, dependendo da relação entre o texto e a música: se existir uma associação entre cada uma das notas e o texto, a ligadura é ignorada; se pelo contrário sobrar uma nota para o texto existente, a sílaba é lida com a ligadura.



a) Exemplo de ligadura em conjuntura

b) Exemplo de ligadura de tercina

c) Exemplo de ligadura tracejada

5.3.4.6 Decisões editoriais

Qualquer decisão editorial que envolva a adição de uma nota/pausa ou algum tipo de alteração da notação original encontra-se sinalizada entre parênteses retos.



a) Exemplo de adição de nota editorial



b) Exemplo de adição de pausa editorial

¹¹⁰ A figura plicada corresponde a 70% da dimensão da figura normal, no programa *Finale*.

5.3.4.7 Os valores das figuras

No geral, as figuras foram transcritas a partir da correspondência de *virga* como mínima ou mínima com ponto e *punctum* como semínima. No entanto, é importante esclarecer algumas questões editoriais que se afastam das edições já apresentadas. Vejamos uma por uma.

5.3.4.7.1 NOTAE SIMPLICES PLICATAE¹¹¹

Plica longa ascendens



a) Notação original



b) Transcrição de Anglés



c) Transcrição na presente edição

Ao longo do processo de análise das várias edições foi perceptível que a transcrição das figuras plicadas constituía uma questão um tanto controversa. Em todas as edições (até à nossa), estas figuras foram sempre transcritas como duas semínimas, sendo a segunda delas plicada¹¹². No entanto, quando se analisa a notação original propriamente dita, apercebemo-nos de que ao tomarmos essa opção estaríamos a descaracterizar aquilo que na realidade se encontra redigido¹¹³. Claro que não sabemos de que modo é que esta figura era cantada, ou tão pouco se existiriam algumas circunstâncias que levariam à sua utilização mais nuns repertórios do que noutros. Ainda assim, a conselho do nosso orientador, tentámos propor uma leitura diferente e um pouco mais “literal” da figura original, que se caracteriza, para uma longa de dois tempos, pela apresentação de uma semínima pontuada seguida de uma colcheia plicada; assumimos que as duas notas principais se cantam ligadas, e que a plica retira metade do valor só à última nota. Se a figura ocupar três tempos, a plica ocupará o último terço da pulsação.

¹¹¹ As *CSMT* onde esta figura surge são as 198, 199, 213, 223, 228 e 319.

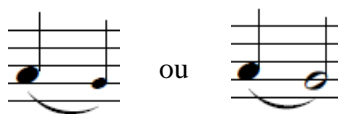
¹¹² “Los códices escurialenses aclaran bien el significado rítmico de esta forma gráfica, cuando en las repeticiones escriben ambos manuscritos *siempre uniformemente* la ligadura binaria del *pes* o *podatus* como sinónima de la presente” (Anglés 1943, 62).

¹¹³ Este é um ponto comum a todas as edições pelo que quando procedemos à análise entre cada uma delas e a nossa, não nos referimos especificamente a estas diferenças, já que são uma constante.

Plica longa descendens



a) Notação original



b) Transcrição de Anglés



c) Transcrição na presente edição

Seguindo um pouco o que foi mencionado acima, uma vez mais sentimos que as soluções apresentadas e seguidas anteriormente como forma de transcrição da figura a), não são as mais corretas, ou pelo menos as visualmente mais coerentes¹¹⁴.

5.3.4.7.2 LIGATURAE BINARIAE

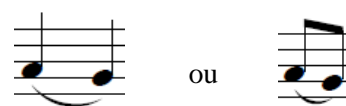
Ligatura obliqua cum proprietate et sine perfectione



a) Notação original



b) Transcrição de Anglés



c) Transcrição na presente edição

Como se pode depreender através das diversas edições (Pla e Ferreira são exceções) esta figura, comumente designada como *clivis* oblíqua, foi sempre encarada como duas semínimas. No entanto, na presente dissertação, e na continuação do que foi anteriormente proposto (Ferreira 1986; *idem* 1993), colocou-se a hipótese de se modificar pontualmente a leitura da ligadura binária descendente oblíqua para duas colcheias; esta figura deixa de ser tratada como mensural, na senda de Anglés¹¹⁵, mas sim como estando determinada pelo contexto.

5.3.4.7.3 LIGATURAE TERNARIAE

Ligatura cum proprietate et sine perfectione



a) Notação original



b) Transcrição de Anglés



c) Transcrição na presente edição

¹¹⁴ Pode-se dizer que foi Anglés que estabeleceu as regras da sua transcrição, tendo muitas delas sido replicadas nas restantes edições: “Es la forma más corriente en E1 E2. To, aunque no distinga la plica longa de la brevis, cuando quiere significar una plica longa escribe algunas veces también esta figura” (Anglés 1943, 64).

¹¹⁵ “Equivale a brevis-brevis; excepcionalmente en el tercer modo rítmico se altera la segunda brevis, debiendo transcribirse brevis-longa” (*ibid.*, 68).

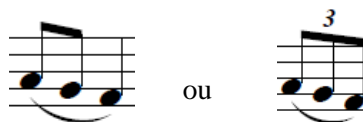
Na *CSM* 198, no sétimo compasso da nossa edição, surge esta figura que transcrevemos como sendo duas colcheias e uma semínima. Já Anglés¹¹⁶ encarou-a como três semínimas, sendo que apenas nos compassos que apresentam este ritmo há necessidade da existência de um compasso quaternário.

5.3.4.7.4 CONJUNCTURAE TERNARIAE

Conjunctura ternaria



a) Notação original



b) Transcrição de Anglés e presente edição

Esta figura representa um dos exemplos cuja transcrição pode variar de acordo com o contexto¹¹⁷. Tanto nas edições anteriores, como na presente, existem estas duas perspectivas: duas colcheias seguidas de uma semínima (tudo ligado), ou uma tercina.

5.3.4.7.5 LIGATURAE TERNARIAE PLICATAE

Ligatura cum plica descendente



a) Notação original



b) Transcrição de Anglés



c) Transcrição na presente edição

Esta figura surge na *CSM* 228 e é por nós transcrita como duas colcheias seguidas de duas colcheias. Já Anglés opta por transcrevê-la de maneira distinta, como duas semínima e duas colcheias, a última delas plicada (b)¹¹⁸.

¹¹⁶ “Esta ligadura es muy frecuente en la notación de las cantigas con el significado de tres tiempos (negras) [...] podría también adoptarse para otras de compás mixto 3(4) [...]” (Anglés 1943, 76).

¹¹⁷ “[...] E1 E2 la usan generalmente en la primeira acepción; muchas veces también en la segunda por un descuido (?) del amanuense en añadir la rayita vertical; en alguns casos, podría también ser que con el tiempo se hubiera hecho invisible. Excepcionalmente en las cadencias, o por exigirlo el movimiento general del ritmo, transcribo tres negras en las cantigas [...]” (*ibid.*, 83).

¹¹⁸ “Es muy frecuente en nuestro repertorio; véanse, entre otras, cantigas 33, 228, I de Fiestas de Santa María” (*ibid.*, 86).

5.3.5 Métrica e andamento

Aquando da produção da presente dissertação procurámos ouvir o máximo de versões diferentes das *CSMT*, em CD¹¹⁹, mas também em plataformas digitais como *Youtube* e *Spotify*. Foi facilmente perceptível que em diversos casos se ignorou, na totalidade, o ritmo indicado pela notação original, o que na nossa opinião não é justificável. Algumas destas recriações rítmicas não só contradizem nitidamente os testemunhos escritos presentes nos códices que lhes terão servido de base, como também o resultado sonoro proposto apresenta um grande contraste (sem suporte documental), valores rítmicos impossíveis de transcrever dentro dos sistemas notacionais vigentes e que, entre outras consequências, usualmente distorcem a pronúncia do texto, dificultando ou em alguns casos impossibilitando a sua perceção.

Da mesma maneira, pudemos observar situações totalmente opostas, em que as opções do intérprete incidiam no material presente nos manuscritos, colocando em segundo plano a sua própria criatividade artística, replicando os erros escritos de forma literal, quer ao nível rítmico quer melódico (ao longo dos aparatos críticos presentes no Anexo D, veremos como por vezes foi necessário alterar determinadas notas ou valores de figuras, que se encontravam no manuscrito original, para que fizessem a correspondência correta com as restantes frases melódicas) e, por último, limitando-se a reproduzir uma herança escrita, esquecendo-se de que estão a fazer música.

Para a presente edição considerámos que compete ao editor ter a “sensibilidade” de compreender se em algum momento, seja para melhorar o resultado sonoro, seja para facilitar em termos práticos a edição, deve proceder a algum tipo de alteração do ritmo, melodia, etc., mas sempre tendo em consideração a conceção de uma interpretação historicamente informada. Alguns dos exemplos destas decisões podem ser encontrados nas *CSM* 213 e 283 (entre outras), onde, se seguíssemos rigorosamente o que se encontra no manuscrito, teríamos um resultado bastante mais lento, perdendo-se a riqueza rítmica concedida pelo próprio texto. Porém, ao alterarmos os valores de determinadas figuras, o resultado fica bastante mais fluente o que facilitará e melhorará a edição, em muitos casos garantindo uma maior conciliação entre o texto e a música e sugerindo, através de mecanismos musicais, um maior sentido poético, sem que nunca se coloque em causa o seu idioma medieval.

¹¹⁹ Recordamos que no aparato crítico foram apresentados todos os CD's e respetivas faixas onde podemos ouvir estas *CSM*. Este trabalho de análise auditiva foi essencial para a apresentação final da edição aqui proposta.

Conclusão

Como é perceptível através desta dissertação, os Riba de Vizela são indissociáveis dos acontecimentos que se viveram na corte portuguesa no decorrer da existência da família. Eles destacaram-se sobretudo pela lealdade que sempre demonstraram face à monarquia, transposta para a figura de D. Sancho II, que acompanharam ao exílio, aí se mantendo até à sua morte. Foi precisamente esta marca de fidelidade que lhes garantiu a rápida entrada na corte do *Bolonhês*, logo após a sua subida ao trono. Este reconhecimento ultrapassou fronteiras, como é possível atestar pela sua presença frequente junto do monarca castelhano. De facto, parece-nos tratar-se de algo que vai para além da mera vassalagem, visível, por exemplo, pela nomeação de Martim Gil como seu testamenteiro, ou devido à menção de uma das suas possessões alentejanas, Santa Maria de Terena, na mais reconhecida coleção de música medieval peninsular, as *Cantigas de Santa Maria*, diretamente associada ao seu mentor Afonso X.

Terena foi a nomenclatura escolhida pelos cristãos para uma possível povoação muçulmana. Provavelmente esta terá sido atribuída pelo próprio Gil Martins de Riba de Vizela, que consagrou a localidade a Santa Maria e impôs a nova designação num momento desconhecido, mas que pode ser enquadrado entre 1259 e 1262.

A partir da leitura de alguns dos primeiros documentos diplomáticos promulgados a favor desta vila tornam-se notórios os esforços, junto da Igreja e da Coroa, para instaurar um culto cristão naquela região, que fosse suficientemente forte para eliminar qualquer resistência alheia à religião que ali se pretendia implementar e antecipando o passo seguinte, que provavelmente Gil Martins já estaria a preparar, a concessão da Carta de Foral. Estes atos devem ser percecionados no contexto de um novo dinamismo que os Riba de Vizela procuraram transmitir àquela localidade quando tomaram a sua posse. A menção da vila alentejana nas *Cantigas de Santa Maria* deve ser entendida como uma consequência desta mesma vontade.

Certamente que as *CSMT* compõem um núcleo que terá partido da vontade pessoal do monarca castelhano, destacando-se pela sua localização na fase final do Cancioneiro e devendo a sua divulgação a Martim Gil de Riba de Vizela. Este nobre, ao acompanhar D. Beatriz a Castela, em visita a seu pai num dos momentos mais conturbados do seu reinado, terá tido a oportunidade de relatar ao próprio rei *Sábio* algumas histórias de milagres ocorridos em Terena, procurando promover o estabelecimento desta vila como um novo espaço de peregrinação, um “farol” do

cristianismo num Alentejo alicerçado numa herança muçulmana e pagã. Também as várias indicações geográficas que nos são facultadas sobre a localização do Santuário constituem verdadeiros guias para quem naquela época quisesse rumar até esta vila, procurando o Riba de Vizela, desta maneira, fomentar o seu povoamento e crescimento económico. Por sua vez, o *Sábio* pretendeu agradecer a esta família, que desde sempre lhe foi fiel, fazendo de Santa Maria de Terena um dos santuários mais mencionados nas *CSM*.

A edição crítica desde núcleo permitiu-nos concluir que, a partir da análise de uma pequena amostra de doze cantigas, é possível reiterar uma série de características melódicas e rítmicas que facilmente se podem encontrar ao longo da coleção. Sobretudo ao nível da segunda, surgem agregados elementos associados à devoção cristã, nomeadamente a aplicação dos modelos rítmicos franceses, estritos ou combinados, que surgem em plena comunhão com diversas formas e ritmos andaluzes. Tal terá certamente contribuído para que a música se assumisse como um veículo de integração e agregação cultural, nos territórios recentemente conquistados no sul da Península. Apenas através de uma compreensão aprofundada das edições, estudos e autores que compõem a história desta coleção, foi possível incluir um aparato crítico completo e rigoroso de cada uma das cantigas em estudo, que consta no Anexo D.

Consideramos que, enquanto musicólogos, devemos procurar desenvolver um conjunto de áreas de saber que se interliguem e associem entre si, complementando-se e enriquecendo-se mutuamente. Acreditamos que o ideal é estudar um determinado repertório, tendo sempre em conta o contexto histórico que o rodeia. Música e contexto fazem sentido quando entendidos como uma entidade única que anda de “mãos dadas” e que permite ao intérprete executar o repertório de uma forma historicamente mais informada (caso esse seja o objetivo).

Estas *CSM* são muito mais do que um simples repertório poético-musical medieval (com toda a complexidade que lhe é inerente). Na verdade, estas surgem como um reflexo (filtrado e muitas vezes “ornamentado”) da sociedade da época, possibilitando, neste caso específico, um adquirir de novas informações acerca da forma como decorriam as relações entre Portugal e Castela durante este período, sobre aspetos históricos e geográficos referentes a Terena e à zona raiana e, por último, permitindo-nos ampliar conhecimentos acerca das práticas musicais da época.

Esperamos, tão-somente, que a publicação integral do Cancioneiro impulse a curiosidade da investigação musicológica pela riquíssima coleção das *CSM*, quer

através do seu estudo teórico, nomeadamente lançando novas pistas e fomentando o debate, quer pela interpretação musical do repertório. Numa outra perspetiva, procuramos também que a leitura desta dissertação ajude a impulsionar o número de visitas a Terena, não permitindo que caia em esquecimento, e valorizar uma localidade onde, ainda hoje, se podem encontrar importantes legados do património cultural nacional.

Bibliografía

Nota: Ao longo do corpo do texto, de forma a garantir uma rápida identificação das referências bibliográficas presentes nesta secção, atribuímos uma codificação específica constituída pelo nome do autor e ano da publicação ou, no caso de manuscritos e impressos sem autor, o título comum ou o arquivo em que se localizam.

Facsímiles das Cantigas de Santa Maria

ANGLÉS, Higinio (ed.) (1964), *La música de las Cantigas de Santa María del rey Alfonso X el Sabio*, vol. I: *Facsímil del Códice j.b.2 de El Escorial*, Barcelona, Biblioteca Central.

CÓDICE DE TOLEDO (2003), *Cantigas de Santa María. Edición facsímile do códice de Toledo (To)*, Biblioteca Nacional de Madrid (Ms. 10.069), Vigo, Consello de Cultura Galega / Editorial Galáxia (reprodução em linha disponível em <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000018650>> [consultado em 14/06/2017]).

CÓDICE RICO (1979), *El “Códice Rico” de las Cantigas de Alfonso X, el Sabio. Ms. T.I.1 de la Biblioteca de El Escorial* [2 vols.], Madrid, Edilán.

_____ (2011), *Las Cantigas de Santa María: Códice Rico, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Ms. T-I-1* [edición facsimilar], Madrid, Testimonio Compañía Editorial.

RIBERA, Julián (ed.) (1922), *La música de las Cantigas. Estudio sobre su origen y naturaleza con reproducciones fotográficas del texto y transcripción moderna*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos.

Fontes manuscritas

ALBERNAZ, João Teixeira (1644), *Carta da fronteira entre o Alentejo e a Estremadura espanhola*, Biblioteca Nacional de Portugal (BNP), cc-254-a (reprodução em linha disponível em <<http://purl.pt/918>> [consultado em 20/04/2017]).

ANTTGAV1-1 (c.1174-1450), *Carta de Composição sobre os direitos das Igrejas a fundar na vila de “Odialuiciuez”*, Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT), Gav.1, mç.1, nº9 (reprodução em linha disponível em <<https://digitarq.arquivos.pt/details?id=4617178>> [consultado em 28/04/2017]).

CHANCELARIA DE D. AFONSO III (c.1248-1279), *Livro Primeiro de Doações, Mercês e Forais*, Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT), Liv. 1 (reprodução em linha disponível em <<https://digitarq.arquivos.pt/details?id=3813597>> [consultado em 28/03/2017]).

CHANCELARIA DE D. DINIS (c.1279-1325), *Livro Terceiro da Chancelaria de D. Dinis*, Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT), Liv. 3 (reprodução em linha disponível em <<https://digitarq.arquivos.pt/details?id=3813643>> [consultado em 06/06/2017]).

D'ARMAS, Duarte (c.1495-1521), *Livro das Fortalezas do Reino*, Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT), Códices e documentos de proveniência desconhecida – nº159 (reprodução em linha disponível em <<https://digitarq.arquivos.pt/details?id=3909707>> [consultado em 14/03/2017]).

GÓIS, Damião de (c.1552-1554), *Livro de Forais Velhos*, Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT), Liv. 42 (reprodução em linha disponível em <<https://digitarq.arquivos.pt/details?id=4223233>> [consultado em 04/05/2017]).

Fontes impressas

AA.VV (1936-1960), “Terena”, *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira* [40 vols.], Lisboa/Rio de Janeiro, Editorial Enciclopédia, vol.31, 342-344.

ALMEIDA CALADO, Adelino (ed.) (1998), *Crónica de Portugal de 1419*, Aveiro, Universidade de Aveiro.

ÁLVAREZ, Rosario (1987), “Los instrumentos musicales en los códices Alfonsinos: su tipología, su uso y su origen. Algunos problemas iconográficos”, *Revista de Musicología*, vol. 10, nº1, 67-104.

ANGLÉS, Higinio (ed.) (1943-1958), *La música de las Cantigas de Santa María del rey Alfonso X el Sabio*, vol. II: *Transcripción musical*; vol. III/1ª parte: *Estudio crítico*; 2ª parte: *Las melodías hispanas y la monodia lírica europea de los siglos XII-XIII*, Barcelona, Biblioteca Central (reprodução em linha do vol. II disponível em <https://botiga.bnc.cat/publicacions/2511_Angles.%20Cantigas%20Transcripcion.pdf> [consultado entre 1/12/2017 e 30/04/2018]).

AZEVEDO, Rui de (1937), “Período de formação territorial: expansão pela conquista e sua consolidação pelo povoamento. As terras doadas. Agentes colonizadores”, *História da Expansão Portuguesa no Mundo* [3 vols.] (António Baião, Hernâni Cidade & Manuel Múrias dir.), Lisboa, Ática, vol. I, 7-64.

BARROCA, Mário Jorge (2006), *Terena: o Castelo e a Ermida da Boa Nova*, Lisboa, Instituto Português do Património Arquitectónico.

BEIRANTE, Maria Ângela Rocha (1995), *Évora na Idade Média*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian / Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica.

BELTRÁN, Vicente (1984), “De zéjeles y *dansas*: orígenes y formación de la estrofa con vuelta”, *Revista de Filología Española*, vol.64, nº 3/4, 239-266 (reprodução em linha disponível em <<http://xn--revistadefilologiaespaola/574>> [consultado em 04/01/2018]).

BRANCO, Manuel J. C. & Francisco BILOU (coord.) (2015), *Forais Manuelinos: Juromenha, Alandroal, Terena (1512-1516)*, Lisboa, Colibri.

BRANDÃO, Fr. Francisco (1672), *Monarquia Lusitana* [8 vols.], vol. 6, Lisboa, Na oficina de João da Costa (reprodução em linha disponível em <<http://purl.pt/13364>> [consultado em 05/05/2017]).

CALADO, Manuel (1993), *Carta arqueológica do Alandroal*, Alandroal, Câmara Municipal do Alandroal.

_____ (2016), “Lucefece: um Rio de Tempo”, *Cadernos do Endovélico 2: Património Cultural e Desenvolvimento entre o Material e o Imaterial* (Ana Paula Fitas coord.), Lisboa, Colibri / Centro de Estudos do Endovélico, 41-50.

CAMÕES, Luís de (2013) [1572], *Os Lusíadas*, Porto, Civilização Editora.

CAMPBELL, Alison D. (2011), *Words and music in the Cantigas de Santa Maria: The Cantigas as song*, MLitt(R) thesis, University of Glasgow (reprodução em linha disponível em <<http://theses.gla.ac.uk/2809/>> [consultado em 12/12/2017]).

CHICÓ, Mário Tavares (1981) [1954], *A Arquitectura Gótica em Portugal*, Lisboa, Livros Horizonte.

CINTRA, Luís Filipe Lindley (ed.) (2009) [1951-1961], *Crónica geral de Espanha de 1344* [4 vols.], Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

CLARKE, Dorothy C. (2012a), “Arte Mayor”, *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics: Fourth Edition* (Roland Greene ed.), Princeton, Princeton University Press, 86 (reprodução em linha disponível em <https://books.google.pt/books/about/The_Princeton_Encyclopedia_of_Poetry> [consultado em 10/12/2017]).

_____ (2012b), “Estríbillo”, *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics: Fourth Edition* (Roland Greene ed.), Princeton, Princeton University Press, 461 (reprodução em linha disponível em <https://books.google.pt/books/about/The_Princeton_Encyclopedia_of_Poetry> [consultado em 10/12/2017]).

COHEN, Judith (2014), “‘Ey-m’ acá!’ *Cantigas* performance practice in non-specialist settings: an ethnomusicologist-performer-educator perspective”, *Revista Portuguesa de Musicologia*, nova série 1/1, 53-66 (reprodução em linha disponível em <<http://rpmns.pt/index.php/rpm/article/viewFile/36/55>> [consultado em 24/01/2018]).

CORBIN, Solange (1945), “Notes sur le séjour et le mariage d’Alphonse III de Portugal à la cour de France”, *Bulletin des Études Portugaises et de l’Institut Français au Portugal*, Tomo 10, 159-166.

COSTA, Pr. António Carvalho da (1708), *Corografia Portuguesa e Descrição Topografica do famoso Reyno de Portugal [...] [3 vols.]*, vol. 2, Lisboa, Na oficina de Valentim da Costa Deslandes (reprodução em linha disponível em <<http://purl.pt/434>> [consultado em 07/05/2017]).

COSTA, Avelino de Jesus da (1976), *Álbum de paleografia e diplomática portuguesas*, Coimbra, Faculdade de Letras.

_____ (1993), *Normas gerais de transcrição e publicação de documentos e textos medievais e modernos*, Coimbra, Instituto de Paleografia e Diplomática / Universidade de Coimbra.

CUETO, Leopoldo Augusto de [Marquês de Valmar] (ed.) (1889), *Cantigas de Santa María de Don Alfonso el Sabio* [2 vols.], Madrid, Real Academia Española.

CUNNINGHAM, Martin G. (ed.) (2000), *Alfonso X el Sabio: Cantigas de loor*, Dublin, University College Dublin Press.

_____ (ed.) (2017), *Sixteen Cantigas de Santa Maria with Dotted Rhythm*, Dublin, Carysfort Press.

DAVID, Henrique (1986), “Os Portugueses nos Livros de «Repartimiento» da Andaluzia (Século XIII)”, *Revista da Faculdade de Letras. História*, série II, vol. 3, 51-76 (reprodução em linha disponível em <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/2041.pdf>> [consultado em 13/08/2017]).

DAVID, Henrique & José Augusto de Sottomayor PIZARRO (1986/1987), “Nobres portugueses em Leão e Castela (Século XIII)”, *Revista de História*, vol. 7, 135-150 (reprodução em linha disponível em <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/6490.pdf>> [consultado em 10/07/2017]).

_____ (1989), “A conquista de Faro: o reavivar de uma questão”, *Revista de História*, vol. 9, 63-75 (reprodução em linha disponível em <<http://ler.letras.up.pt/410.pdf>> [consultado em 10/07/2017]).

DAYF, Shawqî (ed.) (1964), *Al-Mughrib fî hulâ-l-Maghrib* [2 vols.], Cairo, Dâr al-Ma’aref.

DIAS, João José Alves (1980), “Itinerário de D. Afonso III (1245-1279)”, *Arquivos do Centro Cultural Português*, nº 15, 453-519 (reprodução em linha disponível em <https://www.academia.edu/28037926/Itiner%C3%A1rio_de_D._Afonso_III_1245-12> [consultado em 05/08/ 2017]).

DIAS, João José Alves, António H. de OLIVEIRA MARQUES & Teresa F. RODRIGUES (1987), *Álbum de Paleografia*, Lisboa, Editorial Estampa.

ELMES, Chris (ed.) (2004-2013), *Cantigas de Santa Maria of Alfonso X el Sabio: a Performing Edition* [4 vols.], Edinburgh, Gaita.

ESPANCA, Túlio (1978), “Inventário Artístico de Portugal - Distrito de Évora: Concelhos de Alandroal, Borba, Mourão, Portel, Redondo, Reguengos de Monsaraz, Viana do Alentejo e Vila Viçosa”, *Inventário Artístico de Portugal* [13 vols.], vol. 9, Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes.

FERNANDES, Hermenegildo (2010), “D. Sancho II”, *Reis de Portugal*, Lisboa, Temas e Debates.

FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura (2008-2009), “Cantigas de Santa María: fortuna de sus manuscritos”, *Alcanate. Revista de Estudios Alfonsíes*, vol. 6, 323-348 (reprodução em linha disponível em <<https://www.academia.edu/144>> [consultado em 09/10/2017]).

_____ (2011), “Este livro, com’ achei, fez á onr’e á loor da Virgen Santa Maria”. El proyecto de las *Cantigas de Santa María* en el marco del escritorio regio. Estado de la cuestión y nuevas reflexiones”, *Las Cantigas de Santa María, el Códice Rico, Ms. T-1-1, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial* [2 vols.] (Juan Carlos Ruiz Sousa & Laura Fernández Fernández coord.), vol. 2, 45-78 (reprodução em linha disponível em <https://www.academia.edu/1471401/_Este_livro_com_achei_fez_%C3%A1_onr_e_%C3%A1> [consultado em 09/10/2017]).

_____ (2012-2013), “Los manuscritos de las *Cantigas de Santa María*: definición material de un proyecto regio”, *Alcanate. Revista de Estudios Alfonsíes*, vol. 8, 79-115 (reprodução em linha disponível em <<https://www.academia.edu/4798561/>> [consultado em 09/10/2017]).

FERREIRA, Manuel Pedro (1986), *O som de Martin Codax: sobre a dimensão musical da lírica galego-portuguesa (séculos XII-XIV)*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda/Unisys.

_____ (1993), “Bases for transcription: Gregorian chant and the notation of the Cantigas de Santa María”, *Los instrumentos del Pórtico de la Gloria: Su reconstrucción y la música de su tiempo* [2 vols.] (José López-Calo coord.), Fundación Pedro Barrié de la Maza, vol. 2, 595-621 (reprodução em linha disponível em <<https://www.academia.edu/1214994/>> [consultado em 14/01/2018]).

_____ (1994), “The Stemma of the Marian Cantigas: Philological and Musical Evidence”, *Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria*, vol.6, 58-98 (reprodução em linha disponível em <http://www.academia.edu/1220178/The_stemma_of_the_Marian_cantigas_musical_evidence> [consultado em 20/09/ 2017]).

_____ (2000a), “Andalusian music and the *Cantigas de Santa Maria*”, *Cobras e Son: Papers on the Text, Music and Manuscripts of the ‘Cantigas de Santa Maria’* (Stephen Parkinson ed.), Oxford, European Humanities Research Centre of the University of Oxford / Modern Humanities Research Association, 7-19.

_____ (2000b), “Iberian Monophony”, *A Performer’s Guide to Medieval Music* (Ross W. Duffin ed.), Indianapolis, Indiana University Press, 144-157 (reprodução em linha disponível em <http://www.academia.edu/1220191/Iberian_Monophony_An_Introduction_> [consultado em 19/10/2017]).

_____ (2001), “Afinidades musicais: as *cantigas de loor* e a lírica profana galego-portuguesa”, *Memória dos Afectos - Homenagem da Cultura Portuguesa a Giuseppe Tavani* (Ivo Castro, João David Pinto Correia & Manuel Simões coord.), Lisboa, Colibri, 187-205 (reprodução em linha disponível em <https://www.academia.edu/5169293/Afinidades_Musicais_as_cantigas_de_loor_e_a_l%C3%ADrica_profana_galego-portuguesa> [consultado em 12/01/2018]).

_____ (2004a), “A case of cross-fertilization: The Mediaeval Andalus, Islamic Music, and The *Cantigas de Santa Maria*”, *Pol-e Firuzeh*, nº12, 91-117 (reprodução em linha disponível em <https://www.academia.edu/1216013/A_Case_of_Music_and_the_Cantigas_de_Santa_Maria> [consultado em 07/10/2017]).

_____ (2004b), “Rondeau and virelai: the music of Andalus and the *Cantigas de Santa Maria*”, *Plainsong and Medieval Music*, vol.13, nº2, 127-140 (reprodução em linha disponível em <http://www.academia.edu/1233306/Rondeau_and_f_Andalus_and_the_Cantigas_de_Santa_Maria> [consultado em 12/12/2017]).

_____ (2005), *Cantus Coronatus: 7 cantigas d’El-Rei Dom Dinis/ by King Dinis of Portugal*, Kassel, Reichenberger (reprodução em linha disponível em <<https://books.google.pt/books?id=page&q&f=false>> [consultado em 15/12/2017]).

_____ (2006-2007), “Alfonso X, compositor”, *Alcanate. Revista de Estudios Alfonsíes*, vol. 5, 117-137 (reprodução em linha disponível em <<http://www.academia.edu/2380714/>> [consultado em 16/12/ 2017]).

_____ (2008), *Antologia de Música em Portugal na Idade Média e no Renascimento* [2 vols.], vol. 1, Lisboa, Arte das Musas / Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical.

_____ (2009a), *Aspectos da Música Medieval no Ocidente Peninsular* [2 vols.], vol. 1 [Música Palaciana], Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda e Fundação Calouste Gulbenkian.

_____ (2009b), “Memórias musicais de Al-Andalus”, *Xarajíb-Revista do Centro de Estudos Luso-Árabes de Silves*, nº7, 115-121 (reprodução em linha disponível em <<https://www.academia.edu/12094743>> [consultado em 14/12/2017]).

_____ (2012-2013), “Jograis, *contrafacta*, formas musicais: cultura urbana nas Cantigas de Santa Maria”, *Alcanate. Revista de Estudios Alfonsíes*, vol. 8, 43-53 (reprodução em linha disponível em <https://www.academia.edu/3646592/Jograis_contrafacta_formas_musicais_cultura_urbana> [consultado em 14/12/2017]).

_____ (2013), “Understanding the *Cantigas*: Preliminary Steps”, *Analizar, interpretar, hacer música: de las Cantigas de Santa María a la organología: Escritos in memoriam Gerardo V. Huseby* (Melanie Plesh ed.), Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, 127-152 (reprodução em linha disponível em <<https://www.academia.edu/6569541/>> [consultado em 13/01/2018]).

_____ (2014), “Editing the *Cantigas de Santa Maria*: Notational Decisions”, *Revista Portuguesa de Musicologia*, nova série 1/1, 33-52 (reprodução em linha disponível em <<http://rpm-ns.pt/index.php/rpm/>> [consultado em 30/01/2018]).

_____ (2015a), “Antes de 1500: mil anos de música em Portugal”, *Olhares sobre a História da Música em Portugal* (Jorge Alexandre Costa coord.), Vila do Conde, Verso da História, 17-82.

_____ (2015b), “Emulação e hibridismo na Península Ibérica: Antecedentes medievais”, *Revista Portuguesa de Musicologia*, nova série 2/1, 135-150 (reprodução em linha disponível em <<http://rpm-ns.pt/index.php/rpm/article/view/256>> [consultado em 10/10/2017]).

_____ (2015c), “Notas sibilinas: Alfonso X, Braga, y María”, *La Sibila: Sonido. Imagen. Liturgia. Escena* (Eduardo Santamaría & Maricarmen Muntané eds.), Madrid, Editorial Alpuerto, 87-104.

_____ (2015d), “Rhythmic paradigms in the *Cantigas de Santa Maria*: French versus Arabic precedent”, *Plainsong and Medieval Music*, vol. 24, n°1, 1-24 (reprodução em linha disponível em <https://www.academia.edu/12000864/_Rhythmic_paradigms> [consultado em 30/12/2017]).

_____ (2015e), “The Periphery Effaced: The Musicological Fate of the *Cantigas*”, ‘*Estes Sons, esta Linguagem.*’ *Essays on Music, Meaning and Society in Honour of Mário Vieira de Carvalho* (Gilbert Stöck, Katrin Stöck & Paulo Ferreira de Castro eds.), Leipzig, CESEM / Gudrun Schröder-Verlag, 23-39 (reprodução em linha disponível em <https://www.academia.edu/19672609/The_Periphery> [consultado em 13/01/2018]).

_____ (2016), “The Medieval Fate of the *Cantigas de Santa Maria*: Iberian Politics Meets Song”, *Journal of the American Musicological Society*, vol. 69, n°2, 295-353 (reprodução em linha disponível em <https://www.academia.edu/28336502/The_Medieval_Fate_of_the_Cantigas_de_Santa> [consultado em 1/08/2017]).

_____ (dir.) (2017a), *A Notação das Cantigas de Santa Maria: Edição Diplomática / The Notation of the Cantigas de Santa Maria: Diplomatic Edition*, Lisboa, CESEM [3 volumes em 6 tomos] (reprodução em linha disponível em <<http://cesem.fcsh.unl.pt/en/a-notacao-das-cantigas-de>> [consultado em 03/01/2018]).

_____ (2017b), “O caderno Barbieri e as *Cantigas de Santa Maria*: Uma nota de rodapé”, *Música e História: Estudos em homenagem a Manuel Carlos de Brito* (Manuel Pedro Ferreira & Teresa Cascudo coord.), Lisboa, Colibri / Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, 3-25 (reprodução em linha disponível em <https://www.academia.edu/35585965/O_caderno_Barbieri_e_as_Cantigas_de_Santa_Maria_Uma_nota_de_rodap%C3%A9> [consultado em 10/01/2018]).

_____ (no prelo, a publicar em 2018), “Hermeneutics of the *Cantigas*: recovering notational sense”, livro derivado da conferência *Performance Analysis: A Bridge between Theory and Interpretation* [Porto, 2-4 Outubro de 2016].

FIDALGO, Elvira (coord.) (2003), *As Cantigas de Loor de Santa María*, Xunta de Galicia, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades (reprodução em linha disponível em <http://www.cirp.es/pub/docs/argamed/cantigas_loor.pdf> [consultado em 12/01/2018]).

FOSTER, David William (1970), *Christian Allegory in Early Hispanic Poetry*, Lexington, University Press of Kentucky (reprodução em linha disponível em <https://books.google.pt/books/about/Christian_Allegory> [consultado em 20/04/ 2017]).

FRAZER, James (1926), *Atys et Osiris: étude de religions orientales comparées*, Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner.

GASPAR, Ana Luísa (1996), “Santa Maria de Terena nas *Cantigas* de Afonso X”, *Actas del Congreso Internacional Luso-Español de Lengua y Cultura en la Frontera* [2 vols.] (Antonio Viudas Camarasa & Juan María Carrasco coord.), Universidad de Extremadura, Cáceres, vol. 1, 73-84.

GAYANGOS, Pascual (ed.) [1840], *The history of the Mohammedan Dynasties in Spain* [2 vols.], vol. 1, London, Oriental Translation fund of Great Britain and Ireland.

GIMENEZ, José Carlos (2012), “Reinos em guerras, infantas aflitas: a mulher nas vicissitudes políticas das monarquias Ibéricas medievais”, *Revista Diálogos Mediterrânicos*, nº2, 98-109.

GONZÁLEZ, Déborah (2015), “*E física que fezesse nulla prol non lle fazia. Médicos e medicina nas Cantigas de Santa Maria*”, *Estudios Románicos*, vol. 24, 157-171 (reprodução em linha disponível em <<http://revistas.um.es/estudiosromanicos/article/view/245381/185951>> [consultado em 10/07/2017]).

GONZÁLEZ JIMÉNEZ, Manuel (1990), “Devociones marianas y repoblación: aproximación al caso andaluz”, *Devoción mariana y sociedad medieval. Actas del Simposio*, Ciudad Real, Instituto de Estudios Manchegos, 9-22.

_____ (ed.) (1991), *Diplomatario Andaluz de Alfonso X*, Sevilla, El Monte.

_____ (ed.) (1998a), *Crónica de Alfonso X: Según el ms. II/2777 de la Biblioteca del Palacio Real (Madrid)*, Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio.

_____ (1998b), “Las relaciones entre Portugal y Castilla durante el siglo XIII”, *Revista da Faculdade de Letras. História*, série II, vol. 15, nº1, 1-24 (reprodução em linha disponível em <<https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/16727>> [consultado em 30/07/2017]).

_____ (2004), *Alfonso X el Sabio*, Barcelona, Ariel.

_____ (2004/2005), “Alfonso X y Portugal”, *Alcanate: Revista de Estudios Alfonsíes*, vol. 4, 19-34 (reprodução em linha disponível em <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1389289>> [consultado em 16/07/2017]).

_____ (2006), *Fernando III el Santo. El rey que marcó el destino de España*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.

HAMMOND, Frederick (ed.) (1970), *Walteri Odington, Summa de speculatione musicae*, Rome, American Institute of Musicology (reprodução em linha disponível em <http://www.chmtl.indiana.edu/tml/14th/ODISUM_TEXT.html> [consultado em 28/04/2018]).

HILEY, David (2001), *Das Repertoire der normanno-sizilischen Tropare I: Die Sequenzen*, Kassel, Bärenreiter.

HUSEBY, Gerardo V. (1982), *The “Cantigas de Santa Maria” and the medieval theory of mode*, PhD dissertation, Stanford University.

_____ (1983), “Musical Analysis and Poetic Structure in the Cantigas de Santa Maria”, *Florilegium Hispanicum: Medieval and Golden Age Studies Presented to Dorothy C. Clarke* (Charles B. Faulhaber, Dwayne C. Carpenter & John S. Geary eds.), Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 81-101.

_____ (1999), “El parámetro melódico en las Cantigas de Santa María: Sistemas, estructuras, fórmulas y técnicas compositivas”, *El Scriptorium alfonsí: de los Libros de Astrología a las “Cantigas de Santa Maria”* (Ana Domínguez Rodríguez & Jesús Montoya Martínez coord.), Madrid, Editorial Complutense, 215-270.

JESUS, Fr. Rafael de (1985) [1683], *Monarquia Lusitana* [8 vols.], vol. 7, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

JIMÉNEZ, Raquel Torres (2016-2017), “La devoción mariana en el marco de la religiosidad del siglo XIII”, *Alcanate. Revista de Estudios Alfonsíes*, vol. 10, 23-59 (reprodução em linha disponível em <https://www.academia.edu/32320500/La_devoci%C3%B3n_mariana_en017_E-ISSN_2444-5266> [consultado em 18/11/2017]).

KENNEDY, Kirstin (2004), “Alfonso’s Miraculous Book: Patronage, Politics, and Performance in the *Cantigas de Santa Maria*”, *The Appearances of Medieval Rituals: The Play of Construction and Modification* (E. Oestrem, J. Llewellyn, M. B. Bruun & N. H. Petersen eds.), Turnhout, Brepols, 199-212.

KLEINE, Marina (2013), “El carácter propagandístico de las obras de Alfonso X”, *De Medio Aevo*, vol.2, nº2, 1-42 (reprodução em linha disponível em <https://www.academia.edu/5309121/El_car%C3%BA> [consultado em 2/12/2017]).

KRUS, Luís (1994a), *A Concepção Nobiliárquica do Espaço Ibérico (1280-1380)*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian / Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica.

_____ (1994b), *Passado, memória e poder na sociedade medieval portuguesa: estudos*, Redondo, Patrimonia Histórica.

KURTZ, Guillermo (2012), “Breve reseña sobre el Santuario Mariano de Terena (Portugal)”, *Pax et Emerita*, nº8, 471-474 (reprodução em linha disponível em <https://www.academia.edu/9929978_2012_471-474> [consultado em 5/12/2017]).

LEITE DE VASCONCELOS, José (1905) *Religiões da Lusitania* [3 vols.], vol. 2, Lisboa, Imprensa Nacional (reprodução em linha disponível em <<https://archive.org/details/religiesdalusit01vascgoog>> [consultado em 06/05/2017]).

_____ (1906) “Santa Maria de Terena nas “Cantigas” de Affonso o Sabio no seculo XIII: Breve nota”, *Separata d’O Archeologo Português*, Lisboa, Imprensa Nacional, vol. 10, nº 10-12 de 1905, 1-7.

_____ (1980), *Etnografia Portuguesa* [10 vols.], vol. 2, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

LOPES, David (1895), “Cousas arabico-portuguesas: 1. A inscripção arabe do cofre da Sé de Braga: 2. Cêrco de Silves: 3. A geographia de Ibn Saíde”, *O Archeólogo Português*, 1ª série, vol. 1, 273-279 (reprodução em linha disponível em <<http://www.patrimoniocultural.gov.pt/static/data>> [consultado em 7/10/2017]).

_____ (1968), *Nomes Árabes de Terras Portuguesas*, Lisboa, Sociedade de Língua Portuguesa.

LOPES, Graça Videira (ed. coord.) & Manuel Pedro FERREIRA (coord. musical) (2016), *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas: Corpus Integral Profano* [2 vols.], Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal (BNP) / Instituto de Estudos Medievais (IEM) / Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM).

LÓPEZ-CALO, José (1984), “Las Cantigas de Santa María y Monseñor Higinio Anglés”, *Ritmo*, vol. 55, nº 550, 54-59.

LÓPEZ ELUM, Pedro (ed.) (2005), *Interpretando la música medieval del siglo XIII: Las Cantigas de Santa María*, Valencia, Publicacions Universitat de València.

LUNA, Carlos Eduardo da Cruz (2006), “Historia e declínio de tres povoações na fronteira”, *Revista de Estudios Extremeños*, vol. 62, nº2, 825-838.

MACHADO, José Pedro (1991), *Vocabulário Português de Origem Árabe*, Lisboa, Editorial Notícias.

MARTINS, Mário (1957), *Peregrinações e Livros de Milagres na nossa Idade Média*, Lisboa, Broteria (reprodução em linha disponível em <<https://archive.org/details/peregrinacoeseli00mart>> [consultado em 27/10/2017]).

MATTOSO, José (1982), “Cavaleiros andantes - cavaleiros portugueses no ocidente europeu”, *Actas do Colóquio Presença de Portugal no Mundo* (Luís de Albuquerque ed.), Lisboa, Academia Portuguesa da História, 35-52.

_____ (1987) [1981], *A Nobreza Medieval Portuguesa: A Família e o Poder*, Lisboa, Estampa.

_____ (1990) [1987] *Fragments de uma Composição Medieval*, Lisboa, Estampa.

_____ (1992) [1984] *Portugal Medieval: novas interpretações*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

_____ (dir.) (1993) [1992], “A Monarquia Feudal (1096-1480)”, *História de Portugal* [9 vols.], vol. 2, Lisboa, Estampa.

_____ (1995) [1985-1986] *Identificação de um País: ensaio sobre as origens de Portugal: 1096-1325* [2 vols.], Lisboa, Estampa.

_____ (2001) “O triunfo da monarquia portuguesa: 1258-1264. Ensaio de história política”, *Análise Social*, vol.35, nº157, 899-935 (reprodução em linha disponível em <<http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/121872483603jXR0rk0Ob64EZ5.pdf>> [consultado em 12/07/2017]).

MAUNDER, Chris (2008), *The origins of the Cult of the Virgin Mary*, London, Bloomsbury Academic (reprodução em linha disponível em <https://books.google.pt/books/about/Origins_of_the_Cult_of_the_Virgin_Mary.html?id=hubaAAAAMAAJ&redir_esc=y> [consultado em 12/04/2017]).

MEDINA, Inés Calderón (2013), “La solidaridad familiar. La participación de la nobleza leonesa en la guerra civil de Portugal (1245-1247)”, *Hispania. Revista Española de Historia*, vol. 73, nº245, 617-646 (reprodução em linha disponível em <<http://hispania.revistas.csic.es/index.php/hispania/article/view/408>> [consultado em 14/07/2017]).

METTMANN, Walter (ed.) (1959-1972), *Afonso X, o Sábio: Cantigas de Santa Maria* [4 vols.], Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.

_____ (ed.) (1986-1989), *Alfonso X, el Sabio: Cantigas de Santa Maria* [3 vols.], Madrid, Editorial Castalia.

MONTOYA MARTÍNEZ, Jesús (1998), “Incidentes fronterizos en las Cantigas de Santa María”, *II Estudios de Frontera. Actividad y vida en la frontera. En memoria de Claudio Sánchez-Albornoz* (Francisco Toro Ceballos & José Rodríguez Molina coord.), Jaén, Diputación Provincial de Jaén, 619-632.

_____ (1998-1999), “Cancionero de Santa María de El Puerto. Edición, Traducción y Notas”, *Alcanate. Revista de Estudios Alfonsíes*, vol.1, 117-275 (reprodução em linha disponível em <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=259502>> [consultado em 12/01/2017]).

O'CALLAGHAN, Joseph F. (1998), *Alfonso X and the Cantigas de Santa Maria: A Poetic Biography*, Leiden, Brill.

OLIVEIRA MARQUES, António H. (1996) [1991], “A circulação e a troca de produtos”, *Nova História de Portugal* [12 vols.] (António H. de Oliveira Marques & Joel Serrão dir.), Lisboa, Editorial Presença, vol. 3 [Portugal em definição de fronteiras (1096-1325): do Condado Portucalense à Crise do século XIV], 487-528.

PACÍFICO, Ricardo Damásio (2016), “Lendas e Narrativas da Ribeira do Lucefécit”, *Cadernos do Endovélico 2: Património Cultural e Desenvolvimento entre o Material e o Imaterial* (Ana Paula Fitas coord.), Lisboa, Colibri / Centro de Estudos do Endovélico, 57-68.

PARKINSON, Stephen (1998-1999), “Santuários portugueses en las Cantigas de Santa María”, *Alcanate. Revista de Estudios Alfonsíes*, vol.1, 43-58 (reprodução em linha disponível em <http://institucional.us.es/revistas/alcanate/1/art_3.pdf> [consultado em 10/08/2017]).

_____ (ed.) (2000), “Layout and Structure of the Toledo Manuscript of the *Cantigas de Santa Maria*”, *Cobras e Son: Papers on the Text, Music and Manuscripts of the ‘Cantigas de Santa Maria’*, Oxford, European Humanities Research Centre of the University of Oxford / Modern Humanities Research Association, 133-153.

_____ (2006a), “Concurrent patterns of verse design in the Galician-Portuguese Lyric”, *Proceedings of the Thirteenth Colloquium* (A. D. Deyermond & Jane Whetnall eds.), London, Department of Hispanic Studies, 19-38.

_____ (2006b), “Rules of Elision and Hiatus in the Galician-Portuguese Lyric: The View from the *Cantigas de Santa Maria*”, *La Corónica*, vol.34, nº2, 113-133.

_____ (ed.) (2015), *Alfonso X, the Learned, Cantigas de Santa Maria: An Anthology*, Cambridge, The Modern Humanities Research Association (reprodução em linha disponível em <https://books.google.pt/books/about/Alfonso_X_the_Learned_Cantigas_de_Santa.html?id=MNYfBwAedir_esc=y> [consultado em 30/04/ 2017]).

PARKINSON, Stephen & Deirdre JACKSON (2006), “Collection, Composition, and Compilation in the *Cantigas de Santa Maria*”, *Portugueses Studies*, vol. 22, 159-172.

PELIKAN, Jaroslav (1978), “The Growth of Medieval Theology (600-1300)”, *The Christian Tradition: A History of the Development of Doctrine* [5 vols.], vol.3, Chicago, University of Chicago Press (reprodução em linha disponível em <<https://books.google.pt/books?id=9d-IA72wfyYC&printsec=false>> [consultado em 25/04/ 2017]).

PEREIRA, Gabriel (1889), “O Santuario de Endovellico”, *Revista Archeologica*, vol. III, 145-149 (reprodução em linha disponível em <<https://archive.org/details/revista-archaeolo03lisb>> [consultado em 25/04/2017]).

PEREIRA, Armando de Sousa (2003), *Representações da Guerra no Portugal da Reconquista (séculos XI-XIII)*, Lisboa, Comissão Portuguesa de História Militar.

PIZARRO, José Augusto de Sottomayor (1993), “D. Dinis e a nobreza nos finais do século XIII”, *Revista da Faculdade de Letras. História*, Série II, vol.10, 91-101 (reprodução em linha disponível em <<https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/8547/2/2234.pdf>> [consultado em 16/07/2017]).

_____ (1997), *Linhagens medievais portuguesas: genealogias e estratégias 1279-1325* [2 vols.], Tese de Doutoramento em História da Idade Média, Faculdade de Letras da Universidade do Porto (reprodução em linha disponível em <<https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/18023>> [consultado em 6/07/2017]).

_____ (2008), “D. Dinis”, *Reis de Portugal*, Lisboa, Temas e Debates.

_____ (2010), “De e para Portugal. A circulação de nobres na Hispânia medieval (séculos XII a XV)”, *Anuario de Estudios Medievales*, vol. 40, nº2, 889-924 (reprodução em linha disponível em <<http://estudiosmedievales.revistas.csic.es>> [consultado em 10/07/ 2017]).

_____ (2013), “As inquirições medievais portuguesas (séculos XIII-XIV) - Fonte para o estudo da nobreza e memória arqueológica – breves apontamentos”, *Revista da Faculdade de Letras. Ciências e Técnicas do Património*, vol. 12, 275-292 (reprodução em linha disponível em <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/11802.pdf>> [consultado em 12/07/2017]).

PLA, Roberto (ed.) (2001), *Cantigas de Santa María, Alfonso X el Sabio: Nueva transcripción integral de su música según la métrica latina*, Madrid, Música Didáctica.

REI, António (1999-2000), “Terena, 1230-1482: questões topográficas e toponímicas”, *Callipole: Revista de Cultura*, nº7-8, 13-21.

_____ (2001a), “Os Castelos entre o Odialuiciuez e o Odiana (713-1298)”, *Actas dos Colóquios «Castelo do Alandroal – VII Séculos, 1298/1998»*, Alandroal, Junta de Freguesia de Nossa Senhora da Conceição do Alandroal, 9-22.

_____ (2001b), “Os Riba de Vizela, Senhores de Terena (1259-1312)”, *Callipole: Revista de Cultura*, nº9, 13-22.

_____ (2013a), “Ascendência árabe nas Linhagens do *Livro Velho*”, *Revista Diálogos Mediterrânicos*, nº4, 131-141 (reprodução em linha disponível em <<http://dialogosmediterrânicos.com.br>> [consultado em 16/07/2016]).

_____ (2013b), “Cultura da Nobreza no reinado de D. Dinis. Convergências e divergências entre a Velha Nobreza e a Nova Nobreza”, *Armas e Troféus: Revista de História, Heráldica, Genealogia e Arte*, IX série, 215-228 (reprodução em linha disponível em <https://www.academia.edu/7148800/Cultura_da_Nobreza_no_reinado_de_D._Dinis> [consultado em 14/07/2017]).

_____ (2013c), “Da Ascendência árabe dos Senhores da Maia (séculos X-XIII). Novos dados”, *Raízes e Memórias*, nº 30, 21-36 (reprodução em linha disponível em <<https://www.academia.edu/18576366>> [consultado em 14/07/2017]).

_____ (2015), “Menção, Símbolo e Memória: Estratégias escatológicas dos Infâncias Moçárabes de Entre-Douro-e-Minho e o *Livro Velho de Linhagens*”, *Actas do Colóquio «Redenção e Escatologia no Pensamento Português – Idade Média»*, Lisboa, Universidade Católica Portuguesa, 217-225 (reprodução em linha disponível em <<https://www.academia.edu/17360094>> [consultado em 14/07/2017]).

REY, Juan José (1984), “El trovador don Alfonso X”, *Revista de Occidente*, nº43, 166 – 183 (reprodução em linha disponível em <http://www.veterodoxia.es/wp-content/uploads/2017/06/ReyJJ_1984> [consultado em 20/11/2017]).

SANTA MARIA, Fr. Agostinho de (1718), *Santuário Mariano e História das Imagens milagrosas de Nossa Senhora [...] [10 vols.]*, 6 vol., Lisboa, Na oficina de António Pedroso Galvão (reprodução em linha disponível em <<https://archive.org/details/santuariomariano06sant>> [consultado em 05/03/2017]).

SANTO, Moisés Espírito (2013), “O Santuário de Endovélico”, *Cadernos do Endovélico I: Caminho da Identidade* (Ana Paula Fitas coord.), Lisboa, Colibri / Centro de Estudos do Endovélico, 169-196.

_____ (2016), “A Festa da Senhora das Boas Novas, ou dos Prazeres, de Terena, e o Antigo Culto da Lua. Relações com Endovélico e Atégina”, *Cadernos do Endovélico 2: Património Cultural e Desenvolvimento entre o Material e o Imaterial* (Ana Paula Fitas coord.), Lisboa, Colibri / Centro de Estudos do Endovélico, 99-120.

SARAMAGO, José (1981), *Viagem a Portugal*, Lisboa, Editorial Caminho.

SAWA, George Dimitri (2001), “Theories of Rhythm and Meter in the Medieval Middle East”, *The Garland Encyclopedia of World Music* [10 vols.], (Dwight Reynolds, Scott Marcus & Virginia Danielson eds.), Nova Iorque, Routledge, vol. 6 [The Middle East], 387-393.

_____ (ed.) (2009), *Rhythmic Theories and Practices in Arabic Writings to 339 AH/950 CE: annotated translations and commentaries*, Ottawa, The Institute of Mediaeval Music.

SCARBOROUGH, Connie L. (1998-1999), “Las Cantigas de Santa Maria, poesía de santuarios: el caso de El Puerto de Santa María”, *Alcanate. Revista de Estudios Alfonsíes*, vol.1, 85-97.

_____ (1999), “Autoría o Autorías”, *El Scriptorium alfonsí: de los Libros de Astrología a las “Cantigas de Santa Maria”* (Ana Domínguez Rodríguez & Jesús Montoya Martínez coord.), Madrid, Editorial Complutense, 331-337 (reprodução em linha disponível em <<https://books.google.pt/books?id>> [consultado em 03/03/2017]).

SCHAFFER, Martha E. (1997), “Questions of Authorship: The *Cantigas de Santa Maria*”, *Proceedings of the Eighth Colloquium of the Medieval Hispanic Research Seminar* (Alan Deyermond & Andrew M. Beresford eds.), London, Department of Hispanic Studies, 17-30.

_____ (1999), “Los códices de las “Cantigas de Santa Maria”: su problemática”, *El Scriptorium alfonsí: de los Libros de Astrología a las “Cantigas de Santa Maria”* (Ana Domínguez Rodríguez & Jesús Montoya Martínez coord.), Madrid, Editorial Complutense, 127-148, (reprodução em linha disponível em <<https://books.google.pt/books?id>> [consultado em 03/03/2017]).

_____ (2000), “The ‘Evolution’ of the *Cantigas de Santa Maria*: The Relationships between MSS T, F, and E”, *Cobras e Son: Papers on the Text, Music and Manuscripts of the ‘Cantigas de Santa Maria’* (Stephen Parkinson ed.), Oxford, European Humanities Research Centre of the University of Oxford / Modern Humanities Research Association, 186-213.

SNOW, Joseph T. (1977), *The Poetry of Alfonso X, El Sabio: a critical bibliography*, London, Grant & Cutler (reprodução em linha disponível em <https://books.google.pt/books/about/The_Poetry_of_AlfX> [consultado em 14/01/2018]).

_____ (1979), “The central rôle of the troubadour *persona* of Alfonso X in the *Cantigas de Santa Maria*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, vol.56, nº4, 305-316.

_____ (1985), “Alfonso X y/en sus *Cantigas*”, *Estudios alfonsíes. Lexicografía, lírica, estética y política de Alfonso el Sabio* (José Mondéjar coord.), Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 71-90.

_____ (1990), “Alfonso as Troubadour: The Fact and the Fiction”, *Emperor of Culture: Alfonso X the Learned of Castile and His Thirteenth-Century Renaissance* (Robert Burns ed.), Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 124-140.

SOUSA, Luiz Carlos de (2003), “Romaria e peregrinações ao Santuário de Terena nas Cantigas de Santa Maria, de D. Afonso X”, *Anais do IV Encontro Internacional de Estudos Medievais* (Ângela Vaz Leão & Vanda de Oliveira eds.), Belo Horizonte, PUC Minas, 683-689.

TRINDADE, Luísa (2013), *Urbanismo na composição de Portugal*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra.

VARANDAS, José Manuel (2003), «*Bonus Rex*» ou «*Rex Inutilis*», Tese de Doutoramento em História (História Medieval), Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (reprodução em linha disponível em <http://repositorio.ul.pt/bitstream/Bonus_Rex_ou_Rex_Inutilis.pdf> [consultado em 17/07/2017]).

VELASCO, María Isabel Pérez de Tudela y (1992), “La imagen de la virgen María en las “Cantigas” de Alfonso X”, *En la España medieval*, nº15, 297-320.

VENTURA, Leontina (1992), *A nobreza de corte de Afonso III*, Tese de Doutoramento em Letras (História da Idade Média) [2 vols.], Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

_____ (1996) [1991], “A Crise de meados do século XIII”, *Nova História de Portugal* [12 vols.] (António H. de Oliveira Marques & Joel Serrão dir.), Lisboa, Editorial Presença, vol. 3 [Portugal em definição de fronteiras (1096-1325): do Condado Portucalense à Crise do século XIV], 104-123.

_____ (1998), “A fronteira luso-castelhana na Idade Média”, *Revista da Faculdade de Letras. História*, série II, vol. 15, nº1, 25-52 (reprodução em linha disponível em <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/3993.pdf>> [consultado em 14/08/2017]).

_____ (2009), “D. Afonso III”, *Reis de Portugal*, Lisboa, Temas e Debates.

VENTURA, Leontina & Saul António GOMES (1993), “Leiria na crise de 1245-1248. Documentos para uma revisão crítica”, *Revista Portuguesa de História*, vol. 28, 159-197 (reprodução em linha disponível em <<https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/12860>> [consultado em 14/07/2017]).

VILAR, Hermínia Vasconcelos (1999), *As Dimensões de um Poder. A Diocese de Évora na Idade Média*, Lisboa, Estampa.

WULSTAN, David (1994), “Boys, Women and Drunkards: Hispano-Mauresque influences on European song?”, *The Arab influence in medieval Europe* (Dionisius Agius & Richard Hitchcock eds.), Leeds, Ithaca Press, 136-167.

_____ (1996), “Decadal songs in the *Cantigas de Santa Maria*”, *Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria*, vol.8, 35-58.

_____ (1998), “Contrafaction and Centonization in the *Cantigas de Santa Maria*”, *Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria*, vol.10, 85-109.

_____ (2000), “The Rhythmic Organization of the *Cantigas de Santa Maria*”, *Cobras e Son: Papers on the Text, Music and Manuscripts of the ‘Cantigas de Santa Maria’* (Stephen Parkinson ed.), Oxford, European Humanities Research Centre of the University of Oxford / Modern Humanities Research Association, 31-65.

_____ (2001), *The Emperor's Old Clothes: The Rhythm of Mediaeval Song*, Ottawa, The Institute of Mediaeval Music.

_____ (2003), “Music and music theory, Arabic”, *Medieval Iberia. An Encyclopedia* (E. Michael Gerli ed.), London, Routledge, 598-600 (reprodução em linha disponível em <https://books.google.pt/books/about/Medieval_Iberia.html?id=euVJA gAAQBAJ&redir_esc=y> [consultado em 14/01/2018]).

_____ (2009), “A Pretty Paella: The Alfonsine *Cantigas de Santa Maria* and their Connexions with Other Repertories”, *Al-Masaq*, vol.21, nº2, 191-227.

_____ (2013), “Bookish Theoricke and the *Cantigas de Santa Maria of Alfonso el Sabio*”, *Analizar, interpretar, hacer música: de las Cantigas de Santa María a la organología. Escritos in memoriam Gerardo V. Huseby* (Melanie Plesch ed.), Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, 171-188.

Fontes em linha

Câmara Municipal do Alandroal – “Alentejo on foot” (2010), “Imagem aérea do Santuário de Nossa Senhora da Boa Nova de Terena” (reprodução em linha disponível em <http://webb.ccdr-a.gov.pt/alentejoape/index.php?action=3&id=54&lang=2>) [consultado em 14/03/2017]).

CASSON, Andrew (2012), “Cantigas de Santa Maria for Singers” [textos completos, transcrição do *facsimile* do *códice dos músicos*] (acesso em linha disponível em <http://www.cantigasdesantamaria.com>) [consultado entre setembro de 2016 e abril de 2018]).

DIAS, João Alves (2014), “Critérios da cadeira de Paleografia e Diplomática” (acesso em linha disponível em <http://www.unl.pt/guia/2012/fcsh/UNLGIgetUC?uc=72201151>) [consultado em 13/02/2018]).

FERREIRA, Manuel Pedro (2018), “Vozes Alfonsinas” (acesso em linha disponível em <http://vozesalfonsinas.blogspot.pt/>) [consultado em 18/01/2018]).

LINDAHL, Greg (2018), “The Cantigas de Santa Maria: Facsimiles” (acesso em linha disponível em <http://www.pbm.cantigas/facsimiles/>) [consultado em 17/01/2018]).

LOPES, Graça Videira & Manuel Pedro FERREIRA (2011), “Cantigas Medievais Galego Portuguesas” (acesso em linha disponível em <<http://cantigas.fcsh.unl.pt/index.asp>> [consultado em 30/12/2017]).

_____ (2016), “Cantigas de seguir: Modelos Occitânicos e Franceses” (acesso em linha disponível em <<http://cantigas.fcsh.unl.pt/contrafacta.asp>> [consultado em 30/12/2017]).

PARKINSON, Stephen (2011), “Metrics and versification in the ‘Cantigas de Santa Maria’” (acesso em linha disponível em <<http://users.ox.ac.uk/~srp/csmmetrics.pdf>> [consultado em 9/12/2017]).

_____ (2011), “Cantigas de Santa Maria Database” (acesso em linha disponível em <<http://csm.mml.ox.ac.uk/>> [consultado entre setembro de 2016 e abril de 2018]).

RAMOS, José (2017), “Cristianização dos lugares sagrados” (acesso em linha disponível em <<http://www.revistafenix.pt/cristianizacao>> [consultado em 18/07/2017]).

Fontes discográficas

Abendmusik (2000), *De Peregrinos, Cruzados y Troveros: Música medieval de los siglos VIII al XIV*, Ruido.

Atempo (2001), *O Trovador da Virgem. Cantigas de Santa Maria (Corte de Dom Afonso X, o Sábio, Espanha – século XIII)*, Sono-Viso / Vozes.

Avinens (2003), *Cants de Trobadors: Chants de troubadours et troubairitz des XIIe et XIIIe siècles*, Produção Independente.

Ensemble Alcatraz (1988), *Visions and Miracles - Gallician and Latin sacred songs from 13th-century Spain*, Elektra Nonesuch.

Ensemble Unicorn [Michael Posch, dir.] (1995), *Alfonso X "El Sabio": Cantigas de Santa Maria*, Naxos.

_____ (2000), *Faszination Alte Musik – Lieder und Tänze des Mittelalters*, Naxos.

Freiburger Spielleyt (1998), *Waves of Vigo*, Ars Musici.

Gothart (1996), *Por nos de dulta - Cantigas de Santa Maria*, Spectra / Notker Balbulus.

_____ (1999), *Optimi de...*, Black Point.

Hana Blažíková et al. (2015), *Cantigas de Santa María*, PHI.

In itinere (2004) [1995], *Os sons do Pórtico da Gloria*, Fundación Pedro Barrié de la Maza.

In Taberna [Pedro Espinoza dir.] (2004), *Ecos de Ultramar*, Produção Independente.

Música Antigua [Eduardo Paniagua dir.] (2002), *Cantigas de Extremadura*, Pneuma.

Pro Musica Antiqua de Madrid (1985), *Alfonso X y su tiempo: Cantigas de Santa María y música trovadoresca medieval*, Ministerio de Cultura.

Theatre of Voices [Paul Hillier dir.] (1995), *Cantigas from the Court of Dom Dinis: Devotional, satirical & courtly medieval love songs*, Harmonia Mundi.

Tomoko Sugawara (2010), *Along the Silk Road: Ancient and Modern Music for the Kugo*, Motéma Music.

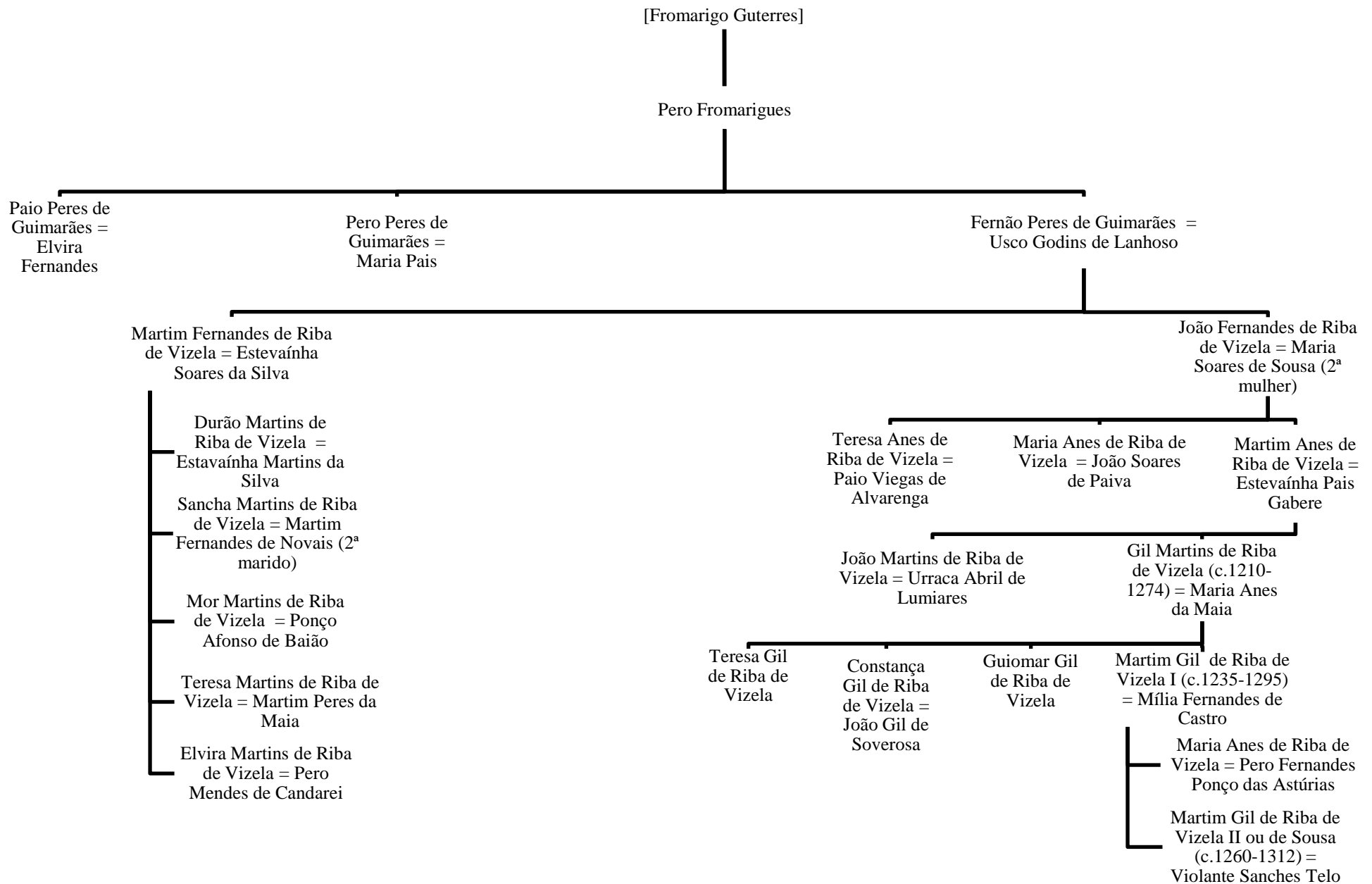
Vox suavis (2012), *La voz del olvido: música de la tradición oral española – cantigas de amigo*, Aparté.

Vozes Alfonsinas [Manuel Pedro Ferreira dir.] (1999/2000), *O Tempo dos Trovadores: cantigas de D. Dinis, Cantigas de Santa Maria, canções árabo-andaluzas*, Strauss/PortugalSom.

_____ (2008), *Antologia sonora: dos Visigodos a D. Sebastião*, CD 1, CESEM.

Anexo A

Esquema genealógico do ramo principal da
família Riba de Vizela (sécs. XII-XIV)



*Neste esquema genealógico optou-se, atendendo ao tema desta dissertação, por considerar apenas o ramo principal da família Riba de Vizela, excluindo os filhos ilegítimos, bem como os casamentos menos significativos. Foi este mesmo motivo, bem como a dificuldade em atribuir datas concretas de nascimento e morte a várias destas personagens, que determinou aquelas a quem o faríamos, concentrando-nos apenas nos Ribas de Vizela que tiveram contacto direto com Afonso X.

Para a realização deste Anexo usaram-se como fonte os trabalhos desenvolvidos por Leontina Ventura (Ventura 1992) e Pizarro (Pizarro 1997).

Anexo B

Edição dos documentos diplomáticos que marcam
a génese cristã de Terena

Documento nº1

Referência bibliográfica

CHANCELARIA DE D. AFONSO III (c.1248-1279), *Livro Primeiro de Doações, Mercês e Forais*, Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT), Liv. 1, fl. 56 (reprodução em linha disponível em <<https://digitarq.arquivos.pt/details?id=3813597>> [consultado em 28/03/2017]).

Datação

1259 [1297], maio.

Sumário

Doação da herdade de Terena conferida pelos juizes e homens do Concelho de Évora a D. Gil Martins de Riba de Vizela e a sua esposa, D. Maria Anes da Maia.

Edição

In dei nomine

Noscant omnes tam presentes quam futuri presens instrumentum legentes et audientes quod nos pretor iudices et Concilium Ciuitatis Elborensis recepimus et recipimus donnum Egidium martinj et uxorem suam donnam Mariam iohannis et eorum filios in vicinos et dedimus et damus et concedimus dicto donno Egidio martinj et uxori sue in termino nostro de Elbora hereditatem per terminos diuisatam quam hereditatem tam cito eis fecimus integrari et marcari per marcos et patronos per sugerium saluatoris iudicem nostrum et per Petrum martini de sensu et per Martinum suerij façanya et per Menendum iohannis pestana nostros vicinos cuius hereditatis isti sunt terminj

In primo incipit vbi intrat carrarya de Machos in Vydalui <ciuez et deinde ipsam aquam de Vidalui> ciuez descendendo et intrat in Odyanam et per ipsam aquam de Odyana ubi intrat aguam [sic] de Azouel in Odyana et deinde sursum per ipsam aquam de Azouel quomodo uadit ad Talayam de Azouel et de ipsa atalaya de azouel quomodo uadit per culmen de Alfauagon et de ipso culme de Alfauagon quomodo uadit ad carrariam de machos

Damus et concedimus dictis donno Egidio martinj et uxori sue et omnibus successoribus eorum predictam hereditatem cum montibus fontibus pascuis Riuulis introitibus exitibus et

omni prestancia *et cum* toto illo que infra predictos terminos *concluditur et continetur* in perpetuum possidendum *et hoc facimus per rogatum et octorgamentum domini nostri domni Alfonsi illustris Regis Portugalie et pro multo bono paramento de nostro foro et multa adiuda quam nobis omnibus et singlis [sic] ipse Egidius martinj fecit et faciet de cetero deo dante quod ipse et uxor sua et omnes successores eorum habeant et faciant de dicta hereditate quidquid eis placuerit tamquam de sua propria cunctis temporibus sclorum [sic]*

Et ego Petrus laurencij publicus Tabellio Elborensis hijs omnibus interfui *et uidi et audiui et de octorgamento pretoris et iudicum et Concilij Elborensis hoc instrumentum manu propria scripsi et in eo meum signum apposui quod tale est¹ et ipsam cum iudicibus sigillo dicti Concilij de Elbora sigillaui in testimonium huius donationis et concessionis hereditatis superius nominate*

Et vicinj Elborenses debemus pascuere ganatos nostros in herbis *et in landis et cortare madeyram* si nobis necessaria fuerit in *predicta hereditate et ipse predictus domnus Egidius martinj et predicta uxor sua et omnes successores eorum et eciam omnes moratores eiusdem hereditatis debent pascuere ganatos suos in herbis et in landis et cortare madeyram in omni termino nostro* si eis necesse fuerit *sicut vicini et amici*

Facto instrumento Mense Maij sub Era M^a CC^a LX^{~a} VII^a

Qui presentes fuerunt uiderunt *et audierunt*

- a) *domnus Martinus Episcopus Elborensis*
- b) *Pelagius pelagij Decanus Elborensis*
- c) *Martinus martini Cantor Elborensis*
- d) *Rodericus petri miles*
- e) *Stephanus petri pretor Elborensis*
- f) *Martinus suerij façania*
- g) *Petrus martinj de sensu*
- h) *Johannes iohannis clericus*
- i) *Menendus iohannis pestana*
- j) *Martinus gonsaluj godini*
- k) *Martinus menendj Rector ecclesie sancti jacobi Elborensis testes*

¹ Segue-se um sinal de tabelião.

Documento nº2

Referência bibliográfica

ANTTGAV1-1 (c.1174-1450), *Carta de Composição sobre os direitos das Igrejas a fundar na vila de “Odaluciuez”*, Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT), Gav.1, mç.1, nº9 (reprodução em linha disponível em <<https://digitarq.arquivos.pt/details?id=4617178>> [consultado em 28/04/2017]).

Datação

1261 [1299], abril, 30, Évora.

Sumário

Acordo entre o bispo D. Martinho Peres, o cabido da Sé de Évora, D. Gil Martins e sua esposa D. Maria Anes, sobre a fundação da igreja ou igrejas que estes viessem a erguer em *Odaluciuez* e seus termos.

Edição

Sabham *quantos* este tralado virem *que* eu marcos rodrigujz Cabedho da Cidade d'Euora vij hũa *carta scripta per* Latim *et* seelada de quatro seelos pendentis daquela carta o teor tal he

In christi nomine et eius gratia

Nos *Martinus* dei gratia *Episcopus et Decanus et Capitulum* Elborenses *in perpetuum* notum fieri uolumus vniuersis tam presentibus quam futuris huius scripture seriem inspecturis quod cum Nobilis uir *donnus Egidius martinj et uxor sua donna Maria iohannis* intendant *construere ecclesiam uel ecclesias in villa que uocatur Oydaluyciuez et suis terminis prout eis donat sunt* a Concilio Elborensis *que quidem Loca per eundem donnum Egidium et predictam uxorem suam reducta [sic] sunt nouiter ad culturam*

et Idem donnus Egidius martinj et uxor sua desiderent et petant ambos jura Episcopalia exprimi et specialiter designari adque nobis et successoribus nostris et ecclesiae Elborensis teneri debeat seu debeant ecclesia seu ecclesiae que in predicto Loco seu Locis nouiter construetur uel construentur que iura etiam donnus Egidius martini et sua uxor supradicti

retineant in ecclesia eadem uel ecclesijs et uelint [sic] suori et suis successoribus in perpetuum retinere

Nos desiderantes cultum diuinj numinis augmentari necnon utilitati nostre ecclesiae prospicere intendentes in serie huius scripti specificamus et specialiter declaramus iura adque nobis successoribus quod nostris predicta ecclesia seu ecclesiae que in iam dicto Loco uel Locis construatur uel construatur et rectores earum qui pro tempore fuerint solum modo teneantur que ecclesia dictus donnus Egidius martini et predicta uxor sua ueri patroni ipsarum ecclesiarum et successores sui habeant et recipiant in perpetuum de statuto et beneplacito nostro in ecclesia uel ecclesijs omnibus et singulis supradictis Statuimus igitur et concedimus et in perpetuum pro nobis et nostris successoribus ordinamus quod perfecta ecclesia uel ecclesiae nobis et ecclesiae nostre et successoribus nostris omnium decimarum et mortuorum soluant tantum modo quartam partem

aliam uero quartam partem decimarum eiusdem ecclesiae uel ecclesiarum sepedicti donnus Egidius martinj et uxor sua et omnes successores sui recipiant et habeant in perpetuum Libere et in pace

Alie uero due quante idest medietas omnium decimarum cum mortuarijs primicijs et oblacionibus et alijs ouencionibus adopus impius ecclesiae uel ecclesiarum et priuitorum ibidem remaneant ipsi ecclesiae et ecclesijs in perpetuum Libere et in pace

Item concedimus statuimus et ordinamus quod in ecclesia uel ecclesijs que in iam dicta villa et eius terminis nouiter construatur uel construatur nomine suo et nomine aliarum ecclesiarum que in ipsa villa et suis terminis construatur uel construatur ratione annue procurationis que tam uisitacionis debetur et nomine cathedratici nihil amplius nos et successores nostri proibimus predictis ecclesijs exigamus uel recipiamus [sic] quam duodecim morabitinos annuos usualis monete

Et ista unica procuratione quantum ad predictam ecclesiam uel ecclesias d'Oydaluicuez et quantum ad alias ecclesias que in dicta villa uel eius terminis construatur uel construatur nos et successores nostri perpetuo simus contenti et in ecclesia seu ecclesijs per libatis nomine procurationis uel cathedratici nihil amplius exigamus

Item uolumus concedimus et statuimus quod archidiaconus uel archidiaconj qui pro tempore fuerint non procuracionem non censum aliquod uel aliqua iura in ecclesia uel ecclesijs sepedictis exigant uel requirant

Et sciendum est quod predicti donnus Egidius martinj et uxor sua et omnes successores sui tenentur nobis et successoribus nostris clericos ydoneos ad dictarum ecclesiarum regimen presentare quos nos et Episcopus qui pro tempore fuerit examinatione prehabita debemus instituere in ecclesijs memoratis

Quicumque uero contra hoc statutum et hanc ordinationem uenire temptauerit sit maledictus a deo patre omnipotente et pectet alteri parti Centum marchas puri et examinati argenti statuto isto et hac ordinatione nihil ominus in suo robore perpetuo duraturis

Et promittimus bona fide nos scribere donno perpetuo et petere ad ipso quod hoc fecimus faciat per suas patentes litteras confirmari In hui autem statuti et ordinationis testimonium presentem cartam fecimus nostrorum sigillorum munimine roborari

Acta sunt hec apud Elboram ij^o kalendas madij Era M^a CC^a LX^{~a} Nona

aqueles per leuda Dom Martin anes Theussoureiro [sic] d'Euora pediu a mjm Cabedho o tralado eu dei lho com este meu final que tal² he fecto quatorze dias de Julho Era de mil et trezentos et Cinquenta et hũu ano testes

- a) *Pero martjnz*
- b) *Steuam martjnz*
- c) *Steuam Lourenço Cabedhos*
- d) *Lopo perez*
- e) *Domingos martjnz clericos*
- f) *et outros mujtos*

² Segue-se um sinal de tabelião.

Documento nº3

Referência bibliográfica

CHANCELARIA DE D. AFONSO III (c.1248-1279), *Livro Primeiro de Doações, Mercês e Forais*, Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT), Liv. 1, ff. 56-56v (reprodução em linha disponível em <<https://digitarq.arquivos.pt/details?id=3813597>> [consultado em 28/03/2017]).

Datação

1261 [1299], dezembro, 13, Santarém.

Sumário

Carta de confirmação, promulgada por D. Afonso III, da doação da herdade de Terena a D. Gil Martins de Riba de Vizela e sua esposa, D. Maria Anes da Maia.

Edição

Carta [de] *confirmationis super donationem factam* [a] donno Egidio martinj et uxori sue per Concilium Elborensem

In dei nomine et eius gratia

Nouerint vniuersi presentes litteras inspecturi quod ego *Alfonsus* dei gratia Rex Portugalie vna cum vxore mea regina donna *Beatrice* illustris Regis Castelle et Legionis filia et filio nostro Infante donno *Dyonisio* et filia nostra infantissa donna *Blanca* motu proprio et spontanea uoluntate *concedo et ratam habeo pariter et acceptam donationem hereditatis quam pretor iudices et Concilium Ciuitatis Elborensis dederunt donno Egidio martinj et uxori sue donne Marie iohannis et vicinitatem in quam ipsos et filios eorundem receperunt*

Et uolo et mando presenti scripto quod ipse donnus *Egidius martinj* et uxor sua et omnes successores eorum habeant et possideant predictam hereditatem cum omnibus suis terminis et cum omni plenitudine iuris tam temporalis quam spirutualis quod in ea et in pertinencijs suis nobis et successoribus nostris pertinet uel pertinere poterit cunctis temporibus seculorum sicut ipsa hereditas est diuisata et terminata per cartam sigillatam sigillo Concilij Elborensis quam ego uidi non abrasam nec abolitam in aliqua parte sui et scriptam per

manum Petri laurencij mei Tabellionis de Elbora quam inde dederunt prefatis donno Egidio martinj et uxori sue donne Marie iohannis Cuius tenor de uerbo ad uerbun in ista mea carta per *Dominicum petri meum scriptorem* inseri feci ut *predicta* donatio non possit in posterum reuocari

Et hic est tenor carte donationis *predicte* hereditatis [segue-se a transcrição do Doc. nº1]

In huius itaque rei testimonium et euidenciam plenioram

Ego *predictus* rex Alfonsus u [sic] una cum vxore mea et filio et filia meis *predictis* presentem cartam confirmationis patentem et sigillatam sigillo meo plumbeo duxi *predictis* donno Egidio martini et uxori sue et eorum filijs concedendam

Data Sanctarene xiiijº die Decembris

Rege mandante per donnum Johannem petri de Auoyno sub Era Mª CCª LXª IXª

- a) *Donnus Gonsalvus garsie alferaz Curie confirmat*
- b) *Donnus Martinus Alfonsi tenens Braganciam confirmat*
- c) *Donnus Andreas Fernandi tenens ripam Minij confirmat*
- d) *Donnus Didacus Lupi tenens Lamecum confirmat*
- e) *Donnus Martinus egidij tenens Sausam et Beyram confirmat*
- f) *donnus Gonsalvus menendi tenens Elboram confirmat*
- g) *Menendus roderici tenens Mayam confirmat*
- h) *Donnus Martinus Archiepiscopus Bracarensis confirmat*
- i) *Donnus Vincentius Episcopus portugalensis confirmat*
- j) *Donnus Egeas episcopus Colimbriensis confirmat*
- k) *Donnus Petrus Episcopus // [fl.56v] Lamecensis confirmat*
- l) *Donnus Matheus Episcopus visensis confirmat*
- m) *Donnus Rodericus Episcopus Egitaniensis confirmat*
- n) *Donnus Martinus Episcopus Elborensis confirmat*
- o) *Donnus Stephanus iohannis Cancellarius Curie confirmat*

Dominicus petri notarius Curie fecit

Documento nº4³

Referência bibliográfica

GÓIS, Damião de (c.1552-1554), *Livro de Forais Velhos*, Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT), Liv. 42, ff. 146v-148. (reprodução em linha disponível em <<https://digitarq.arquivos.pt/details?id=4223233>> [consultado em 04/05/2017]).

Datação

1262 [1300], fevereiro.

Sumário

Foral de Terena, outorgado por D. Gil Martins de Riba de Vizela e sua esposa, D. Maria Anes da Maia, aos povoadores da sua herdade de Santa Maria de Terena.

Edição

Aa ujlla de terena forall que lhe comcedeo dom gill martijz *et* sua molher dona maria Joanes pelos termos *et* de marcos nomeados *et confirmo*

In dei nomine *et* eius gracia

Notum sit omnibus tam presentibus quam futuris *quod* ego donus egidius martinj vna cum vxore mea dona Maria Joannjs *et* cum nostris filijs *et* filiabus facimus cartam de foro uobis populatoribus de nostra hereditate de Sancta maria de Terena tam presentibus *quam* futuris

Et damus *et* concedimus uobis *predictam* hereditatem nostram de Sancta < > maria de Terena per termjnos diujsatam videlicet quomodo incipit vbi intrat carraria de machos in Vdialuiciuez Et *deinde* per ipsam aquam de Vdialuiciuez descendendo *et* intrat in vdianam *et* per ipsam aquam de vdiana ubi intrat aqua de Azouel in vdianam *et* *deinde* surssum per ipsam aquam de Azouel quomodo vadit ad athalayam de Azouel Et de ipsa atalaya de Azouel quomodo vadit per cumen de Alfauagom Et de ipso cume de alfauagom *quomodo* vadit ad carrariam de machos Et damus *et* concedimus vobis populatoribus de *predicta* nostra hereditate de Sancta maria de terena forum *et* custumes de Elbora quod forum tale est

³ O documento original perdeu-se, pelo que tomámos como modelo a cópia existente mais antiga.

Primo Concedimus vobis *quod* due partes de Caballarijs uadant in fossado Et tertia pars remaneat in ujlla Et vna ujce faciant fossado in *anno* Et qui *non* fuerit ad fossado pectet *quinque* solidos pro foro pro fossadaria Et pro homjcidio pectet centum solidos ad palacium Et pro casa derota *cum* armjs scutis *et* spadis pectet trecentos solidos *et* septima ad palacium Et qui furtauerit pectet pro vno nouem Et habeat intendor duos quinjones *et* septem partes ad palacium

Et qui mulierem afforciauert *et* illa clamando dixerit *quod* ab illo est afforciada *et* ille negauerit det illa outorgamentum de tres homjnes tales quales ille fuerit ille iuret cum duodecim Et si non habuerit outorgamento iuret ipse solus Et si non potuerit iurare pectet ad illam trecentos solidos *et* septima ad palacium Et testimonja mentirosa *et* fiel mentiroso pectet LX^a solidos *et* septima ad palacium Et duplet o auer Et qui in concilio aut in mercato aut in ecclesia feriret pectet LX^a solidos medios ad palacium *et* medios ad concilium Et de medio de concilio septima ad palacium Et homjne qui fuerit gentile aut herdeiro non sit meyrino Et qui in ujlla pignores achar *et* fiadur *et* ad montem fuerit pignorar duplet a pignora *et* pectet LX^a solidos *et* septima ad palacium Et qui non fuerit ad sinal de iudice *et* pignus sacudiuerit ad sayom pectet vnum solidum ad iudicem

Et qui *non* fuerit ad apelido caualeyros *et* pedones exceptis hijs qui sunt in serujcio alieno mjles pectet decem solidos *et* pedo *quinque* solidos ad ujcinos Et qui habuerit aldeyam *et* vnum jugum de boues *et* decem ones [*sic*] *et* vnum asinum *et* duos leytos comparet caballum Et qui quebrantauerit sinal cum sua muliere pectet vnum solidum ad iudicem Et mulier que lexauerit suum // [fl.147] maritum de benedictione pectet trecentos solidos *et* setima ad palacium Et ille *qui* lexauerit mulierem suam pectet vnum denarium ad iudicem

Et qui caualo alieno caualgauerit pro vno die pectet j carnarium *et* si magis pectet las amgueyras pro vno die sex denarios *et* pro vna nocte vnum solidum Et qui ferierit de lancea aut de spada pro intrada pectet decem solidos

Et si passauerit ad alteram partem pectet viginti solidos <ad querolosos> Et qui fregerit oculum aut brachium aut dentem pro vno quoque membro pectet centum solidos ou aligiado Et ille det setima ad palacium Et qui mulierem alienam ferierit ante suum maritum pectet triginta solidos *et* setima ad palacium Et qui moiom alieno in suo ero mudauerit pectet *quinque* solidos *et* setima ad palacium

Et qui linde alieno quebrantauerit pectet *quinque solidos et setima ad palacium* Qui conducteiro alieno mactauerit suus amo colligat homicidio *et det setima ad palacium* simjliter de suo ortolano *et de quarteiro* Et de suo molleyro aut de suo solarengo Qui habuerit vassallos in suo solar aut in sua hereditate non serujant ad alterum homjnem de tota sua fazenda njsi ad domjnum de solar

Milites de Sancta maria de Terena sint in iudicio pro podestades Et infanzones de portugal Clerici uero habeant mores militum Pedones sint in iudicio pro caualeyros <villanos> de altera terra Qui venerit vozeiro ad suo ujcino pro homjne de foris de ujlla pectet decem solidos *et setima ad palacium* Ganado de Sancta maria de Terena non sit montado in nulla terra Et homjne qui se naufragauerit [*sic*] suo adestrado quaujs [*sic*] habeat alium sedeat excusado usque ad caput *annj*

Mancebo qui mactauerit homjnem foras ujlle *et fugerit* suus amo non pectet homicidium Por todas querelas de palacio jndex [*sic*] sit uozeiro Qui in ujlla pignorar cum sayom *et sacudiuerit* ei pignus outorguet *et sayom et prenda* concilio de tres collaciones *et pignoret* pro LX^a *solidos* medios al rancuroso *et medios ad concilium*

Barones de Sancta Maria de Terena non sint dados em prestamo Et si homjnes de Sancta Maria de Terena habuerint iudicium cum homjnibus de alia terra non currat inter eos firma sed currat per esquisam aut reto

Et omnes qui quesierint pousar cum suo ganato in terminos de Sancta maria de Terena prenda de illis montado de grege das oues quatuor carnarios de busto das uacas vnam uacam Et omnes mjrites qui fuerint in fossado aut in gardia omnes caualeyros qui se perdiderit in algara uel in lide primo ereptis eos sine quinta *et postea detis nobis quintam* directam Et toto homjne de Sancta maria de Terena qui inuenerit homjnes de alijs ciujtatibus in suis termjnis taliando uel leuando madeyram de montes prenda eis totum quod inuenerint sine calumpnja De azarias *et de gardias date nobis quintam partem* sine vlla offrecione Quicumque ganatum domesticum pignorauerit uel rapere fecerit pectet LX^a solidos ad palacium *et duplet ganatum ad domjnum suum*

Concedimus *et firmamus perhennjter* ut quicumque pignorauerit mercatores uel ujatores christianos judeos siue mauros nisi fuerit fidejussor vel debitor quicumque fecerit pectet LX^a solidos // [fl.147v] ad palacium *et duplet ganatum quod prendiderit domjno suo et insuper pectet centum morabitanos* pro cauto quod fregerit Et domjnus habeat inde

medietatem *et* Concilium medietatem Et siquis ad *nostram* uijllam venerit per vim cibos aut aliquas res accipere et ibi fuerit mortuus vel percussus non pectet pro eo aliquam calumpnjam nec suorum parentum homicide habeantur Et si cum queycome de illo venerint ad domjnum uel ad alcaide pectet centum *morabitinos* medietatem domjno *et* medietatem concilio

Mandamus *et* concedimus *quod* si aliquis fuerit latro *et* si jam per vnum annum aut per duos furare vel rapere dimjsit Si pro aliqua re repetitus fuerit quam comjsit [*sic*] saluet se tanquam latro Et si latro est *et* latro fuit omnjno pereat *et* subiaceat penam latronjs Et Si aliquis repetitur pro furto *et* non est latro nec fuit respondeat ad suos foros Et Si aliquis homo filiam alienam rapuerit extra suam voluntatem donet eam ad suos parentes *et* pectet illis trecentos *morabitinos* *et* setima ad palacium *et* insuper sedeat homicida

De portagine de foro de troxel de caualo de panos de lana ou de lino vnum solidum de troxel de lana vnum solidum de troxel de fustaes *quinque solidos* De troxel de panos de color *quinque solidos* De carrega de piscato vnum solidum De carrega de asino sex denarios De carrega dos *christianos* de conelios *quinque solidos* De carrega de mauris de conelios vnum *morabitjnum*

Portagem de caualo quem vendiderint in azougue vnum *solidum* De mulo vnum solidum De asino sex denarios De boue sex denarios De carneyro tres mealias De porco duos denarios De foron duos denarios De carrega de pane aut de ujno tres mealias De carrega de peom vnum denarium De mauro quem vendiderint in *mercato* vnum *solidum* De mauro qui se redimerit *decimam* partem De mauro quj se taliat *cum* suo domjno *decimam* De corio de uaca aut de zeura duos denarios De corio de ceruo aut de gamo tres mealias De carrega de cera *quinque solidos* De carrega de azeyte *quinque solidos*

Istam portaginem *supradictam* retinemus nobis *et* omnjbus successoribus nostris integram Et retinemus nobis regalengos *et* matham quos regalengos *et* quam matham pro ad nos iam filiaujmus in ipsa hereditate Et retinemus nobis molendina *et* fornos *et* azougues *et* montadum de tota *predicta* hereditate *et* portaginem *et* montadum debemus habere *et* recipere de homjnibus de foris *et* de populatoribus *predicte* hereditatis nostre non debemus recipere montadum nec portaginem

Et ego donus egidius martinj vna cum vxore mea dona maria Joannjs *et* cum filijs *et* filiabus nostris hanc cartam de foro vobis populatoribus Sancte marie de Terena

Concedimus *et* confirmamus *et* eam sigillj mei munjmjne roboramus in testimonjum huius rei Quicumque hanc cartam obseruauerit sit benedictus a deo patre omnjpote Et quicumque eam irrumpere voluerit sit maledictus *et* excomunjatus *et* cum Juda traditore in inferno dampnatus

Facta carta mense februarij Era Millessima Trecentessima

Qui presentes fuerunt

- a) Donus egeas *episcopus* Colimbriensis
- b) Donus Joannes petri prior Monasterij Sancte crucis Colimbriensis
- c) Joannes suerij decanus portugalsis
- d) Gonsal // [fl.148] -uus gonsaluj Cantor portugalsis
- e) Domjnycus petri clericus domjnj regis portugalsis testes
- f) Rodericus Fafiaz
- g) Stephanus de freytas testes
- h) Santius petri <de barbosa>
- i) Suerius petri de baruosa
- j) Donus Menendus *fernandij* de merloo testes
- k) Martinus moreira
- l) Martinus petri
- m) Martinus lobeira
- n) Martinus Stephanj presbiter testes

Documento nº⁴

Referência bibliográfica

GÓIS, Damião de (c.1552-1554), *Livro de Forais Velhos*, Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT), Liv. 42, ff. 148-150v (reprodução em linha disponível em <<https://digitarq.arquivos.pt/details?id=4223233>> [consultado em 04/05/2017]).

Datação

1280 [1318], maio, 9.

Sumário

Foros e Costumes de Terena (incluindo os Costumes de 1264 [1302]; de 1270 [1308], 19, março; e 1280 [1318], maio, 9).

Edição

Esto foi posto pelos joyzes *et* pelo alcaide *et* per todo o concelho d'evora

Conuem a ssaber Que se algũu home ou algũa mulher emprestarem a outro home ou a outra mulher que sejam emsembra casados marauedis ou dieiros ou outro auer qualquer se vno de esses morrer *et* o demandador ueer *et* o deujdo demandar a esse que fica ujuo se ele ou ela outorga que lho deue a matar [*sic*] aja filhos ou filhas seja a deujda conhoçuda assy como se lho prouasse per homens boons *et* per esta conhoçença do padre ou da madre deuem os filhos a pagar sua meyardade E esto seja antre o padre e a madre

Item mandamos *et* outorgamos que se algũu ou algũa quiserem demandar algũu outro ou algũa demanda de fferidas se quiser depouys fazer a demanda a esse que o demandou ante jure que aquelo que demanda que o non demanda per apostilha nem per outra malquerença *et* emtom responda eele

Item mandamos *et* outorgamos que se algũu quiser demandar a outro tijmento de carreira ou de rompimento de casa que o demandador primeiro jure que esto que a ele demanda que o non demanda per apostilha nem per outra malquerença *et* depois responda eel

⁴ Os documentos originais perderam-se, pelo que tomámos como modelo a cópia existente mais antiga.

Item mandamos que por todas as cousas dos vezinhos e de fora parte penhorem os andadores dos joizes

Item mandamos *et* outorgamos que sobre toda demanda possa home ou mulher nomear atões dez testemunhas E o nomeador das testemunhas [*sic*] primeiramente jure que as testemunhas nomear que non nomea elas por delongamento que faça a outra parte sen dereyto E se pela ventuira algũa testemunha for fora da ujla ou fora do regno entonce os joyzes segundo seu alujdro ponham ao nomeador das testemunhas dia em que as de

Item mandamos *et* outorgamos que se algũu fazer ao outro feridas deujadas que sejam sangoentas que o fazedor ou os fazedores corregam a ele todas essas feridas que a el fezerem

Item mandamos *et* outorgamos que se alguem fazer feridas negras ou chãas que non correga se non vna sobre qual poser mão o rancuroso

Item mandamos *et* outorgamos que se alguem quiser demandar algũa demanda *et* quiser leixar algũu procurador por sy perante os joyzes // [fl.148v] a matar [*sic*] a outra parte non steuer [*sic*] de presente valha

Item mandamos *et* outorgamos que todos los vaqueyros d'euora que touros leixarem andar em montados se os em danos alhẽos matarem os vaqueyros peitenos a seus donos

Item mandamos que todos los alganames os que con senhores morarem Ao rabadam dem por soldada vinte cordeiras *et* oito *marauedis* E as cordeiras sejam as meyas temporãas *et* as meyas meyãas E outrosy dem ao conhecedor *et* ou pousadeyro E aos outros melhores mançebos da pousada a so estes dem em soldada sete *marauedis et* quinze cordeiras E aos de so estes em como poderem melhor mercar Estas soldadas sejam por cada ano

Item mandamos que dem em soldada ao mayoral das vacas E ao alfeireyro E ao pousadeiro senhas vacas paridas E aos outros mançebos senhas juuencas prenhes

Item mandamos que dem em soldada ao alfeireiro *et* ao conhecedor dos porcos A cada hũu deles sete *marauedis et* duas porcas *et* hũu marrão *et* sete leitigas E aos mançebos da pousada dem a eles em soldada desi a jovso en como o menterem [*sic*]

Item mandamos Aos almocouuares *et* aos mayorães das ouelhas que recabedem eles em guisa que dem elas a seus donos ou os sinaes delas E sse lhas non derem entreguenlhas de grandes Ergo tanto lhi perdoam de quinhentas cabeças vinte cabeças

Item mandamos que os alganames recebam a seus senhores os carneyros uendros por senhos *marauedis* E os carneyros novos por doze doze [*sic*] *soldos*

Item mandamos que todolos porcariços que trexerem porcos no campo dem eles a seus senhores ou sinaes deles E os que os trexerem no soueral outrosy dem do alfeyre recabedo come se os trossessem no chão E os bacoros que treiserem no soueral de quinhentas cabeças se sse *ende* algũus perderem perdõelhis *ende* vinte cabeças E dos outros todos den [*sic*] *ende* o recabedo a seus senhores E todolos mançebos que serujrem a plazo [*sic*] in gaados paguem eles a rrazum deste preço de suso dito

E mandamos *et* outorgamos que todos aqueles que este degredo *et* este posto britarem que nos o conçelho posemos segundo como *em* de suso dito Asi vezinhos come almocouuares come mançebos Assy o que mays der come o que o receber por cada vna vez peyte LX^a *soldos* ao conçelho e tẽerse o degredo *et* estar firme por sempre

Item mandamos *et* outorgamos que os mançebos que morarem nas lauoiras e nas casas dos homens de Terena paguem eles de suas soldadas ateens entrujdo de uenda de seus vinhos E se os mays quiserem tẽer ta emtrujdo paguennos dalhur onde quer // [fl.149]

Item mandamos aos porcariços que os paguem de sas soldadas a uijda [*sic*] da lande da venda de seus porcos

Item mandamos *et* outorgamos que si molher ferir outra molher que lho correga per dinheiros se os ouuer E se *non* ouuer dinheiros per varas

Item mandamos outrosi que se home ferir molher ou a molher o home *que* lho corre <ga per dinheiros si os ouuer *et* se os *non* ouuer o home correga> per pãaos ca molher per varas

Item mandamos *et* outorgamos que *nem* hũu mayordomo *nem* almocouuar *nem* mayoral de gaados se lhy o senhor fazer algũa demanda aquelas [*sic*] cousas que lhy mete na mão que non possa auer vogado contra o senhor se *non* el uogue por sy

Item mandamos que se algũu mancebo ou manceba demandar a sseu amo ou a sua ama soldada E seu amo ou sa ama lhy quiserem acostar algũa perda primeyro sayam per seu dereyto que a soldada venha

Isto foy feyto *et* affirmado per Johan barcelos alcayde d'evora *et* per Soer rodriguiz *et* per Soer Saluadoriz joizes *et* per todo o Concelho d'evora Era M^a CCC^a II^a

Item todo home que mouro alhẽo ferir por ferida chãa peite a seu dono hũu *marauedil et* por ferida negra ou sangoenta peite a seu dono dous *marauedis* E se seu dono do mouro por essa ferida perder seu serujço ou sua renda de quantos dias perder esse serujço ou essa renda de tantos responda o feridor a seu dono do mouro *et delhi ende* a rrenda de tantos dias E se seu dono do mouro der dieiros ao maestre que o sae [*sic*] por essas feridas ou ferida o feridor lhos entregue todos E este deue seer prouado E se o mouro ende morrer saya per seu dereyto segundo o joyzo dos joyzes *et* dos homẽes boons *et* do Concelho de Terena

Isto foy feyto por domjngos piriz alcayde *et* pe [*sic*] Johan affonso *et* per Johane anes Joizes d'euora *et* per todo o concelho Era M^a CCC^a VIII^a xix dias do mes de marcio

Item mandamos *et* outorgamos que todo home que mouro alhẽo ferir *et* lho poderem prouar por ferida chãa peyte a seu dono j *marauedil et* por ferida negra ou sangoenta ij *marauedis* Et toda perda que seu dono per hy ouuer dessa ferida ou dessas feridas correga si lhi toda assy da renda ata que sane esse mouro come do mouro se morrer

Item mandamos que todo home *que* matar cam ou cadela alhẽa *quer* galgo *quer* podengo *quer* outro cam *qualquer* que seja peiteo a seu dono qual o seu dono fezer em sa uerdade ou o mancebo que o trouxher

[segue-se um excerto repetido dos foros e costumes de 1264] // [fl.149v]]

Esta est inmenta das uendas *que* deuen a hir ao Açougui del rey Conuen a ssaber Carnjçeiros E pescadores *et* Almujnheiros deuem a uender no Açouguj delrey Et se nossos vezinos teem sas verças ou sua frujta in sa herdade *et* non querem elas vender no açouguj delrey non dam foro E se as querem ir vender no açouguj per sa voontade dant foro E se non querem elas ir vender no açouguj non deuem a sser costrenudos que vaam ala vender Et todolos que non som vezinhos *et* aduzem venda aa ujla conuem a ssaber trigo çeuada milho Centeo ou legumha ou sal ou Azeyte ou pescado ou fruytas ou verças dalmuya deuem hir vender ao Açouguj E dar seu foro E estas vendas deuen hir ao Açouguj per mandado dos

almoçações *et* per pena dos almoçações A qual os almoçações ujem por bem E as outras vendas non deuem hir ao Açouguj per força E todas as paadeiras sabudas deuem a uender no Açouguj E se quiserem vender na villa deuem dar seu foro por çesto de pam j *dinheiro* tal es o foro do Açogue d'euora. Conuem a ssaber por çesta de mão de verças ou de frujta j *marauedil* E de çesta de colo j *dinheiro* E por çesto de roçin ou dasno ij *dinheiros*

Item por hũu sexteyro de trigo j *dinheiro* por carrega de sal ou de trigo por vn sexteyro j *dinheiro*

Item por carrega de pescado de Caualo vj *dinheiros* e de asno ij *dinheiros*

Item esta es a brancagem Conuem a ssaber de zeura vj *dinheiros* de vaca vj *dinheiros* de ceruo iij *dinheiros* de gamo ij *dinheiros* de porco ij *dinheiros* De carneyro ij *dinheiros et* de cabra ij *dinheiros et* de cabron ij *dinheiros* De vsso ij *dinheiros* Do colonho do pescado do peõ j *dinheiro* E de todo gaado que es de mama non façam dele foro

Item de carrega de Azeite de Caualo vj *dinheiros* Item dasno ij *dinheiros*

Item mandamos *et* outorgamos que todo home de fora que non seja vezinho que pague portagem *et* a terça seja do ospede *et* as duas partes do senhor

Item todo bofom que traga merchandia *et* armar sa tenda pague vj *dinheiros* da portagem *et* a terça seja do ospede *et* as duas partes do snhor [*sic*]

Item mandamos que os almotacões filhem da carrega do vinho que ujer de fora hũa infusa de vinho *pera* amostra assy do puro como do aaguado por tal quando quer que falsidade que se non possa encobrir

Item de costume *et* de direito *em que* todo home ou molher que non ouer filhos nen netos nen bisnetos nen padres nen auoos nen bisauoos *et* for doente que possa mandar todo seu aver a quen quiser E sse ouer bisauoos ou auoos ou padres ou filhos ou netos ou bisnetos non pode mays mandar de sa tercia de seu auer

Item todo home ou molher em sa vida vendera ou doara ou dara o seu a quem qujser sen contenda nenhũa

Item mandamos *et* outorgamos que por todas as cousas dos vezinhos *et* dos de fora parte que penhorem os anda// [fl.150] dores dos joyzes *et* outri non

Item Mandamos *et* outorgamos *que* de todas as coimhas que os almotacões leuarem sejam ende as duas partes do Concelho *et* a terça dos almotacões

Item Mandamos *et* outorgamos *que* todas as medidas que sejam de Concelho *et* que as metam em mão de hũu home qual quizerem que as tenha *et non* mais assy as do ujnho como as outras que forem prol do concelho

Item mandamos *et* otorgamos [*sic*] que todas as pesas que sejam do Concelho *et* o Concelho deas a quen qujser que faça delas prol do Concelho

Item mandamos que de toda carrega de nozes *et* de castanhas que os almotaçees filhem delas senhas quartas se as eles almotaçarem

Item Mandamos que da Carrega dos figos ou de çeregias ou de carrega de maçãs que os almotacões filhem destas frujtas senhas scudelas Outrosi das peras Outrosi das cidras que hy venderem senhas cidras

Item Mandamos que de carrega de pescado mjudo Caualar deuem a filhar os almotacões duas duzẽas E se for pescado grande filharem *senhos* peixes como custar na rribeira E outrosy da carrega asnal da ribeira do pescado myudo deuen filhar hũa duzea os almotaçees e sse for pescado grande deuen filhar hũu peixe pelo custo da ribeira

Item todos los danos das vinhas *et* dos farregeões *et* das casas *et* das azãgas E dos valados E das almuyas *et* das carreiras *et* dos alquiees das casas E dos alquiees das rendas das herdades E de todos los obreiros que saem pera os serujços fazer por seu preço talhado de cada dia ou de empreitada sejam todos chamados *et* julgados pelos almotacões E penhorados pelos seus andadores dos almotacões E os que se quizerem agrauar do joyzo dos almotacões possanse agrauar a joyzo dos Joyzes

Item Mandamos que fontes *et* barreiros E [*sic*] < > E rrios sejam todos de Concelho sejam [*sic*]

Item Mandamos *et* outorgamos que todo home que ferir home dos almotacões ou dos joyzes Eles jostica fazendo peyte dez *marauedis* polo home dos almotacões E los almotacões E o *que* ferir os dos joyzes peite dez *marauedis* aos Joyzes

Item Mandamos *et* outorgamos que todo home que meter mão em almotacem ou em joiz eles fazendo jostiça que lhi cortem a mão Ou compre a ssa mão aa uontade do almotace que ferir ou do joiz que ferir

Item Mandamos que nenhũu regateiro non compare venda nenhũa *que* chegar aa villa ata tres dias E sse antes comparar peite LX^a *soldos* aos al<motacões> // [fl.150v.]

Item Mandamos que toda besta trauada ou peyada que emtrar em almuya ou em orta ou em agro alhẽo que non peyte coomha mays correga o dano *que* fezer a seu dono

Item Mandamos que todo home *que* fezer demanda a outro *et* lo negar o demandador primeiro jure que o non demanda por outra malquerença senon por deryto que hy ha E entom o que demandare se for hũ *marauedil et* con el pedir juizio saluese per sa pessoa *et* se forem tres *marauedis* saluese con tres pessoas E des çinco *marauedis* a suso jure con cinco pessoas ataes como o demandador

Item Mandamos que se alguem meter bescha con mão em pam ou en vinha ou em orta ou en farregeal peyte v *soldos* pola noyte *et* dos *soldos meo* polo dia aos almotacees

Item Mandamos *et* outorgamos que todo Corregimento de ferida de cabeça *que* tenha vurmo de que jasça o home em leyto se corregimento he dez *marauedis* Ferida deujxada de rostro doze *marauedis* Toda ferida de cabeça que seja sangoenta peyto viij *marauedis*

Todas feridas negras em rosto ca da hũa se correga per sy Seu corregimento por cada hũa viij *marauedis* Esse andar antre essas feridas negras hũa sangoenta a sangoenta se correga *et* non as outras

Item por todas outras cuteladas ou lançadas do corpo por cada hũa seu corregimento he viij *marauedis* E todas estas feridas corregamse assy Se for com el higal em joyzo

E mandamos *et* outorgamos que nenhũa coomha que non for julgada per boca dos joyzes non dem dela setima a paaço

E mandamos *et* outorgamos que as outras cousas que aquj non som escriptas que seja em arujdro dos joyzes *et* dos homes boons

Estas posturas forom feytas *et* outorgadas per mandado do alcayde *et* dos joyzes *et* do Concelho d'evora

Em o mes de Mayo noue dias andados de Mayo Era M^a CCC^a XVIII^a

E per mandado de

- a) *Joham* veegas
- b) *et* de *Domingos* *johanes* Joyzes
- c) *et* do Concelho de Sancta Maria De Terena

Documento nº6

Referência bibliográfica

CHANCELARIA DE D. DINIS (c.1279-1325), *Livro Terceiro da Chancelaria de D. Dinis*, Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT), Liv. 3, fl.88v (reprodução em linha disponível em <<https://digitalq.arquivos.pt/details?id=3813643>> [consultado em 06/06/2017]).

Datação

1314 [1352], outubro, 16, Lisboa.

Sumário

Doação das vilas de Terena e Viana do Alentejo conferida por D. Dinis a seu filho, o infante D. Afonso.

Edição

Carta de doaçom das vilas de Viana et de Terena ao Inffante Don Affonso

Sabham quantos esta carta uirem que eu Don denis Rey de portugal et do Algarue com outorgamento da Reynha Dona Isabel mha molher querendo fazer graça ao Inffante Don Affonso meu filho primeiro herdeiro dou en doaçom Ao dito Inffante Don Affonso as mhas uilas de viana et de terena as quaes foram do Conde Don Martim gil que son no Bispado d'Euora

E doulhas que el et todos seus suçessores que depouys el ueerem as aiam compridamente daqui a deante com todos seus termhos nouos et uelhos et rotos et por Arronper et com ssas Aguas montes ffontes prados Apastamentos et com o padroado das eigreias feitas et por fazer E con todas sas entradas et saidas et com todas sas perteenças et com toda sa iurisdiçom et dereito Real et com todos outros dereitos tanto spirituaes come temporaes per tal preito et fotal [sic] condiçom que el nem nenhũu dos seus sussessores non possa dar nem Alhẽar nem enprazar nem dar A Ricomem en terra nem a Caualeiro nem a nenhũa outra pessoam [sic] as ditas vilas nem nenhũa delas saluo Aa Inffanta Dona beatriz filha do muy nobre Don Sancho Rey de Castella sa molher ou A algũu seu filho ou ffilha lijdemos a que as possa dar anbas ou cada hũa delas

E de pos morte desse filho ou ffilha a *que* as el der Anbas ou cada hũa delas *que* *fiquarem* ou *ffiquem* ao primeiro filho *lijdimo que deus* hi der *que* *fficar* E sse hy filho *lijdimo non* *fficar fique* Aa ffilha *lijdima mayor que* *ficar de guysa que* sse der Anbas ou cada hũa delas *que* se *non partam* mays o primeiro filho aia anbas ou cada hũa delas *secundo* for feita a *doaçom* pelo dito Inffante E sse hy filho *non ouuer* aia as A ffilha *primeira que* for *lijdima* Assi come moorgado

E sse *per uentura quiser fazer* *doaçom* destas vilas Anbas E dalas a dous filhos ou ffilhas *que* *ouuer* *lijdemas conuem* a ssaber a cada hũu *suam [sic]* *possao fazer* en tal guisa *que* as ditas vilas *non seiam* *pertidas per* outros filhos se os *deus* hi mays der se *non* cada hũa delas andar *senpre em* poder de senhos filhos ou ffilhas come moorgado E *fficarem* ao moor filho *lijdemo* ou Aa moor filha *lijdima* se hy filho *non ouuer per* *suçessor* assi come moorgado E assi sse a *guardar pera* todo *senpre em* todos *aqueles que* del *et* dos seus *suçessores et* *daquele* ou *daqueles a que* as el der *decenderem* *lijdimamente per* linha *dereita*

E sse *per uentura acaeçer em* algũu *tempo que* as ditas uillas ou uila *fiquem* sen hereeo *[sic]* *lijdimo* ou *lijdima que* do dito Inffante *et* *daquele* ou *daqueles a que* as el der *descenda per* linha *dereita et* de *casamento* *lijdemo que* sse *tornem* ou *torne* Anbas ou cada hũa delas *sendo* como aa *doaçom* for feita *et* com todas sas *benffeitorias* Aa *corona* do Reyno

E sse *Alguem* *tambem* dos *meus prouicos* come dos *estranhos* esta mha *doaçom* *quiser* *enbargar* ou *compre* ela *em* algũa *maneira* *uijr non* lhy *seia* *outorgado* mays se o *solamente* *prouar* *quiser* aia a *ira et* a *maldiçom* de *deus et* de *Sancta Maria et* a *minha* *pera* todo *senpre* E os *que* esta *doaçom* a *guardarem* como dito he *senpre* *seiam* *compridos* de toda *beçom*

E *que* esta mha *doaçom* *seia* *firme et* *estauil* *pera* *senpre* dou en esta mha *carta* *seelada* do meu *seelo* de *chumbo* Ao dito Inffante

Dante en Lixboa xvj dias d'outubro ElRey o mandou Domjnge anes a ffez Era M^a CCC^a LII^o Anos

Documento nº7

Referência bibliográfica

CHANCELARIA DE D. DINIS (c.1279-1325), *Livro Terceiro da Chancelaria de D. Dinis*, Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT), Liv. 3, fl.151v (reprodução em linha disponível em <<https://digitarq.arquivos.pt/details?id=3813643>> [consultado em 06/06/2017]).

Datação

1323 [1361], maio, 23.

Sumário

D. Dinis outorga Carta de Feira a Terena, instituído uma feira anual com a duração de quinze dias.

Edição

Carta per que Aia feira em cada hũu Ano em Terena

Dom Denis pela graça de deus Rey de portugal et do Algarue A quantos esta carta Virem faço saber que eu tenho por bem que en terena aia em cada hũu ano feyra que dure xb dias e deuem começar em cada hũu ano viijº dias por Andar d'agosto E acabarsse viijº dias Andados de Setembro por que tenho por bem et mando que todolos que a essa ffeira fore [sic] que seiam seguros em quanto essa ffeira durar et dez dias antes pera irem a ela E dez dias depoyos que sse A ffeira acabar pera sse poderem hir em saluo et que non seiam nenhũus ousados de prender nenhũus dos que hy ueerem por cousa que ffezessem antes se non forem Aleyuosos ou meus degradados

E outrossi que non seia nenhũu ousado de penhorar nem ffilha [sic] nem fforçar aos que hy ueerem nenhũa cousa de sseu durando o dito tempo da feira por diuida que deuem nem por outra cousa et dez dias antes et dez depoyos hindo et uijndo aa dita feira saluo se for prefeito ou contraito que sse faça na ffeira E aqueles que contra esto fossem ficariam por meus enmijgos et peitarmiam os meus encoutos de sex mil soldos et corregeriam em dobro o mal ou a força ou a prisom ou a penhora que lhis fezessem aaqueles que aa ffeira ueessem

En testemuynho desto lhys mandey dar esta mha carta Dante en Sanctarem vijnte et tres dias de Mayo elRey o mandou Joham fernandiz a ffez Era M^a III^c LXI^o anos

a) *Stevam da guarda*

Anexo C

Texto completo e edição crítica dos poemas das
Cantigas de Santa Maria de Terena
(responsabilidade do Professor Doutor Stephen Parkinson)

197

The Possessed Boy who was Revived

R 1 *Como quer que gran poder*
 2 *á o dem' en fazer mal*
 3 *maior l' á en ben fazer*
 4 *a reinn' espirital.*

- 1 1 Ca se el algun poder | á nos omees matar
 2 pelos pecados que fazen | e o quer Deus endurear
 3 mui maior poder sa madre | á enos ressucitar
 4 e por end' un gran miragre | vos direi de razon tal.
 R *Como quer que gran poder...*
- 2 1 En un logar que os Combres | chamad' é que preto jaz
 2 de Xerez de Badallouço | ouv' i un ome de paz
 3 mui rico que seus gãados | avia e pan assaz
 4 e est' un seu fill' avia | que amava mui mais d' al.
 R *Como quer que gran poder...*
- 3 1 E por que aquel seu fillo | amava mais doutra ren
 2 mandou lle que seus gãados | fillasse e guardasse ben
 3 e con despeito daquesto | fillou o o demo por en
 4 mais dest' a madr' e o padre | avian coita mortal
 R *Como quer que gran poder...*
- 4 1 ca tan forte o fillava | o demo, com' aprendi
 2 cinc' ou seis vezes no dia | ou sete, per com' oi.
 3 Mais ùa vez atan forte | o fillou que ben ali
 4 u estava, afogou o | e morreu, u non ouv' al.
 R *Como quer que gran poder...*
- 5 1 Mas seu padr' e seus parentes | fezeron doo enton
 2 por el mui grand' e mui fero | chorando de coraçon
 3 e un seu irmão disse: | "Oide m' ùa razon
 4 ca tenno que o terredes | por consello mui leal.
 R *Como quer que gran poder...*
- 6 1 Meu irmão prometera | por en romaria ir
 2 a Terena, mais non quiso | Deus que o fosse comprir
 3 mais eu por que ele seja | perdõado sen falir
 4 irei ala de bon grado | e farei este jornal
 R *Como quer que gran poder...*
- 7 1 mais ficad' ant' os gēollos | e aa Madre de Deus
 2 rogade que lle perdõe | todolos pecados seus
 3 e eu promet' a sa obra | dez daquestes porcos meus
 4 en tal que por ele rogue | a Sennor que pod' e val."
 R *Como quer que gran poder...*

- 8 1 Por rogo da virgen madre | Deus sa oraçon oiú
 2 e o que jazia morto | atan toste ressurgiu
 3 e des ali adeante | daquel mal ren non sentiu.
 4 Esto fez Santa Maria | que aas coitas non fal.
 R *Como quer que gran poder...*
- 9 1 Outro dia madurgada | pera Terena fillou
 2 o caminn' e seu irmão | nunca se dele quitou
 3 e pois foi ena eigreja | aqieste feito contou
 4 todo como ll' avëera | e seu don deron i qual
 R *Como quer que gran poder...*
- 10 1 ante prometud' avian | e por en todos loor
 2 deron a Santa Maria | madre de Nostro Sennor
 3 por que ressurgiu de morte | o que o demo maior
 4 matou, e desfez seu feito | como a agua o sal.
 R *Como quer que gran poder...*

[E 197](#)

2.2] Xerez de Badalhouço refers to the present-day Jerez de los Caballeros, close to Badajoz. The alternative form Badalhouce is found in CSM 199, 213 and 319 (all located in Terena). A hybrid form Badalhous is improvised for two marginal cases where a 3-syllable form is needed (*Intitulatio*, 3.4, and the MS E misreading of 319.5.1).

Metrics

7	7	7	7		15 [7' 7]	15 [7' 7]	15 [7' 7]	15 [7' 7]
A	B	A	B		c	c	c	b

- R.2] =demo_en R.3] =lo_á R.4] =re·inna_espírital
 1.1] o·me·es 1.4] =ende_un
 2.1] =chamado_é 2.2] =ouve_i 2.4] =este_un; fillo_avia; de_al
 3.2] *necessary elision*: fillasse_e 3.3] *necessary elision*: o_o 3.4] =desto_a madre_e
 4.1] =como_aprendi 4.2] =cinco_ou; como_o·i 4.4] =ouve_al
 5.1] =padre_e; do·o 5.2] =grande_e 5.3] =O·i·de me_ũa
 7.1] =ficado_ante_os; a·a 7.3] =prometo_a 7.4] =pode_e
 8.1] o·iu 8.4] a·as
 9.2] =caminno_e 9.4] =lle_avëera
 10.1] =prometudo_avian

The first hemistich of 1.1 has an anomalous *agudo* cadence, echoing the refrain, and reusing the music of R.2 without adjustment. (The music for this *cantiga* uses the Andalusian *rondeau* form (AB BBAB) in which the second half of the refrain provides the music for the first part of the *strophe*.) In line 1.2 the same music is adapted to the regular *grave* cadence by the repetition of the final note.

Editorial variants

R.2] **M** á [o] dem R.4] **M, V** Reynna spirital 1.1] **M** poder á | [de] os omees 1.2] **M** [Deus] 1.3] **M** Madr[e] 2.1] **M** Os Conbre[s] **V** os Conbre 2.3] **V** gannados 3.1] **M** porque 3.2] **M2** fillase **V** gannados 3.3] **M** daquest' o **M, V** fillou o demo 6.3] **M** porque 7.1] **M** e a[a] Madre 7.2] **V** de todolos 8.2] **M, V** resurgiu 8.3] **V** sentia 10.3] **M, V** resurgiu 10.4] **V** deffez

Manuscript variants

R.2] a^o dem *superscript* o *added* R.4] reynna spirital 1.1] algun poder á. nos omees (*point added by later hand*) 1.2] quer^{deus} endurar *superscript* deus *added* 1.3] madr^e *superscript* e

added 2.1] Combre 3.3] fillou o Demo 7.1] & á Madre 7.2] de todos 8.2] resurgiu 8.3]
sentian 10.3] resurgiu

Underlay, refrains

E R, S1 underlaid on 13 staves. Refrains truncated to R.1.

Rubric

Como Santa Maria de Terena ressocitou uñ menño a que matara o demo.

E Santa de **E Ind** re[...] un meníno

The Brawling Pilgrims

- R 1 *Muitas vezes volv' o demo* | *as gentes por seus pecados*
 2 *que non quer Santa Maria* | *pois lle son acomendados.*
- 1 1 Dest' avẽo en Terena | un miragre mui fremoso
 2 que mostrou Santa Maria | e d' oir mui saboroso
 3 e poilo oiren creo | que por mui maravilloso
 4 o terran, e que metudo | dev' a ser ontr' os preçados.
 R *Muitas vezes volv' o demo...*
- 2 1 Naquel logar s' ajuntaron | d' omees mui gran companna
 2 que luitavan e fazian | gran fest' a foro d' Espanna
 3 mais o demo de mal chẽo | meteu ontr' eles tal sanna
 4 que por se mataren todos | foron mui corrend' armados
 R *Muitas vezes volv' o demo...*
- 3 1 e a lidar começaron | ferindo s' a desmesura
 2 e durou o mais da noite | aquesta malaventura
 3 cuidando que se matavan | mais a nobre virgen pura
 4 non quis, cujos romeus era, | que mortos nen sol chagados
 R *Muitas vezes volv' o demo...*
- 4 1 fossen da lid' a sa casa | mais en meogo dun chão
 2 u lidaron ben des quando | começara o serão
 3 e u se matar cuidavan | ben assi de cabo são
 4 fez que fossen ùus doutros | muit' amigos e pagados
 R *Muitas vezes volv' o demo...*
- 5 1 e u andavan buscando | os mortos que soterrassen
 2 e os outros mal chagados | de que ben pensar mandassen
 3 non quiso Santa Maria | que nen ùu tal achassen
 4 mas perpontos e escudos | acharon muitos colpados
 R *Muitas vezes volv' o demo...*
- 6 1 ca non foi nen ùu deles | que non tevesse ferida
 2 mas sol non tangeu en carne | ca non quis a mui comprida
 3 reinna Santa Maria | ca ela nunca obrida
 4 de valer aos que ama | nen aos que son cuitados.
 R *Muitas vezes volv' o demo...*
- 7 1 Por end' aqueste miragre | por mui grande o tiveron
 2 todos quantos lo oiron | e por ende graças deron
 3 grandes a Santa Maria | e pois sa festa fezeron
 4 deron i de seus dñeiros | e deles de seus gãados.
 R *Muitas vezes volv' o demo...*

[E 198](#)

Metrics

15' [7' 7']	15' [7' 7']		15' [7' 7']	15' [7' 7']	15' [7' 7']	15' [7' 7']
A	A		b	b	b	a

R.2] =volve_o and in subsequent refrains

1.1] =Desto_avêo 1.2] =de_o-ir 1.3] o-i-ren 1.4] =deve_a; ontre_os

2.1] =se_ajuntaron de_o-me-es 2.2] =de_Espanna 2.3] =ontre_eles 2.4] =correndo_armados

3.1] =se_a

4.1] =lide_a; me-o-go 4.4] =muito_amigos

6.4] a-os

7.1] =ende_aquest 7.2] o-i-ron 7.4] dī-ei-ros

Editorial variants

1.3] **V** poil-o 1.4] **M, V** seer 2.1] **V** En aquel 3.2] **M** [e] durou **V** durou 4.4] **V** uuns 5.2] **M** mandas[s]en **V** mandasen 5.3] **M** neũu **V** neuun 6.1] **M** neũu **V** neuun 6.3] **M** Reyn[n]a **V** Reyna 7.4] **V** dynneiros; gannados

Manuscript variants

R.1] Muias uoluo (4R) 1.4] seer 2.1] En aquel 3.1-2] desmesura | durou 5.2] mandasen 5.3] ne ũu 6.1] ne ũu 6.3] Reyna

Underlay, refrains

E R, S+R1 underlaid on 14 staves. 1R and 4R truncated to first hemistich of R.1; 2-3R and 5-7R to 'Muitas vezes volv' o'

Rubric

Como Santa Maria fez fazer paz e que se perdoassen uĩs omees que se querian matar uĩs con outros ant' a sa eigreja en Terena.

E Ind perdoassen

The Man who Swallowed a Needle

- R 1 *Com' é o mund' avondado | de maes e d' ocajões*
 2 *assi é Santa Maria | de graças e de perdões.*
- 1 1 Ca se Deus sofr' ao demo | que polos nossos pecados
 2 nos dé coitas e doores | e traballos e coidados
 3 logo quer que por sa madre | sejam todos perdoados
 4 por creenças, por jajũus | por rogos, por orações.
 R *Com' é o mund' avondado | de maes e d' ocajões...*
- 2 1 Por en direi un miragre | que fez por un peliteiro
 2 que morava na fronteira | en un castelo guerreiro
 3 que Burgos este chamado | e de mais está fronteiro
 4 de Xerez de Badallouce | u soen andar ladrões.
 R *Com' é o mund' avondado | de maes e d' ocajões...*
- 3 1 E en aqeste castelo | o peliteiro morava
 2 que da Madre de Deus santa | nunca as festas guardava
 3 e pola festa de Março | u el sas peles lavrava
 4 do mal que lle end' avẽo | por Deus oide, varões.
 R *Com' é o mund' avondado | de maes e d' ocajões...*
- 4 1 Ca u meteu a agulla | na boc' e enderençando
 2 as peles pera lava-las | non catou al se non quando
 3 a trociu, e na garganta | se lle foi atravessando
 4 ca os que o demo serven | an del taes galardões.
 R *Com' é o mund' avondado | de maes e d' ocajões...*
- 5 1 E daquesta guisa seve | muitos dias, que deita-la
 2 per nulla ren non podia | nen outrossi traspasa-la
 3 de mais inchou ll' a garganta | assi que perdeu a fala
 4 e tornou ll' o rosto negro | muito mais que os carvões.
 R *Com' é o mund' avondado | de maes e d' ocajões...*
- 6 1 E pois ele parou mentes | e viu que assi morria
 2 e fisica que fezesse | nulla prol non lle fazia
 3 mandou se levar tan toste | dereit' a Santa Maria
 4 de Terena prometendo | lle sas ofertas e dões.
 R *Com' é o mund' avondado | de maes e d' ocajões...*
- 7 1 E quando foi na eigreja | ant' o altar o deitaron
 2 e log' a Santa Maria | muito por ele rogaron
 3 e el chorand' e gemendo | dormeceu e non cataron
 4 se non quando ll' a agulla | saiu sen grandes mixões
 R *Com' é o mund' avondado | de maes e d' ocajões...*

- 8 1 que fezesse por saca-la | ca u jazia dormindo
 2 a Virgen mui groriosa | lla fez deitar e tossindo
 3 envolta en ùa peça | de carn' e esto oindo
 4 as gentes que i estavan | deron grandes bẽeições
 R *Com' é o mund' avondado | de maes e d' ocajões...*
- 9 1 aa bẽeita reinna | que en ceo e en terra
 2 acorre aos coitados | e perdõa a quen ll' erra
 3 e pera aver mercee | nuncas a sa porta serra
 4 e que os guarda do dem' e | de sas maas tentações.
 R *Com' é o mund' avondado | de maes e d' ocajões...*

[E 199](#)

2.4] Xerez de Badalhouce see CSM 197

3.3] festa de Março; the Feast of the Annunciation, 25 March

7.3] dormeceu: the Terena CSM shows a marked preference for shortened forms such as *dormecer*, *contecer*.

9.3] nuncas: a variant of *nunca* incorporating an analogical final –s found in other adverbs such as *erga(s)*, *atẽe(s)*. It is used elsewhere in the CSM (206.4.2) to avoid elision of the final –a.

Metrics

15' [7' 7']	15' [7' 7']		15' [7' 7']	15' [7' 7']	15' [7' 7']	15' [7' 7']
A	A		b	b	b	a

R.1] =Como_é; mundo_avondado; de_ocajões; ma-es *and in subsequent refrains*

1.1] =sofre_a-o 1.2] do-or-es 1.4] cre-en-ças

2.4] so-en

3.4] =lle_ende_avêo; o-i-de

4.1] =boca_e

5.3] =lle_a 5.4] =lle_o

6.3] =dereito_a

7.1] =ante_o 7.2] =logo_a 7.3] =chorando_e 7.4] =lle_a; sa-iu

8.3] =carne_e; o-in-do 8.4] bẽ-ei-ções

9.1] a-a bẽ-ei-ta; ce-o 9.2] =lle_erra; a-os 9.3] =se_a; mer-ce-e 9.4] =demo_e; ma-as

Editorial variants

1.4] **V** iaiuuns 3.4] **M V** e do mal que ll' end' avêo 4.1] **M** boqu' e 4.2] **V** laural-as 5.1] **V** deital-a 5.2] **V** nunlla, traspasal-a 6.1] **M** el parou [y] mentes **V** él parou mentes 8.1] **V** sacal-a 9.3] **M** nunca a ssa porta

3.4] The initial & is grammatically superfluous, and so probably a copying error motivated by the initial & of 3.3.

5.2] The rare form *nunllo/a* is found only MS E, in 5.2 (immediately followed by *nulla* in 6.2), and in 266.4.4, and so may be a failure of copying.

6.1] for other examples of *parar mentes* without *i*, see CSM 272, 275 282, 335, 417

Manuscript variants

R.1] auonda[do] (2-3R) 3.4] & do mal que llend auêo 4.1] boqué 5.1] nunlla 5.3] *first hemistich over erasure* 6.1] el parou mentes 9.3] nuncass assa porta

Underlay, refrains

E R, S+R1 underlaid on 15 staves. 2-9R truncated to first hemistich of R.1; 1R to first hemistich of R.1 and 'de maes'

Rubric

Como un peliteiro que non guardava as festas de Santa Maria e começou a lavrar no seu día de Marzo e travessou se lle a agulla na garganta que a non podía deitar e foi a Santa Maria de Terena e foi logo guarido.

The Innocent Man who was Exonerated

- R 1 1 *Quen serve Santa Maria | a sennor mui verdadeira*
 2 *de toda cousa o guarda | que ll' aponnan mentireira.*
- 1 1 E de tal razon a Virgen | fez miragre connoçudo
 2 na eigreja de Terena | que é de muitos sabudo
 3 ca sempre dos que a chaman | é amparanç' e escudo
 4 e de como foi o feito | contar-vos-ei a maneira.
 R *Quen serve Santa Maria | a sennor mui verdadeira...*
- 2 1 Un om' en Elvas morava | que don Tome nom' avia
 2 que sobre tod' outra cousa | amava Santa Maria
 3 e que gannava grand' algo | con sas bestias que tragia
 4 carrejang' en elas vïo | e farinna e ceveira.
 R *Quen serve Santa Maria | a sennor mui verdadeira...*
- 3 1 Aquest' om' era casado | con moller que el cuidava
 2 que era bõa e salva | mas en seu cuidar errava
 3 ca ela mui mais a outros | ca non a ele amava
 4 e por en quando podia | era lle mui torticeira.
 R *Quen serve Santa Maria | a sennor mui verdadeira...*
- 4 1 Onde ll' avëo un dia | que de sa casa saido
 2 foi el con sas mercaduras | e poi-lo ela viu ido
 3 por fazer mais a sa guisa | des que s' achou sen marido
 4 fezo como moller maa | non quis albergar senlleira.
 R *Quen serve Santa Maria | a sennor mui verdadeira...*
- 5 1 Ela fazendo tal vida | ùa noite a acharon
 2 morta e acuitelada | e seus parentes chegaron
 3 e pois que a morta viron | no marido sospeitaron
 4 que a matara a furto | e se fora sa carreira.
 R *Quen serve Santa Maria | a sennor mui verdadeira...*
- 6 1 Daquest' o marido dela | sol non sabia mandado
 2 e quando chegou a Elvas | foi logo desafiado
 3 dos parentes dela todos | e sen esto recadado
 4 o ouvera o alcaide | mas fogiu aa fronteira.
 R *Quen serve Santa Maria | a sennor mui verdadeira...*
- 7 1 E morand' en Badallouce | entrou lle na voontade
 2 que en romeria fosse | a Teren' e piadade
 3 averia del a Virgen | mui comprida de bondade
 4 que de quanto ll' apõian | pois que non era certa
 R *Quen serve Santa Maria | a sennor mui verdadeira...*

- 8 1 cousa, que o guardaria | de non prender mal a torto
 2 e que tẽend' el verdade | non fosse preso nen morto
 3 ca os mui mal juigados | a ela van por conorto
 4 ca en todosos seus feitos | sempr' é mui dereitureira.
 R *Quen serve Santa Maria | a sennor mui verdadeira...*
- 9 1 Ele pois foi na eigreja | deitou s' enton mui festõ
 2 ant' o seu altar e disse: | "Madre do vell' e menõ
 3 que te does dos coitados | doe te de mi mesquõ.
 4 Sennor tu que es dos santos | espello e lumẽeira,
 R *Quen serve Santa Maria | a sennor mui verdadeira...*
- 10 1 e non queiras que eu moira | a gran tort' e sen dereito
 2 mas o feito desta cousa | per ti seja escolleito
 3 e faz que meus ãemigos | en al façan seu proveito
 4 e tol me de sa companna | tu que es sen companneira."
 R *Quen serve Santa Maria | a sennor mui verdadeira...*
- 11 1 E pois aquest' ouve dit' e | sa oraçon acabada
 2 compriu ben sa romaria | e depois aa tornada
 3 topou en seus ãemigos | que lle tñian ciada
 4 mas veer non o poderon | ca non quis a josticeira
 R *Quen serve Santa Maria | a sennor mui verdadeira...*
- 12 1 madre de Deus Jesucristo | pero contra el catavan
 2 e pois que ãa gran peça | en aquel logar estaban
 3 foron se contra Terena | u sen dulta o cuidavan
 4 achar, mas o dem' acharon | en forma del na ribeira
 R *Quen serve Santa Maria | a sennor mui verdadeira...*
- 13 1 dun rio que per i corre | de que seu nome non digo
 2 indo pos el braadando: | "Aquest' é noss' ãemigo."
 3 E o demo contra eles | disse: "Que avedes migo?
 4 Ca nunca eu vos fiz torto | sabe o tod' esta beira."
 R *Quen serve Santa Maria | a sennor mui verdadeira...*
- 14 1 Mas eles lle responderon: | "Don traedor, morreredes."
 2 E o demo lles dizia: | "Mui gran torto me fazedes
 3 ca eu non ei nulla culpa | daquelo que m' apõedes."
 4 Mas un foi o acalçando | con sa azcũa monteira
 R *Quen serve Santa Maria | a sennor mui verdadeira...*
- 15 1 e foi se a el chegando | sa azcũa sobre mão
 2 cuidando ben que corria | depos el per un gran chãõ
 3 e que lle dava gran colbe | mas saiu lle tod' en vãõ
 4 ca a azcũa chantou toda | per ãa grand' azẽeira
 R *Quen serve Santa Maria | a sennor mui verdadeira...*

- 16 1 de mais en un gran barranco | caeu con el o cavalo
 2 assi que o non poderon | nunca ja d' ali saca-lo
 3 e el por un mui gran tempo | non o podian sãa-lo
 4 ca ficou todo britado | dos pes tro ena moleira.
 R *Quen serve Santa Maria | a sennor mui verdadeira...*
- 17 1 Os outros quando chegaron | a el e o jazer viron
 2 cuidando que era morto | muito por ele carpiron
 3 mas a qual parte o demo | foi, per ren non o sentiron
 4 nen viron sol per u fora | fogind' en sa egua veira.
 R *Quen serve Santa Maria | a sennor mui verdadeira...*
- 18 1 E pois lles aquest' avẽo | fillaron seu companheiro
 2 e trouxeron o a Elvas | onde moveran primeiro
 3 e souberon o engano | que lles fez o dem' arteiro
 4 e perdõaron o outro | da sanna omezieira
 R *Quen serve Santa Maria | a sennor mui verdadeira...*
- 19 1 de sa moller que matara | com' eles ante creian
 2 e que os el perdõasse | todos por Deus lle pedian
 3 mercee e por sa madre | ca ben de certo sabian
 4 que ela o guarecera | como guarriu a primeira
 R *Quen serve Santa Maria | a sennor mui verdadeira...*
- 20 1 chaga que Adan nos fezo | per que perderon a vida
 2 dos ceos muitos e muitas | mas esta sennor comprida
 3 pola sa grand' omildade | nos deu pera ceo ida
 4 e fez cobrar paraiso | que é vida duradeira.
 R *Quen serve Santa Maria | a sennor mui verdadeira...*

[F 89](#), [E 213](#)

Metrics

15' [7' 7'] 15' [7' 7'] | 15' [7' 7'] 15' [7' 7'] 15' [7' 7'] 15' [7' 7']
 A A | b b b a

- R.2] =lle_aponnan
 1.3] =amparança_e
 2.1] =ome_en; nome_avia 2.2] =toda_outra 2.3] =grande_algo 2.4] =carrejando_en
 3.1] =Aqueste_ome_era
 4.1] =lle avẽo; sa-i-do 4.3] =se_achou 4.4] ma-a
 6.1] =Daquesto_o 6.4] a-a
 7.1] =morando_en; vo-on-ta-de 7.2] =Terena_e 7.4] =lle_apõian
 8.2] =tẽendo_el 8.4] =sempre_é
 9.1] =se_enton 9.2] =ante_o; vello_e 9.3] do-es; do-e
 10.1] =torto_e
 11.1] =aquesto_ouve dito_e 11.2] a-a 11.3] ci-a-da 11.4] ve-er
 12.4] =demo_acharon
 13.2] =Aquesto_é nosso_ẽemigo; bra-a-dan-do 13.4] =toda_esta
 14.1] tra-e-dor 14.3] =me_apõedes
 15.3] =todo_en; sa-iu 15.4] *necessary elision*: a_azcũa; grande_azẽeira

16.1] ca.eu 16.2] =de_ali
17.4] =fogindo_en
18.1] =aquesto_avêo 18.3] =demo_arteiro 18.4] o-me-zi-eir-a
19.1] =como_eles; cre-i-an 19.3] mer.ce-e
20.2] ce-os 20.3] =grande_omildade; ce-o 20.4] pa-ra-i-so

Editorial variants

R.2] **MV** lle ponnan 1.3] **V** amparança e 2.3] **V** gaannaua 2.4] **M** vynno 3.2] **M** mais 3.3] **V** a él amaua 4.2] **V** poil-o 7.1] **M1**, **V** Badallouci 8.3] **M** todos mui mal juigados 9] **M** *strophe in square brackets* **V** *strophe omitted* 10.3] **V** enemigos 10.4] **M** es [sen] conpanneira **V** es conpanneira 11.3] **V** enemigos; tijnnan 13.2] **V** enemigo 13.3] **M** comigo 13.4] **V** fiz' torto 14.4] **M** azcõa **V** o uun foi; azcona 15.1] **M** azcõa **V** azcona 15.3] **V** daba 15.4] **M** c' a azcõa **V** ca azcuna; azynneira 16.2] **M** daly **V** sacal-o 16.3] **V** sãal-o 16.4] **M** pees 18.4] **M** omez[i]eyra **V** omezeyra 20.3] **M** pela; pera o ceo

Manuscript variants

R.1] **F** uerdadei (11R) R.2 **F E** lle ponnan 1.3] **E** amparanç^a, *superscript a added with caret (This addition makes the line hypermetric, which is accommodated by the addition of a note at the end of the line outside the stave.)* 2.2] **F** toda outra 2.3] **E** bestias gãanaua 2.4] **E** uyno 3.2] **E** mais 3.3] **E** a el amaua 4.4] **E** fez 7.1] **E** badallouci 8.3] **F** ca dos mui mal iuigados **E** todos mui mal iuigados 9] **F** *whole strophe in darker ink suggesting later addition* **E** 8 *blank lines* 9.1] **F** le pois, *missing decorated initial* 10.4] **E** es conpanneira 11.4] **F** mais 13.3] **E** comigo 14.4] **E** o uũ foi; azcõa 15.1] **E** azcõa 15.4] **F, E** ca azcõa 16.4] **F, E** pees 17.3] **F** mais 17.4] **F** fugind 18.1] **E** poil *amended to pois* 18.4] **E** omezeyra 19.1] **F** crijan 20.1] **F** Adam 20.3] **E** pela; pera o ceo

Underlay, refrains

F R, S1 underlaid on 5 blank staves. 1R and 20R full; 2-19R truncated to R.1
E R, S+R1 underlaid on 15 staves. Refrains truncated to first hemistich of R.1.

Rubric

F Como Santa Maria livrou un ome bõo de morte dos parentes de sa moller que o querian matar a torto ca ll' apoñan que a matara ele e non era assi.

E Como Santa Maria livrou uũ ome bõo en Terena de mão de seus eẽmigos que o querian matar a torto porque ll' apõian que matara a sa moller.

E Ind un ome; por quella po|ynan q matara sa

Captions (F)

1. Como un ome boo amava muit' a Santa Maria e se comendava a ela.
2. Como ouve d' ir gannar algo con sas bestias e se espidiu de sa moller.
3. Como des que el foi ido, sa moller fez mal sa fazenda con outro.
4. Como ela fazendo tal vida, acharon a seus parentes morta e acuitelada.
5. Como os parentes da moller desafiaron o ome boo cuidando que el a matara.
6. Como o ome bõo foi en romeria a Santa Maria de Terena.

1] comenda a

223

The Rabid Man

- R 1 *Todo los coitados que queren saude*
 2 *demanden a Virgen e a sa vertude.*
- 1 1 Ca ela poder á de saude dar
 2 e vida por semp'r a quen lla demandar
 3 de coraçõ, e desto quer' eu contar
 4 un mui bon miragre, assi Deus m' ajude.
 R *Todo los coitados que queren saude...*
- 2 1 Per todo o mund' ela miragres faz,
 2 mais dũa sa casa, cabo Monsarraz,
 3 que chaman Terena, sei ben que assaz
 4 faz muitos miragres a quen i recude.
 R *Todo los coitados que queren saude...*
- 3 1 E por end' un ome bõo, Don Mateus,
 2 qu' en Estremoz mora, prougu' assi a Deus
 3 que raviou mui fort', e os parentes seus
 4 alá o levaron, ca muit' ameude
 R *Todo los coitados que queren saude...*
- 4 1 de totalas terras gentes vëen i.
 2 E pois i foron, quis a Virgen assi
 3 que foi logo são e, com' aprendi,
 4 ja ll' ante fazian os seus ataude
 R *Todo los coitados que queren saude...*
- 5 1 en que o metessen por morto de pran.
 2 Por en non devia tãer por afan
 3 quen servir podess' esta de bon talan
 4 e contra o demo daquesta s' escude.
 R *Todo los coitados que queren saude...*

F 55, E 223

Metrics

11'	11'		11	11	11	11'
A	A		b	b	b	a

R.1] sa·u·de

1.1] sa·u·de 1.2] =sempre_a 1.3] =quero_eu 1.4] =me_ajude

2.1] =mundo_ela

3.1] =ende_un, *Mettmann assumes elision*: ende_ũu_ome; bõ-o 3.2] =que_en, *alt. avoiding elision of que*: que en 'Stremoz = que en_Estremoz; prougue_assi 3.3] =forte_e; ra-viou

3.4] muito_a-me·u·de

4.1] v̄e·en 4.3] =como_aprendi 4.4] =lle_ante; a·ta·u·de
5.2] t̄e·er 5.3] =podesse_esta 5.4] =se_escude

Editorial variants

3.1] **M** ũu **V** uun 3.2] **M** Estre[moz] mora, proug' **V** Estre mora proug' 5.3] **M** podes[s]' **V** podes'

Manuscript variants

R.2] **E** uer *with tude added in right-hand margin in later hand; odolos (1R), missing decorated initial*
3.1] **F**, **E** ũu 3.2] **E** estre mora; **F**, **E** proug 5.3] **E** podes

Underlay, refrains

F R, S+R1, S2 underlaid on 16 staves. R1 truncated to 'Todolos coitados que queren'; 2-5R full.
E R, S+R1 underlaid, 11 staves. R1 truncated to '[T]odolos que queren'; 2-5R to R.1.

Rubric

Como Santa Maria s̄aou en Monsarraz un ome b̄o que cuidava morrer de ravia.

E s̄aou ũu; coidava **E Ind** s̄aou un; coidava

Captions (F)

missing

The Girl who was Healed and Revived in Terena

- R 1 1 *A reña en que é | comprida toda medida*
 2 *non é sen razon se faz | miragre sobre natura.*
- 1 1 Ant' é con mui gran razon | a quen parar i femença
 2 en aver tal don de Deus | a de que el quis nacença
 3 fillar por dar a nos paz | e tal é nossa creença
 4 e quen aquesto non cree | faz torpidad' e loucura.
 R *A reña en que é | comprida toda medida...*
- 2 1 Por end' un miragre seu | vos direi pois m' ascuitades
 2 da Virgen a que deu Deus | poder sobr' enfermidades
 3 de as toller, e sei ben | que se i mentes parades
 4 veredes que á poder | sobre toda creatura.
 R *A reña en que é | comprida toda medida...*
- 3 1 Assi com' oi dizer | a quen m' aquest' á contado
 2 en riba d' Aguadiana | a un logar mui' onrado
 3 e Terena chaman i | logar mui sant' aficado
 4 u muitos miragres faz | a sennor de dereitura.
 R *A reña en que é | comprida toda medida...*
- 4 1 Ond' avêo pois assi | que en Beja u morava
 2 un ome casado ben | con sa moller que amava.
 3 Almoxerife del rei | era el e confiava
 4 muito en Santa Maria | mais avia gran tristura
 R *A reña en que é | comprida toda medida...*
- 5 1 por que non podi' aver | fillo de que gradoasse
 2 e que pos sa mort' en seu | aver erdeiro ficasse
 3 mais sa moller emprennou | e u cuidou que folgasse
 4 con fill' ou filla enton | ar vêo ll' outra rancura
 R *A reña en que é | comprida toda medida...*
- 6 1 ca u pariu sa moller | naceu ll' enton ùa filla
 2 que ben terredes que foi | mui' estranna maravilla
 3 ca o braço lle saiu | ontr' o corp' e a verilla
 4 juntado de sũu assi | que non era de costura.
 R *A reña en que é | comprida toda medida...*
- 7 1 O bon om' e sa moller | foron enton mui coitados
 2 e entenderon que foi | aquesto por seus pecados.
 3 Choraron muito por en | pero foron conortados
 4 en o que Deus quer fazer | cobraron sa queixadura
 R *A reña en que é | comprida toda medida...*

- 8 1 e un an' enteir' ou mais | en sa casa a criaron.
 2 E dos miragres enton | da Virgen ali contaron
 3 que faz grandes en Teren' | por end' ambos outorgaron
 4 de levar i a meninna, | fezeron atal postura.
 R *A reña en que é | comprida toda medida...*
- 9 1 E ambos de Beja enton | se sairon pois un dia
 2 con outra compaña d' i | e quando foron na via
 3 ùa legua do logar | u era Santa Maria
 4 de Teren', acharon sa | filla morta. Log' a ura
 R *A reña en que é | comprida toda medida...*
- 10 1 ouveron de a levar | ala por ser soterrada
 2 eno cimitreiro d' i. | Outro dia madrugada
 3 mandaron missa cantar | e ùa missa cantada
 4 resorgiu a mort' enton | braadand'a desmesura.
 R *A reña en que é | comprida toda medida...*
- 11 1 A volta foi no logar | grand', e os romeus correron
 2 aa moça e enton | dos panos a desenvolveron
 3 e viron ll' o braç' ali | desapreso, e renderon
 4 graças a Santa Maria | que e sennor d' apostura.
 R *A reña en que é | comprida toda medida...*
- 12 1 Pois aquel miragr' atal | viron os que i vëeron
 2 en Teren' e log' ali | mui grandes ofertas deron
 3 en Beja e nos logares | e pois que esto souberon
 4 feito tan maravilloso | loaron a Virgen pura.
 R *A reña en que é | comprida toda medida...*

[F 3, E 224](#)

Textual notes

S2 shows a typical conflict of rhyme and syntax. To complete the rhyme in '-ades' the grammatically necessary future subjunctive forms 'ascuitardes' and 'parardes' are replaced with present indicative forms. The same device is found in *cantigas* 173, 205 and 322. The subjunctive forms are used in rhyme in *cantigas* 349 and 352.

4.1-2 confuses the constructions 'avëo en' and 'avëo que', to give a grammatically incomplete sentence in which either 'que' or 'u' should be omitted.

S 7-8 admit a number of different sentence divisions, all assuming some parataxis.

7.4 'cobraron' has to be interpreted in the sense of 'take back, retract'.

9.4 'ura' is a unique variant of 'ora', coined for the purposes of rhyme. The manuscripts have a blended form 'oura'.

10.3 should be read as 'cantada ùa missa', ie 'when a mass had been sung'.

10.4 'desmesura': the manuscript reading 'de medida' is almost certainly a copying error, anticipating the refrain rhyme. (See *cantiga* 243 for another example of this error.)

12.3-4 hesitates between 'esto souberon' and 'este feito souberon'.

Metrics

The mixture of *grave* and *agudo* cadences at the caesura in strophes 1, 3, 4, 8, 11, and 12, represented by 7* in the metrical schema, leads to variation in the overall syllable count. It is difficult to decide whether this variation is restricted to the 3rd and 4th lines (which account for 7 of the 8 examples) or whether it obtains in principle over the whole strophe but is almost never

implemented in the *mudanzas*. The sole case of the longer line in the *mudanzas* (3.2) could be made consistent with an agudo cadence by allowing elision across the caesura, as indicated in the metrical notes. The music does not resolve this issue, as it does not seem to recognise the variation. A variation in cadence is normally accommodated musically in the CSM by separating the ligature associated with the agudo cadence. This is not found in the only musical witness E. The MS E music scribe does not indicate the caesura in the refrain or the *vuelta*, and seems not to have expected this variation; instead of expanding the final note of the first hemistich, he set the word *cree* to the last note of the first hemistich and the first of the following hemistich, so that the entire underlay was displaced on place to the right. This left a deficit on the final word, not immediately noticed as the end of the final line was placed at the beginning of a new column. The scribe's solution was to expand the final note of the line in the same way as the final note of the hemistich should have been expanded. It should be noted that if only the first strophe was available to the composer of the music, there would have been metrical ambiguity, as the last word of 1.4a. 'cree' is occasionally used as a masculine rhyme (eg *cantiga* 282).

14' [7' 7'] 14' [7' 7'] | 14' [7' 7'] 14' [7' 7'] 14'/15' [7* 7'] 14'/15' [7* 7']
A A | b b b a

R.1] re·ī·a *and in subsequent refrains*

1.4] [7' 7'] =torpidade_e; cre-e
2.1] =ende_un; me_ascuitades 2.2] =sobre_enfermidades
3.1] =como_o_i; me_aquesto_á 3.2] [7' 7'] =de_A_gua-di-a-na or [7' 7' (7' 7)]
de_A_gua-di-a-na_|a; =muito_onrado 3.3] =santo_aficado
4.1] =Onde_avêo 4.4] [7' 7']
5.1] =podia_aver; gra-do-as-se 5.2] =morte_en 5.4] =fillo_ou; lle_outra
6.1] =lle_enton 6.2] =muito_estranna 6.3] =ontre_o corpo_e; sa-iu 6.4] *necessary elision*
sūu_assi
7.1] =ome_e
8.1] =ano_enteiro_ou 8.3] [7' 7'] =ende_ambos 8.4] [7' 7']
9.1] *necessary elision*: Beja_enton; sa-i-ron 9.2] =de_i 9.3] le_gua 9.4] =Terena_acharon;
Logo_a or Logo_a_a
10.2] =de_i 10.4] =morta_enton; bra-a-dan-do_a
11.1] =grande_e 11.2] a-a 11.3] =lle_o braço_ali 11.4] [7' 7'] =de apostura
12.1] =miragre_atal 12.2] =Terena_e logo_ali 12.3] [7' 7'] 12.4] [7' 7']

Editorial variants

R.1] **M** Reynna **M1** Reña (2R) Reyn[n]a (8-9R) 1.1] **V** parar' 3.4] **M** [a Senhor de dereitura] **V**
second hemistich missing 4.4] **M** muit[o] en **V** muit' en 5.1] **M** Porque 6.3] **M** [ontr' o corp' e a
verilla] **V** *second hemistich missing* 6.4] **M1** de suum **V** des uum' 7.2] **V** fora 8.4] **M** [e] de levar
la meninna **V** de levar la menyina 8.7] **M** menyinna [e] fizeron, *undivided line* **M1** meny[n]a **V**
menyna 9.1] **M** [E] anbos de Beja 'nton se sairon [pois] un dia **V** sairon uum dia 9.2] **M** vi' a
9.4] **M**, **V** Log' a oura 10.3] **M** missas 10.4] **M**, **V** braadando de mesura 11.2] **M**, **V** desbolveron
11.3] **M2** viron-l[!] o **M1** viron-l' o **V** uíron-l' o 12.1] **M** que [y] vëeron **V** que uëeron 12.2] **M** log'
assi

Manuscript variants

R.1] **F** reña (0-2R, 5-11R) reynna (4R) **E** Reynna (0-1R) reña (2-3R) reña (4-7R, 10-12R) reyna
(8-9R) 2.1] **F** orend, *missing initial P*; ascuitades 2.3] **F** parardes 3.2] **F** *missing en at start of*
line 3.4] **F** *loss of first letter u due to damage to corner of folio* **E** *second hemistich missing* 4.4]
E muit en 5.3] **F** folgase 5.4] **F** rantura 6.2] **E** estraña 6.3] **E** *second hemistich missing* 6.4] **E**
de suum **F** dessuñ 7.2] **E** fora 8.4] **F** leuar la menyinna **E** leuarla Menýna 8.7] **E** Menyina 9.1] **F**
E ambos de Beijánton **E** Anbos De Beiánton se saíron uíñ dia 9.4] **F**, **E** loga oura 10.2] **F**
madurgada 10.3] **E** missas 10.4] **F**, **E** braadando de mesura 11.2] **F**, **E** desbolueron 11.3] **E**
uiron lo braç 12.1] **E** que uëeron 12.2] **E** log assi 12.3] **F** en Beie nos

Underlay, refrains

F R, S+R1 underlaid on 8 blank staves. Refrains truncated to R.1; 3R and 12R missing.

E R, S+R1 underlaid on 14 staves. 1R truncated to R.1, minus final word, 'mesura'; 2-12R to R.1, minus final two words, 'toda mesura'.

Rubric

Como Santa Maria de Terena que é no reino de Portugal ressucitou ùa menña morta.

F *missing* **E Ind** resuscitou; menina

Captions (F)

1. *missing*
2. Como levaron a meninna a Santa Maria de Terena que lli desse saude.
3. Como eles indo no caminno morreu lli a meninna.
4. Como a poseron ant' o altar e fezeron cantar missa pera soterra-la.
5. Como des que foi a missa cantada, resurgiu a meninna e saa do braço.
6. Como loaron todos a Santa Maria e ofreceron lli todos muitos dñeiros.

The Mule that Suffered from Gout

- R 1 1 *Tant' é grand' a sa mercee | da Virgen e sa bondade*
 2 *que se quer nas bestas mudas | demostra sa piadade.*
- 1 1 E desto fez en Terena | a Virgen Santa Maria
 2 gran miragre por un ome | que un seu muu avia
 3 tolleito d' ambolos pees | que atras tortos tragia
 4 que sãou por sa vertude | e por en ben m' ascuitade.
 R *Tant' é grand' a sa mercee | da Virgen e sa bondade...*
- 2 1 Este mal a aquel muu | per gran door lle vëera
 2 de gota que aas pernas | e aos pees ouvera
 3 e por ende no estabro | un mui gran tempo jouvera
 4 que sol andar non podia | esto vos dig' en verdade.
 R *Tant' é grand' a sa mercee | da Virgen e sa bondade...*
- 3 1 Quand' aquesto viu seu dono | atan muito lle pesava
 2 que por delivrar se dele | log' esfolar o mandava
 3 a un seu om' e enquanto | o manceb' ant' emorçava
 4 foi s' o muu levantando | con sua enfermidade
 R *Tant' é grand' a sa mercee | da Virgen e sa bondade...*
- 4 1 e saiu passo da casa | e foi contra a eigreja
 2 indo frac' e mui cansado | mas a que bëeita seja
 3 tanto que foi preto dela | fez maravilla sobeja
 4 ca o fezo logo sãou | sen door e sen maldade.
 R *Tant' é grand' a sa mercee | da Virgen e sa bondade...*
- 5 1 O manceb' a que seu dono | ja esfolar o mandara
 2 poi-lo non viu foi pos ele | per ali per u passara
 3 e viu o par da eigreja | mas non tal qual o leixara
 4 e foi en maravillado | e diss' aa gent': "Uviade
 R *Tant' é grand' a sa mercee | da Virgen e sa bondade...*
- 6 1 e veredes maravilla | estranna con gran proveito
 2 deste muu que ant' era | d' ambolos pees tolleito
 3 como o vej' ora sãou | andar e muit' escoreito
 4 e vejamos se é esse | e comigo a catade."
 R *Tant' é grand' a sa mercee | da Virgen e sa bondade...*
- 7 1 E logo foron vee-lo | todos quantos i estavam
 2 e adur o connocian | pero o muito catavan
 3 se non pola coor dele | en que se ben acordavan
 4 mais sacou os desta dulta | a Virgen por caridade
 R *Tant' é grand' a sa mercee | da Virgen e sa bondade...*

- 8 1 que ali u o catavan | andou ele muit' agĩa
 2 tres vegadas a eigreja | da Virgen santa reĩa
 3 a derredor, e a gente | que lle ben mentes tĩa
 4 viron o com' entrou dentro | mostrando grand' omildade.
 R *Tant' é grand' a sa mercee | da Virgen e sa bondade...*
- 9 1 E ben ant' o altar logo | ouv' os gẽollos ficados
 2 e pois foi s' a cas seu dono | onde mui maravillados
 3 eran quantos i estavam | e muitos loores dados
 4 foron a Santa Maria | comprida de santidade.
 R *Tant' é grand' a sa mercee | da Virgen e sa bondade...*

[F 88](#), [E 228](#)

Metrics

15' [7' 7'] 15' [7' 7'] | 15' [7' 7'] 15' [7' 7'] 15' [7' 7'] 15' [7' 7']
 A A | b b b a

- R.1] =Tanto_é grande_a; mer-ce-e *and in subsequent refrains* R.2] pi-a-da-de
 1.2] mu-u 1.3] =de_ambolos pe-es 1.4] =me_ascuitade
 2.1] mu-u; do-or 2.2] a-as; a-os pe-es 2.4] =digo_en
 3.1] =Quando_aquesto 3.2] =logo_esfolar 3.3] =ome_e; mancebo_ante_emorçava 3.4] =se_o
 mu-u
 4.1] sa-iu 4.2] =fraco_e; bẽ-ei-ta 4.4] do-or
 5.1] =mancebo_a 5.4] =disse_a-a gente_U-via-de
 6.2] =ante_era; de_ambolos; mu-u; pe-es 6.3] =vejo_ora; muito_escorreito
 7.1] ve-e-lo 7.3] co-or
 8.1] =muito_agĩa 8.2] re-ĩ-a 8.3] tĩ-i-a *NB the rhyme with -ĩa suggests a pronunciation tĩ-ĩ-a*
 8.4] =como_entrou; grande_omildade
 9.1] =ante_o; ouve_os 9.2] =se_a 9.3] lo-or-es

Editorial variants

R.2] **M** ssequer nas be[s]chas 1.3] **V** d' ambol-os 1.4] **M** ascuitade 3.3] **M** om'. E enquanto
 4.2] **M** fraque' e 5.2] **V** poil-o 5.4] **M** diss' à gent' **V** et diss' á gent' 6.2] **V** d' ambol-os 7.1] **V**
 veel-o 7.2] **M** connoscian 7.4] **M** sacó-os **V** par 8.1] **M1** u u **V** ú u; agynna 8.2] **V** Reynna 8.3]
V tijjna 8.4] **M** como entrou 9.2] **M1**, **V** unde

5.3] *par da eigreja*: The normal locative construction is *a par de*, but this emendation would
 imply an unusual elision *viu o_a par*

5.4] *uviade* is consistently trisyllabic (see CSM 239, 345), so the reduction of *aa* to *a* must be
 considered a false elision motivated by scribal misunderstanding. The use of *à* in the CSM is
 an anachronism.

Manuscript variants

R.1] **E** graud (2R) R.2] **E** be^schas, *superscript s added* 1.1] **E** uⁱgen, *superscript i possibly
 added later; correction mark in margin* 1.4] **E** ascuitade 2.4] **E** digø, *final o erased* 3.1] **F** entire
line over erasure 4.2] **F**, **E** fraqué 5.1] **F** mancebo aque (a underdotted) 5.3] **F** igreia 5.4] **F**, **E**
 diss a gent 7.2] **E** Connoscian 7.4] **F** par **E** mas sacoos; par 8.1] **F**, **E** úú 8.3] **F** deffẽdor 8.4]
E como entrou 9.2] **E** unde

Underlay, refrains

F R, S1 underlaid on 4 empty staves. 1R full; 2-8R truncated to R.1; 9R missing.

E R, S1 underlaid on 13 staves. 2-9R truncated to first hemistich of R.1; R1 missing.

Rubric

F Como Santa Maria guareceu ùu muu que era tolleito das pernas e dos braços.

E Como un ome bõo que avia un muu tolleito de todolos pees e o ome bõo mandava o esfolar a un seu mancebo e mentre que o mancebo se guisava leuntou s' o muu sã e foi pera a eigreja.

E leuntou o muu **E Ind** pees e ome; mandauan; egreia

Captions (F)

1. Como un ome bõo tiia un seu muu doente e mandou o desfollar a seu collaço.
2. Como o mancebo se posou a almorzar e o muu saiu pela porta.
3. Como o muu se foi pera a igreja de Santa Maria e quando chegou apar dela foi sã.
4. Como o mancebo achou o muu sã e chamou a gente que visse a maravilla.
5. Como o muu entrou na igreja de Santa Maria e ficou os geollos ant' o altar.
6. Como toda a gente loaron muit' a Santa Maria por este miragre.

1] mandoo

The Rabid Knights Hospitaller

- R 1 1 *A que nos guarda do gran fog' infernal*
 2 *sãar nos pode de gran ravia mortal.*
- 1 1 Dest' en Terena fezo com' aprendi
 2 miragr' a Virgen segundo que oí
 3 dizer a muitos que s' acertaron i
 4 de dous raviolos, freires do Espital
 R *A que nos guarda do gran fog' infernal...*
- 2 1 que no convento soian a seer
 2 de Moura mas foi lles atal mal prender
 3 de ravia que se fillavan a morder
 4 come can bravo que guarda seu curral.
 R *A que nos guarda do gran fog' infernal...*
- 3 1 Assi raviando fillavan s' a travar
 2 de si ou d' outros que podian tomar
 3 e por aquesto foron os ben liar
 4 de liadura fort' e descomunal.
 R *A que nos guarda do gran fog' infernal...*
- 4 1 E a Terena os levaron enton
 2 que logar este de mui gran devoçon
 3 que os guarisse a Virgen ca ja non
 4 lles sabian i outro consello tal.
 R *A que nos guarda do gran fog' infernal...*
- 5 1 E levando os ambos a grand' afan
 2 que cada ñu mordia come can
 3 passaron con eles un rio mui gran
 4 d' Aguadiana, entrant' a Portugal.
 R *A que nos guarda do gran fog' infernal...*
- 6 1 E o primeiro deles mentes parou
 2 de cima dun outeiro u assomou
 3 des i mui longe ante si devisou
 4 a Terena que jaz en meo dun val.
 R *A que nos guarda do gran fog' infernal...*
- 7 1 E disse logo como vos eu direi:
 2 "Soltade me ca ja eu ravia non ei
 3 ca vejo Santa Maria e ben sei
 4 que ela me guariu mui ben deste mal.
 R *A que nos guarda do gran fog' infernal...*

- 8 1 Mas agua me dade que beva, por Deus,
 2 ca a Virgen que sempr' acorr' aos seus
 3 me guarriu ora, non catand' aos meus
 4 pecados que fiz come mui desleal."
 R *A que nos guarda do gran fog' infernal...*
- 9 1 O outro diss' esto meesmo pois viu
 2 a eigreja ca logo se ben sentiui
 3 da ravia são e agua lles pediu
 4 e deron lla dũa fonte peranal.
 R *A que nos guarda do gran fog' infernal...*
- 10 1 E pois beberon ar fillaron s' a ir
 2 dereitament' a Terena por comprir
 3 sa romaria e por que os guarir
 4 fora a Virgen, deron i por sinal
 R *A que nos guarda do gran fog' infernal...*
- 11 1 cada un deles desso que s' atreveu
 2 de seu aver que eno logar meteu
 3 e des i cada un deles acendeu
 4 ant' o altar da Virgen seu estatal.
 R *A que nos guarda do gran fog' infernal...*
- 12 1 Este miragre mostrou aquela vez
 2 Santa Maria que muitos outros fez
 3 como sennor mui noabr' e de mui gran prez
 4 que sempr' acorre con seu ben e non fal.
 R *A que nos guarda do gran fog' infernal...*

[F 81, E 275](#)

Metrics

11	11		11	11	11	11
A	A		b	b	b	a

The refrain has a clear subdivision of the 11 syllable line into [4'+6] which is reflected in the music by a melisma on the 4th syllable and dividing lines in R.1 and S1.1. This caesura is evident in S1 and SS10-12 but not in the intervening strophes.

- R.1] =fogo_infernal and in subsequent refrains R.2] ra·via
 1.1] =Desto_en; como_aprendi 1.2] =miragre_a; o-í 1.3] =se_acertaron 1.4] ra·vio·sos
 2.1] so·i·an; se·er 2.3] ra·via
 3.1] =se_a; ra·vian·do 3.2] =de_outros 3.4] =forte_e
 5.1] =grande_afan 5.4] =de_Aguadiana, entrante_a
 6.4] me·o
 7.2] ra·via
 8.2] =sempre_acorre_a·os 8.3] =catando_a·os
 9.1] =disse_esto me·es·mo 9.3] ra·via
 10.1] =se_a 10.2] =dereitamente_a
 11.1] =se_atreveu 11.3] =ante_o
 12.3] =nobre_e 12.4] =sempre_acorre

Editorial variants

1.1] **M** fez, [per] com' **V** fez per com 1.2] **M** segund[o] 3.4] **M** forte descomunal 4.3] **M** guariss[e] **V** guariss' a 5.2] **M1**, **V** uun 5.4] **M** Portugal 8.1] **M** Mais 8.2] **M** acorr' [a]os 9.2] **M2** e eigreja 10.3] **M** porque 12.1] **M2** Est miragre 12.3] **V** commo

Manuscript variants

R.2] **F** sãa (4R) 1.1] **E** fez^o, *superscript o added to match music* 1.2] **F** miragre a **E** *final letter of segundo is a smaller, later addition* 4.3] **E** guariss 5.2] **F** & que 5.4] **E** Portugal 8.1] **E** Mais 8.2] **E** ácorr^aosseus, *superscript a added with caret* 9.1] **F** mêesmo 9.2] **F** igreja 11.1] **F** ùu 12.3] **E** commo

Underlay, refrains

F R, S1+R, S2, S3+R underlaid on 29 empty staves. Full refrains; 2R missing.

E R, S1+R underlaid on 10 staves. 1R has R.1 + 'sãar no pode' underlaid, followed by a repeat of R1, in running text, at the start of the new column on the verso; 2-11R truncated R.1; 12R missing

Rubric

F Como Santa Maria guareceu en Terena dous freires da orden do Espital que raviavan.

E Como Santa Maria de Terena guarriu dos freires do Espital que raviavan.

E rauiauam **E Ind** freyres que rauiauam

Captions (F)

missing

The Priest who Scorned the Virgin

R 1 *Quen vai contra Santa Maria*
2 *con sobervia, faz mal a si.*

1	1	Ca sobervia non dev' aver	5	1	E se per ventura aven
	2	ome contra a quen vencer		2	que en esta festa que ven
	3	foi ao demo per saber		3	d' Agosto per vosso mal sen
	4	ser omildosa e fazer		4	fordes i per nen ùa ren,
	5	per que Deus quis dela nacer,		5	escomungar-vos-ei por en."
	6	ca doutra guisa non querria		6	E u esto dizer queria,
	7	ser Deus ome, nen si nen si.		7	torceu xe ll' a boca, assi
	R	<i>Quen vai contra Santa Maria...</i>		R	<i>Quen vai contra Santa Maria...</i>
2	1	E por esto vos contarei	6	1	que nulla cousa non falou
	2	un gran miragre que achei		2	nen a missa non ar cantou,
	3	que fez a madre do gran Rei		3	e de guisa torto ficou
	4	en Terena, e mui ben sei		4	que pe nen mão non mudou
	5	que outros i, com' apres' ei,		5	per poder da que despreçou
	6	fez muitos e faz cada dia		6	por aquilo que dit' avia.
	7	aos que os van buscar i.		7	E foi tolleito log' ali
	R	<i>Quen vai contra Santa Maria...</i>		R	<i>Quen vai contra Santa Maria...</i>
3	1	Mui pret' un crerigo morar	7	1	que u quis descomungaçon
	2	fora daquel santo logar		2	dizer, non disse si nen non,
	3	desta Groriosa sen par,		3	nen ar pode mostrar razon,
	4	e un dia quis preegar		4	mais braadou come cabron.
	5	en sa eigreja e mostrar		5	Enton todos de coraçon
	6	aas gentes que "gran folia		6	loaron muit' a que nos guia
	7	será" diss' el "creed' a mi,		7	e temeron a mais des i.
	R	<i>Quen vai contra Santa Maria...</i>		R	<i>Quen vai contra Santa Maria...</i>
4	1	de quantos vos fordes partir	8	1	Mas quando se atal sentiu
	2	de vossas eigrejas e ir		2	que tolleit' era e se viu
	3	a Terena por i servir		3	tan maltreito, ben se partiu
	4	nen dar do voss' e oferir		4	daquel err' e se repentiu,
	5	e juro vos eu sen mentir		5	assi que logo ben guariu
	6	que por est' escomungaria		6	e fez assi que todavia
	7	quantos alá fossen daqui.		7	deu i do seu, com' aprendi.
	R	<i>Quen vai contra Santa Maria...</i>		R	<i>Quen vai contra Santa Maria...</i>

[F 8, E 283](#)

Note

1.7] 'nen si nen si': emphatic negative. Attested in the secular lyric [courtesy of Manuel Ferreiro]:

'verdad' é que dar / non lhi poden esta nen si nen si.'

Gil Perez Conde, 'Tantas minguas achan a Don Foan' (B1517) l. 18, available online at [Cantigas galego-portuguesas](#).

Metrics

8'	8		8	8	8	8	8	8'	8
A	B		c	c	c	c	c	a	b

The repetition of the same rhyme in five successive short lines is a case of 'insistent rhyme' ([Parkinson 1999](#): 28-29). For another example see *cantiga* 192 (anthology 23).

R.2] so-ber·via

1.1] =deve_aver or deve_a_aver 1.3] a-o

2.5] =como_apreso_ei 2.7] =a-os

3.1] =preto_un 3.3] Gro·ri·o·sa 3.4] pre·e·gar 3.6] a-as 3.7] =disse_el cre·ede_a

4.4] =vosso_e 4.5] =esto_escomungaria

5.3] =de_Agosto 5.7] =lle_a

6.6] =dito_avia 6.7] =logo_ali

7.1] des·co·mun·ga·çon 7.4] bra·a·dou 7.6] =muito_a

8.2] =tolleito_era 8.4] =erro_e 8.7] =como_aprendi

Editorial variants

3.1] **M1** ùu **V** uun 3.4] **M** p[r]eegar **M1** ùu **V** et uun; peegar 5.6] **M1** u el esto 6.2] **M** nena **V** nen a 7.7] **M** temérona **V** et teméron-a 8.1] **M** ss[e] atal **V** ss'atal

Manuscript variants

R.1] **E** Que uai (6R) 1.1] **F** a soberuia 3.1] **E** uñ clerigo 3.4] **E** uñ; peegar 5.1] **E** Et se 5.4] **E** ne hũa 5.6] **E** u el esto 8.1] **F**, **E** ssatal

Underlay, refrains

F R, S1 underlaid on 7 staves. 1-7R truncated to R.1; 8R missing.

E R, S1 underlaid, 11 staves. 1R missing; 2-8R truncated to 1.R.

Rubrics

F Como un crerigo que defendia aas gentes que non fossen a Santa Maria de Terena fazer oraçon se tolleu do corpo e da fala e tanto que se repentiu foi guarido.

E Como Santa Maria de Terena sãou un clerigo da boca que se lle torcera mui feramente.

E se lle mui

Captions (F)

missing

319

The Rabid Girl

- R 1 1 *Quen quer mui ben pod' a Virgen groriosa*
 2 *de door guarir non será tan coitosa.*
- 1 1 Ca tan muitas graças deu e piadades
 2 a ela seu fillo que enfermidades
 3 de muitas maneiras toll' e ben creades
 4 que a quen a chama non é vagarosa.
 R *Quen quer mui ben pod' a Virgen groriosa...*
- 2 1 Por en quer' eu dela un miragr' onrado
 2 dizer se m' oirdes, e poi-lo contado
 3 ouver, saberedes que faz mui guisado
 4 o que faz serviço a esta piadosa.
 R *Quen quer mui ben pod' a Virgen groriosa...*
- 3 1 Riba d' Odian' á ùa sa eigreja
 2 desta Virgen santa que bēeita seja
 3 que chaman Teren' e quen quer que deseja
 4 saud' en seu corpo de door dultosa
 R *Quen quer mui ben pod' a Virgen groriosa...*
- 4 1 que aja de ravia ou d' outra doença
 2 logo d' ali são vai pela sabença
 3 desta Virgen santa que nos atrevença
 4 dá que a sirvamos come graciosa.
 R *Quen quer mui ben pod' a Virgen groriosa...*
- 5 1 Alen Badallouce en Xerez morava
 2 un ome que muito na Virgen fiava
 3 e ùa sa filla que muito amava
 4 doeceu de ravia e foi tan raviosa
 R *Quen quer mui ben pod' a Virgen groriosa...*
- 6 1 que a non podian tēer en prijões
 2 nen valian ervas nen escantações
 3 nen ainda santos a que orações
 4 fazian por ela, tant' era queixosa.
 R *Quen quer mui ben pod' a Virgen groriosa...*
- 7 1 Vivian en coita con ela mui forte
 2 non avian dela ja neun conorte
 3 nen sabian que lle valess' ergo morte.
 4 Seu padr' era en coita sa madre chorosa
 R *Quen quer mui ben pod' a Virgen groriosa...*

- 8 1 por ela ca outro fillo non avian
 2 des i prometeron que a levarian
 3 a Terena ca ja per al non sabian
 4 que saud' ouvesse e por en trigosa
 R *Quen quer mui ben pod' a Virgen groriosa...*
- 9 1 foi desto sa madr' e levou a correndo
 2 d' ali a Terena gran doo fazendo
 3 e pela carreira ind' assi dizendo:
 4 "Virgen, de Deus madre, santa, preciosa
 R *Quen quer mui ben pod' a Virgen groriosa...*
- 10 1 sobr' esta mia filla mostra ta vertude
 2 que a ta mercee santa i ajude
 3 fonte de bondades, tu lle dá saude
 4 ca mui ben a podes dar, Virgen fremosa."
 R *Quen quer mui ben pod' a Virgen groriosa...*
- 11 1 Foi a bõa dona tanto demandando
 2 a Santa Maria merce' e chorando
 3 muito dos seus ollos que foron chegando
 4 preto da eigreja da de Deus esposa.
 R *Quen quer mui ben pod' a Virgen groriosa...*
- 12 1 Tanto que a moça que era doente
 2 viu a eigreja logo mantenente
 3 foi mui ben guarida e diss' aa gente
 4 que a desliassen ca a merceosa
 R *Quen quer mui ben pod' a Virgen groriosa...*
- 13 1 madre de Deus virgen, saude lle dera
 2 tal que se sentia que ben sãa era.
 3 A companna toda gran lediça fera
 4 ouve deste feito e foi mui goiosa.
 R *Quen quer mui ben pod' a Virgen groriosa...*
- 14 1 Ela diz: "Amigos, as sogas tallade
 2 ca ja sãa são pola piadade
 3 de Santa Maria, ca da sa bondade
 4 ao que a chama é muit' avondosa.
 R *Quen quer mui ben pod' a Virgen groriosa...*
- 15 1 Seu padr' e sa madre gran prazer ouveron
 2 quand' a filla viron sãa e fezeron
 3 ali sa vegia e ofertas deron
 4 quanto s' atreveron aa saborosa
 R *Quen quer mui ben pod' a Virgen groriosa...*

16 1 que é de Deus madr' e muito a loaron.
 2 Des i a sa terra con ela tornaron
 3 sãa e guarida e da Virgen contaron
 4 que a sa mercee non é dovidosa.
 R *Quen quer mui ben pod' a Virgen groriosa...*

[F 58](#), [E 319](#)

Metrics

11'	11'		11'	11'	11'	11'
A	A		b	b	b	a

The strophes show a strong tendency towards a [5'+5'] caesura, corresponding to an accented 5th syllable in the refrain.

R.1] =pode_a and subsequent refrains R.2] do-or

1.1] pi-a-da-des 1.3] =tolle_e

2.1] =quero_eu; miragre_onrado 2.2] =me_o-ir-des 2.4] *necessary elision*: serviço_a; pi-a-do-sa

3.1] =de_Odiana_á 3.2] bẽ-ei-ta 3.3] =Terena_e 3.4] =sa-u-de_en; do-or

4.1] =de_outra; ra-via; do-en-ça 4.2] =de_ali

5.4] do-e-ceu; ra-via

6.3] a-in-da 6.4] =tanta_era

7.2] ne-un 7.3] =valesse_ergo 7.4] =padre_era; *hypermetric line, necessary elision*: era_en

8.4] =sa-u-de_ouvesse

9.1] =madre_e 9.2] =de_ali; do-o 9.3] =inde_assi

10.1] =sobre_esta; mia *single syllable* 10.2] mer-ce-e 10.3] sa-u-de

11.2] =mer-ce-e_e

12.1] do-en-te 12.2] *hypometric line*: vi-u; 12.3] =disse_a-a 12.4] mer-ce-o-sa

13.1] sa-u-de 13.4] go-io-sa

14.2] pi-a-da-de 14.4] =muito_avondosa; a-o

15.1] =padre_e 15.2] =quando_a 15.4] =se_atreveron a-a

16.1] =madre_e 16.3] *necessary elision*: guarida_e 16.4] mer-ce-e

Editorial variants

V all lines subdivided: refrain 5 7, strophes 6 6 2.2] **V** poil-o 5.1] **M** A alen Badallouz en 5.3] **M** filla a que muit' amava 6.2] **V** escantacões 6.4] **V** tant era 7.1] **M** fort' e 7.3] **M** valves[s]' **V** ualues' 10.4] **M** ben [a] podes **V** ben podes 11.2] **M** mercee chorando 12.1] **M** mantêente 12.4] **M1**, **V** mercẽosa 14.2] **M** soon 14.3] **M1**, **V** dá 14.4] **M1** e muit' avondosa **V** et muit' avondosa

Manuscript variants

R.1] **F** grorio (2R) **E** pod | pod, *second pod underdotted in black* (1R) 1.2] **F** enfermidades 5.1] **E** Aalen Badallouz (This reading uses the anomalous form *badallouz* (see CSM 197) to compensate for the hypermetry caused by the duplication of the initial a in *aalen*) 5.3] **E** filla a que muit' amava 6.1] **F** teër 7.3] **E** ualues 7.4] **F** padr éran Coita **E** padr erancoita 10.4] **F** uirge **E** ca mui ben podes 12.2] **E** mantêente 12.4] **E** Mercẽosa 14.2] **F** sõon **E** Soon 14.4] **E** chama & muit

Underlay, refrains

F R, S1 underlaid on 14 unlined, empty staves. 2-15R full; 1R and 16R missing.

E R, S+R1 underlaid on 13 staves. 1R truncated to R.1; 2-9R and 11-16R to 'Quen quer mui ben pod'; 10R missing.

Rubric

Como Santa Maria guareceu en Terena ùa moça que raviava.

E, **E Ind** guariu; manceba Rauiosa

Captions (F)
missing

The Lame Man Healed at Terena

- R 1 *Connosçudamente mostra | miragres Santa Maria*
 2 *en aqueles que a chaman | de coração noit' e dia.*
- 1 1 Ca por esto quis Deus dela | nacer que dos pecadores
 2 foss' ant' el por avogada | des i que todas doores
 3 guariss' e enfermidades | e daquesto sabedores
 4 somos que sobre los santos | todos á tal melloria.
 R *Connosçudamente mostra | miragres Santa Maria...*
- 2 1 E por en vos direi ora | un miragre que á feito
 2 en Terena esta Virgen | madre do fillo bẽeito
 3 en un mesquõ que era | de todos nembros contreiro
 4 si que en carret' andava | mais de quinz' anos avia.
 R *Connosçudamente mostra | miragres Santa Maria...*
- 3 1 Este tiinna os braços | tortos atras e as mãos
 2 tortas assi e os dedos | e os pees non ben sãos
 3 ca eran outrossi tortos | atras e esto crischãos
 4 viron e judeus e mouros | daquest' enquisa dari'. A.
 R *Connosçudamente mostra | miragres Santa Maria...*
- 4 1 muitos santos lo trouxeron | u Deus miragres mostrava
 2 grandes mais non lle valia | nada ca Deus o guardava
 3 pera a sa madre virgen | que o guariss' e rogava
 4 el sempre a Groriosa | que daquela maloutia
 R *Connosçudamente mostra | miragres Santa Maria...*
- 5 1 lle desse por sa bondade | saud' e assi andado
 2 ouvera per muitas terras | assi que ouve chegado
 3 a Terena u a Virgen | fez muito miragr' onrado
 4 ca ela é dos coitados | esforço e luz e via.
 R *Connosçudamente mostra | miragres Santa Maria...*
- 6 1 Pois que foi ena eigreja | da Sennor de ben comprida
 2 fez fazer candeas logo | que sa oraçon oida
 3 foss' e diss': "Ai Virgen madre | se algũa vez servida
 4 fuste de mi algun tempo | val ca mester me seria."
 R *Connosçudamente mostra | miragres Santa Maria...*
- 7 1 Chorou muito dos seus ollos | aquela noite jazendo
 2 na eigreja en sa carreta | e no coração gemendo
 3 feramente seus pecados | e sa oraçon fazendo
 4 aa Virgen groriosa | o mellor que el podia.
 R *Connosçudamente mostra | miragres Santa Maria...*

- 8 1 As gentes que o viian | assi tolleit' e perdudo
 2 maravillavan se dele | mais quise Deus que sabudo
 3 foss' ante que fosse são | e de todos i veudo
 4 por que foss' este miragre | mais provado todavia.
 R *Connosçudamente mostra | miragres Santa Maria...*
- 9 1 Jazend' assi na eigreja | sempre gemend' e chorando
 2 a Virgen Santa Maria | e de coraçõ rogando
 3 que ll' ouvesse piadade | foi se ll' o temp' alongando
 4 que non avia saude | tan toste com' el queria
 R *Connosçudamente mostra | miragres Santa Maria...*
- 10 1 ca des pascoa i jouve | assi como vos eu digo
 2 ata setembro meado | a consell' e a abrigo
 3 da Virgen Santa Maria | e el jazend' i mendigo
 4 ũa noite de sa terra | foi i mui gran romaria.
 R *Connosçudamente mostra | miragres Santa Maria...*
- 11 1 Aquela noite fezeron | vigia grand' e onrada,
 2 mais que fez a Virgen santa | dos pecadores vogada?
 3 De noit' a aquel mesquõ | foi e log' essa vegada
 4 pos as sas mãos mui toste | ali per u mal sentia.
 R *Connosçudamente mostra | miragres Santa Maria...*
- 12 1 Des i estirou ll' os nembros | todos e per sa vertude
 2 foi tan tost' o corpo todo | guarid' e ouve saude
 3 ca xe sol ela de taes | feitos fazer ameude
 4 e ergeu s' o ome logo | da carreta u jazia
 R *Connosçudamente mostra | miragres Santa Maria...*
- 13 1 loando a Groriosa. | E as gentes s' espertaron
 2 todos a aquestas vozes | e poi-lo são acharon
 3 a Virgen Santa Maria | mui de coraçõ loaron
 4 porque tan apost' acorre | a quen por ela confia.
 R *Connosçudamente mostra | miragres Santa Maria...*

[E 333](#)

The only **witness is miscopied in any places, and needs extensive emendation. The text itself takes a number of metrical and grammatical liberties which may have further confused the scribe.**

3.4] dari'. A: a rare case of elision involving interstrophic enjambment

7.1-2] jazendo / na eigreja en sa carreta: the deletion of en (leaving a trace in the MS) would make carreta the subject of iazer, leaving the lame man as subject of gemendo/ fazendo (7.2/7.3).

9.2] would normally have read 'e a Virgen Santa Maria de coraçõ rogando'; the conjunction was moved to the beginning of the second hemistich to preserve caesura

Metrics

15' (7' 7')	15' (7' 7')		15' (7' 7')	15' (7' 7')	15' (7' 7')	15' (7' 7')
A	A		b	b	b	a

R.2] =noite_e

1.2] =fosse_ante_el; do-or-es 1.3] =guarisse_e

2.2] bẽ·ei-to 2.4] =carreta_andava; quinze_anos

3.1] ti-in-na 3.2] pe-es 3.4] =daquesto_enquisa

4.3] =guiasse_e

5.1] =sa·u-de_e 5.3] =miragre_onrado

6.2] can-de-as; o-i-da 6.3] =fosse_e disse_Ai

7.2] *necessary elision* eigreja_en 7.4] a-a

8.1] =tolleito_e; vi-i-an 8.3] =fosse_ante; ve-u-do 8.4] =fosse_este

9.1] =Jazendo_assi; gemendo_e 9.3] =lle_ouvesse; lle_o tempo_alongado; pi-a-da-de 9.4] =como_el; sa-u-de;

10.1] pas-co a- e 10.2] =consello_e; me-a-do 10.3] =jazendo_i

11.1] =grande_e 11.3] =noite_a; logo_essa

12.1] =lle_os 12.2] =toste_o; guarido_e; sa-u-de 12.3] ta-es; a-me-u-de 12.4] =se_o

13.1] =se_espartaron; lo-an-do 13.3] lo-ar-on 13.4] =aposto_acorre

Editorial variants

R.1] **M1** Con[n]osçudamente (7-8R,10R); Connoçudamente (12-13R) **V** Conosçudamente (7R,10R); Conoçudamente (8R); Connoçudamente (12-13R) 1.1] **M** peccadores 2.3] **M** ũu mesq̃o **V** uun mesqynno 2.4] **V** de .xv. anos 3.4] **M2** dari'. A 4.3] **M** guariss' **V** guiass' 4.4] **M** **V** malautia 5.1] **M** andado **V** andando 5.2] **M** [ja] ouve **V** ouve 7.2] **M** **V** eigreja 9.2] **M** à **V** á 9.3] **V** foisse-l' 9.4] **M** non [puð'] aver **V** non aver (auia suggested in fn) '10.1 **M** **V** pasqua NB the metre requires a 3-syllable form 11.1] **M** **V** vegia 11.2] **M** peccadores 11.3] **M** mesq̃o **V** mesqynno 11.4] **V** pos' 12.4] **M** carreta 13.2] **M** todos [a] aquestas; são acharon

Manuscript variants

R.1] Conosçudamente (7R, 10R); Conoçudamente (8R); Connoçudamente (12-13R) 1.1] peccadores 2.3] uũ mesq̃o 2.4] de .xv. anos 4.4] malautia *This is the only example of the form, beside maloutia in CSM 321 (E,F) and 367.* 5.2] ouue 5.1] andando 7.1] do *amended to dos* 7.2] *erasure of e before ssa* 9.2] á uirgen 9.3] ouuesse *over erasure* 10.1 pasqua 11.1] uegia (*this form appears only in MS E*) 11.2] peccadores 11.3] mesq̃o 12.4] carreira 13.2] aquestas, são uiron

Underlay, refrains

E R, S+R1 underlaid on 14 staves. 1R truncated to 'Connosçudamente'; 2-8R and 10-13R to first hemistich of R.1; 9R missing.

Rubric

Como Santa Maria de Terena guariu uũ ome contreito que andava en carrera mais avia de XV anos.

E Ind tere|rena; un ome; auia de ueeÿnte & çinque anos

334

The Farmer whose Wife Tried to Poison him

- R 1 1 *De resorgir ome morto | deu Nostro Sennor poder*
 2 *a sa madr' e toda cousa | guardar de se non perder.*
- 1 1 E desto fez en Terena | ond' averedes sabor
 2 un miragr' a Virgen santa | madre de Nostro Sennor
 3 que ouv' ùa vez guarido | un mancebo lavrador
 4 dun mui gran mal que avia | que lle fezeran fazer.
 R *De resorgir ome morto | deu Nostro Sennor poder...*
- 2 1 Este per quant' ei apreso | en Aroches gran sazón
 2 morou con un bõo ome | que el mui de coração
 3 servia muit' e amava | e polo guardar enton
 4 de mort' ouv' en si fillado | tal mal ond' ouv' a morrer.
 R *De resorgir ome morto | deu Nostro Sennor poder...*
- 3 1 Daquesto dizer vos quero | assi como conteceu.
 2 Bartolomeu a aqueste | chamavan e doeceu
 3 des i o ome seu amo | pesou ll' en muit' e prendeu
 4 seus bois con que lavar fosse | pois viu que se non erger
 R *De resorgir ome morto | deu Nostro Sennor poder...*
- 4 1 seu mancebo non podia | e por ende o leixou
 2 e que mui ben del pensassen | a sa companna mandou
 3 e sa moller con maldade | enton vinno temperou
 4 con ervas como o desse | a seu marid' a beber
 R *De resorgir ome morto | deu Nostro Sennor poder...*
- 5 1 e disse ao mancebo: | “Se ora podesses ir
 2 ao agro a teu amo | punnarei en cho gracir
 3 e levasses ll' este vïo | podes el e mi servir
 4 muit' e sei ora con ele | por Deus ante de comer.
 R *De resorgir ome morto | deu Nostro Sennor poder...*
- 6 1 E dar-ll'-as aqueste vïo | e fas como te direi
 2 non bevas en nemigalla | e ven t' e eu te darei
 3 algo se esto fezeres | e demais gracir-cho-ei
 4 e a mi e a teu amo | farás ora gran prazer.”
 R *De resorgir ome morto | deu Nostro Sennor poder...*
- 7 1 O mancebo oi u aquesto | e foi logo sospeitar
 2 que no vinno mal avia | e diz: “Pero me mandar
 3 foi mia ama que llo desse | a meu am' ant' eu provar
 4 o quero.” E pois provou o | e foi log' ensandecer.
 R *De resorgir ome morto | deu Nostro Sennor poder...*

- 8 1 E assi andou un ano | tolleit' e fora de sen
 2 que siira non avia | e seus parentes por en
 3 levaron o a Terena | que long' é de Santaren
 4 e indo pela carreira | ouve morte de prender.
 R *De resorgir ome morto | deu Nostro Sennor poder...*
- 9 1 E atal morto com' era | levaron o ben assi
 2 dereitament' a Terena | e poseron o log' i
 3 ant' o altar da mui nobre | Virgen e com' aprendi
 4 resorgiu o e foi são | como soia seer.
 R *De resorgir ome morto | deu Nostro Sennor poder...*

[E 334](#)

Linguistic note. The word *amo* (5.2, 6.4, 7.3, is only found in two narratives (334, 338) both set in Portugal. This use accompanies other forms typical of Portuguese cantigas, such as the use of aphaeretic forms such as *doecer*, *contecer*.

Metrics

15 (7' 7)	15 (7' 7)		15 (7' 7)	15 (7' 7)	15 (7' 7)	15 (7' 7)
A	A		b	b	b	a

R.2] =madre_e

1.1] =onde_averedes 1.2] =miragre_a 1.3] =ouve_ũa

2.1] =quanto_ei 2.3] =muito_e 2.4] =morte_ouve_en; onde_ouve_a

3.2] do-e-ceu 3.3] =lle_en muito_e

4.4] =marido_a

5.1] a-o 5.2] a-o 5.3] =lle_este 5.4] =muito_e

6.1] =dar-lle_as 6.2] =te_e

7.1] o-iu; *necessary elision* mancebo_oiu 7.3] =amo_ante_eu; *mia single syllable* 7.4] =logo_ensandecer

8.1] =tolleito_e 8.2] si-i-ra 8.3] =longo_é

9.1] =como_era 9.2] =dereitamente_a; logo_i 9.3] =ante_o; como_aprendi 9.4] so-i-a se-er

Editorial variants

1.3] **M** ũu **V** que ou'; uun 1.4] **M** a[via] 2.2] **M** ũu **V** uun 5.1] **M2** diss[e] a o; podess[es] **V** diss' ao; podess yr 5.3] **V** uynno 5.4] **M** ante [de] comer **V** suggests *ante de comer* or *ante a comer* as metrical emendations 6.1] **V** uynno 6.2] **M** bevas [en] nemigalla **V** bevas d'el (suggested in fn) 8.1] **M** ũu **V** uun 9.4] **M** foi são **V** resorgiu-o *suggested in fn*.

Manuscript variants

1.3] ouhũa; uũ 1.4] a^{via}, *the last three letters added in rh margin* 2.2] uũ; coracon 5.1] Diss ao; Podess yr 5.4] ante comer 6.2] bevas nemigalla 8.1] uũ 9.4] resorgiu

Underlay, refrains

E R, S+R1 underlaid on 14 staves. Refrains truncated to first hemistich of R.1.

Rubric

Como Santa Maria de Terena resorgiu uũ ome que morrera de sandece e tornou o são.

E tornóo **E Ind** resurgiu; tornoo

Anexo D

Edição crítica em notação moderna da música das

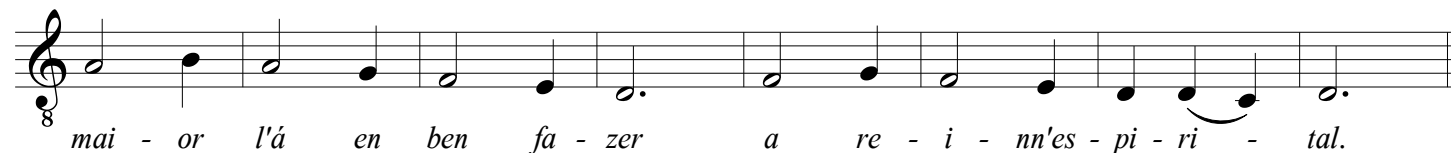
Cantigas de Santa Maria de Terena

O menino possesso que ressuscitou

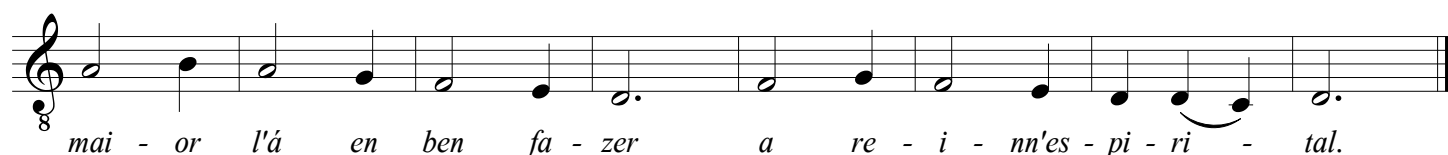
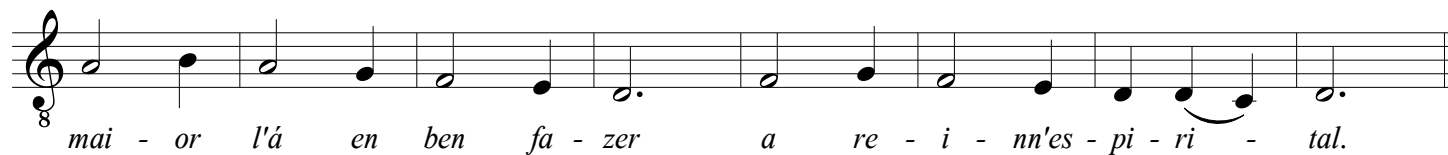
(Cantiga de Santa Maria nº197)

E-Em, MS. b. I. 2., ff.183r-184r
ed. Mariana Lima / S. Parkinson

Afonso X



O menino possesso que ressuscitou



Aparato crítico

Manuscrito:

Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, MS. b. I. 2. (*siglum*: E), *códice dos músicos*, ff.183r-184r.

Forma musical:

AB/ B'B' A'B' - Rondel Andaluz.

Modo/s melódico/s preponderante/s, âmbito e nota cadencial:

- *Protus autêntico*;
- *C-c*;
- *D*.

Modo rítmico:

Primeiro modo rítmico parisiense (L-B), equivalente à quarta variação do *Ramal Ligeiro*, onde não se inclui o segundo ataque, ou como variação sete do *Sexto Ligeiro*, que exclui o segundo e quinto ataques (uma vez que este primeiro modo não pode ser apresentado como a forma básica do ciclo ou do período resultante [porque é obrigatório terminar com uma nota longa] implica deixar sempre de fora o último ataque).

Compasso na edição moderna:

3/4 – Compasso ternário de divisão binária.

Bibliografia onde já tenham surgido outras edições desta CSM:

- a) ANGLÉS, Higinio (1943), *La música de las Cantigas de Santa María del rey Alfonso X el Sabio*, vol. II: *Transcripción musical*, Barcelona, Biblioteca Central (reprodução em linha do vol. II disponível em <https://botiga.bnc.cat/publicacions/2511_Angles.%20Cantigas%20Transcripcion.pdf> [consultado entre 1/12/2017 e 30/04/2018]), 218;
- b) CASSON, Andrew (2012), “Cantigas de Santa Maria for Singers” (textos completos, transcrição do *facsimile* do *códice dos músicos*) (acesso em linha disponível em <<http://www.cantigasdesantamaria.com/csm/197#music/r>> [consultado em 12/11/2017]);

- c) ELMES, Chris (2004-2013), *Cantigas de Santa Maria of Alfonso X el Sabio: a Performing Edition*, Edinburgh, Gáita, vol.2, 172-173;
- d) PLA, Roberto (2001), *Cantigas de Santa María, Alfonso X el Sabio: Nueva transcripción integral de su música según la métrica latina*, Madrid, Música Didáctica, 329;
- e) RIBERA, Julián (1922), *La música de las Cantigas. Estudio sobre su origen y naturaleza con reproducciones fotográficas del texto y transcripción moderna*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 226-227.

Variantes noutras edições:

- a) Na opinião de Anglés, esta *CSM* apresenta um ritmo misto, tratando-se de uma combinação de I e II modos rítmicos (Anglés 1958, I, 180). O editor pensou esta cantiga segundo um compasso de 6/4, com anacrusa. Comparativamente com a nossa edição, na terceira frase musical, acrescentámos um *Ré* editorial entre parênteses, sobre o qual falaremos mais abaixo;
- b) Ao contrário do caso anterior, este autor adiciona o *Ré* editorial à terceira frase musical. Contudo, a distribuição do texto neste verso (Est.1, v.1) não é exatamente igual à nossa, já que na edição de Casson há uma sílaba a mais (“Ca se el algún poder à | de os ómees matar” vs “Ca se el algun poder | á nos omees matar”). Deste modo, o editor não precisou de arranjar uma alternativa para esta primeira estrofe, ao contrário do que sucede na nossa edição (a mínima com ponto que surge por cima da pauta);
- c) Elmes apresenta uma edição bastante semelhante à nossa, também em compasso de 3/4. O autor inclui um *Ré* na terceira frase musical, tal como fizemos. Uma vez mais, o texto deste verso (Est.1, v.1) não é exatamente igual ao que apresentamos, já que na edição de Elmes há uma sílaba a mais, tal como aconteceu com Casson (“Ca sse el algun poder á | de os omees matar” vs “Ca se el algun poder | á nos omees matar”);
- d) Como já referimos no Capítulo V, Pla opta por apresentar as suas edições sempre a metade do valor, pelo que neste exemplo escolhe um compasso de 6/8, seguindo, de certa forma, o que é sugerido por Anglés. Tal como o catalão, apenas incluiu a

primeira estrofe textual, o que fez com que não tivesse qualquer tipo de problema com o já referido *Ré* da terceira frase musical;

- e) A edição foi apresentada num compasso de 2/4, com o *Si* bemol na armação de clave e com o *Dó* suspenido no decorrer da melodia, funcionando como sensível de *Ré*. Do ponto de vista rítmico há algumas incongruências face ao manuscrito original, embora as notas correspondam na sua maioria.

Discografia associada:

- Avinens (2003), *Cants de Trobadors: Chants de troubadours et troubairitz des XIIIe et XIIIe siècles*, Produção Independente, faixa 5;
- Música Antigua [Eduardo Paniagua dir.] (2002), *Cantigas de Extremadura*, Pneuma, faixa 7.

Outras informações consideradas relevantes:

No manuscrito original, na terceira frase musical, temos apenas um *Ré*, enquanto que no texto falta-nos sempre uma sílaba para compor este segmento (à exceção da primeira estrofe, pelo que nas edições onde apenas se transcreve esta secção não se observa qualquer problema). Assim sendo, duplicámos esta nota seguindo o desenho rítmico que surge na quarta e sexta frases melódicas. De forma a marcar esta escolha editorial, apresentámos a nota acrescentada entre parênteses retos e mantivemos, acima da pauta, uma mínima com ponto de forma a preencher a duração total do compasso, correspondente ao texto da primeira estrofe.

Os peregrinos brigões

(Cantiga de Santa Maria nº198)

E-Em, MS. b. I. 2., ff.184r-184v
ed. Mariana Lima / S. Parkinson

Afonso X



R./ Mui - tas ve - zes vol - v'o de - mo as gen - tes por seus pe - ca - dos



que non quer San - ta Ma - ri - a pois lle son a - co - men - da - dos.



I.Des - t'a - vê - o en Te - re - na un mi - ra - gre mui fre - mo - so
II.Na - quel lo - gar s'a - jun - ta - ron d'o - me - es mui gran com - pa - nna
III.e a li - dar co - me - ça - ron fe - rin - do s'a des - me - su - ra
IV.fos - sen da li - d'a sa ca - sa mais en me - o - go dun chã - o



que mos - trou San - ta Ma - ri - a e d'o - ir mui sa - bo - ro - so
que lui - ta - van e fa - zi - an gran fes - t'a fo - ro d'Es - pa - nna
e du - rou o mais da noi - te a - ques - ta ma - la - ven - tu - ra
u li - da - ron ben des quan - do co - me - ça - ra o se - rã - o



e poi - lo o - i - ren cre - o que por mui ma - ra - vi - llo - so
mais o de - mo de mal chẽ - o me - teu on - tr'e - les tal sa - nna
cui - dan - do que se ma - ta - van mais a no - bre vir - gen pu - ra
e u se ma - tar cui - da - van ben as - si de ca - bo sã - o



o ter - ran, e que me - tu - do de - v'a ser on - tr'os pre - ça - dos.
que por se ma - ta - ren to - dos fo - ron mui cor - ren - d'ar - ma - dos
non quis, cu - jos ro - meus e - ra, que mor - tos nen sol cha - ga - dos
fez que fos - sen ã - us dou - tros mui - t'a - mi - gos e pa - ga - dos

Os peregrinos brigões



R./ Mui - tas ve - zes vol - v'o de - mo as gen - tes por seus pe - ca - dos



que non quer San - ta Ma - ri - a pois lle son a - co - men - da - dos.



V.e u an - da - van bus - can - do os mor - tos que so - ter - ras - sen
VI.ca non foi nen ã - u de - les que non te - ves - se fe - ri - da
VII.Por en - d'a - ques - te mi - ra - gre por mui gran - de o te - ve - ron



e os ou - tros mal cha - ga - dos de que ben pen - sar man - das - sen
mas sol non tan - geu en car - ne ca non quis a mui com - pri - da
to - dos quan - tos lo o - i - ron e por en - de gra - ças de - ron



non qui - so San - ta Ma - ri - a que nen ã - u tal a - chas - sen
re - i - nna San - ta Ma - ri - a ca e - la nun - ca o - bri - da
gran - des a San - ta Ma - ri - a e pois sa fes - ta fe - ze - ron



mas per - pon - tos e es - cu - dos a - cha - ron mui - tos col - pa - dos
de va - ler a - os que a - ma nen a - os que son cui - ta - dos.
de - ron i de seus dñ - ei - ros e de - les de seus gã - a - dos.



R./ Mui - tas ve - zes vol - v'o de - mo as gen - tes por seus pe - ca - dos



que non quer San - ta Ma - ri - a pois lle son a - co - men - da - dos.

Aparato crítico

Manuscrito:

Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, MS. b. I. 2. (*siglum*: E), *códice dos músicos*, ff.184r-184v.

Forma musical:

AA'/ BB AA' – *Virelai*.

Modo/s melódico/s preponderante/s, âmbito e nota cadencial:

- *Tetrardus autêntico*;
- *F-g*;
- *G*.

Modo rítmico:

Primeiro modo rítmico parisiense (L-B), equivalente à quarta variação do *Ramal Ligeiro*, onde não se inclui o segundo ataque, ou como variação sete do *Sexto Ligeiro*, que exclui o segundo e quinto ataques (uma vez que este primeiro modo não pode ser apresentado como a forma básica do ciclo ou do período resultante [porque é obrigatório terminar com uma nota longa] implica deixar sempre de fora o último ataque).

Compasso na edição moderna:

3/4 – Compasso ternário de divisão binária.

Bibliografia onde já tenham surgido outras edições desta CSM:

- a) ANGLÉS, Higinio (1943), *La música de las Cantigas de Santa María del rey Alfonso X el Sabio*, vol. II: *Transcripción musical*, Barcelona, Biblioteca Central (reprodução em linha do vol. II disponível em <https://botiga.bnc.cat/publicacions/2511_Angles.%20Cantigas%20Transcripcion.pdf> [consultado entre 1/12/2017 e 30/04/2018]), 219;
- b) CASSON, Andrew, “Cantigas de Santa Maria for Singers” (textos completos, transcrição do *facsimile* do *códice dos músicos*) (acesso em linha disponível em <<http://www.cantigasdesantamaria.com/csm/198#music/r>> [consultado a 12/11/2017]);

- c) ELMES, Chris (2004-2013), *Cantigas de Santa Maria of Alfonso X el Sabio: a Performing Edition*, Edinburgh, Gáita, vol.2, 174-175;
- d) PLA, Roberto (2001), *Cantigas de Santa María, Alfonso X el Sabio: Nueva transcripción integral de su música según la métrica latina*, Madrid, Música Didáctica, 330;
- e) RIBERA, Julián (1922), *La música de las Cantigas. Estudio sobre su origen y naturaleza con reproducciones fotográficas del texto y transcripción moderna*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 227.

Variantes noutras edições:

- a) Anglés afirma que esta *CSM* é um exemplo que alterna entre o ritmo binário e o ternário, designado como “Ritmo trocaico de I modo combinado con el binario” (Anglés 1958, I, 181). A única forma de transcrever esta cantiga é, na sua opinião, através da apresentação de um compasso misto, onde podem surgir compassos de três e quatro tempos “3(4)”;
- b) Na quinta frase musical encontramos duas figuras plicadas, nas palavras de Anglés uma “Ligatura plicata” (Anglés 1943, 74), que na nossa edição, bem como na do catalão, foram transcritas como sendo quatro colcheias (duas delas plicadas). Por sua parte, ao transcrever esta figura, Casson apenas inclui duas notas, sendo a última delas plicada;
- c) Esta *CSM* encontra-se transcrita num compasso de 3/4, tal como também apresentamos. Não há nada a apontar, notas e ritmo coincidem;
- d) Pla opta por apresentar uma alternância entre compassos de 6/8 e de 4/4. Ao contrário do que nós adotámos no *tripuncti*, que transcrevemos como uma tercina, o editor introduziu-o como duas semicolcheias e uma colcheia;
- e) Na versão de Ribera, deparamo-nos com um compasso de 2/4, que faz uso de *Fá* suspenso na armação de clave e do *Dó* suspenso ao longo da peça (tal como na *CSM* anterior volta a funcionar como sensível). Apesar das notas coincidirem na sua maioria, há demasiadas divergências na transcrição rítmica para que possamos sequer compará-las, como já foi referido no Capítulo V.

Discografia associada:

- Abendmusik (2000), *De Peregrinos, Cruzados y Troveros: Música medieval de los siglos VIII al XIV*, Ruido, faixa 12;
- Música Antigua [Eduardo Paniagua dir.] (2002), *Cantigas de Extremadura*, Pneuma, faixa 10;
- Theatre of Voices [Paul Hillier dir.] (1995), *Cantigas from the Court of Dom Dinis: Devotional, satirical & courtly medieval love songs*, Harmonia Mundi, faixa 7.

Outras informações consideradas relevantes:

Nada a apontar.

O homem que engoliu uma agulha


(Cantiga de Santa Maria nº199)

E-Em, MS. b. I. 2., ff.184v-185v
ed. Mariana Lima / S. Parkinson

Afonso X



R./ Co - m'é o mun - d'a - von - da - do de ma - es e d'o - ca - jô - es




as - si é San - ta Ma - ri - a de gra - ças e de per - dõ - es.



I. Ca se Deus so - fr'a - o de - mo que po - los nos - sos pe - ca - dos
II. Por en di - rei un mi - ra - gre que fez por un pe - li - tei - ro
III. E en a - ques - te cas - te - lo o pe - li - tei - ro mo - ra - va
IV. Ca u me - teu a a - gu - lla na boc' e en - de - ren - çan - do
V. E da - ques - ta gui - sa se - ve mui - tos di - as, que dei - ta - la



nos dé coi - tas e do - o - res e tra - ba - llos e coi - da - dos
que mo - ra - va na fron - tei - ra en un cas - te - lo guer - rei - ro
que da Ma - dre de Deus san - ta nun - ca as fes - tas guar - da - va
as pe - les pe - ra la - vra - las non ca - tou al se non quan - do
per nu - lla ren non po - di - a nen ou - tros - si tras - pas - sa - la

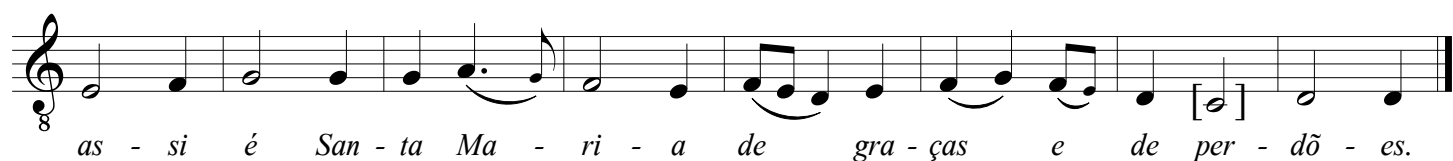
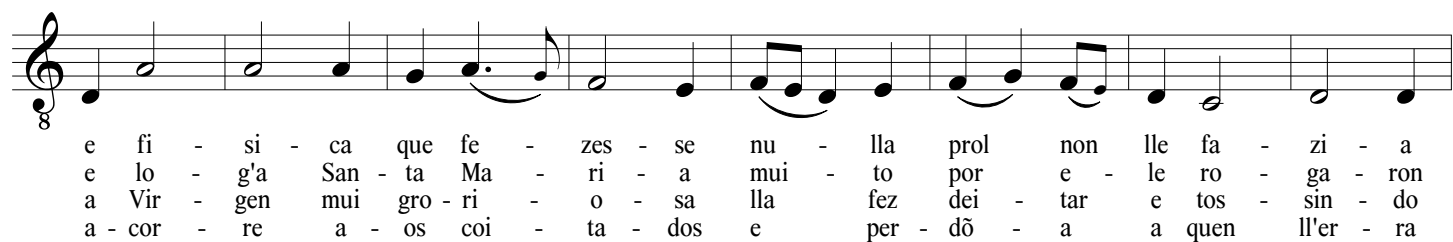
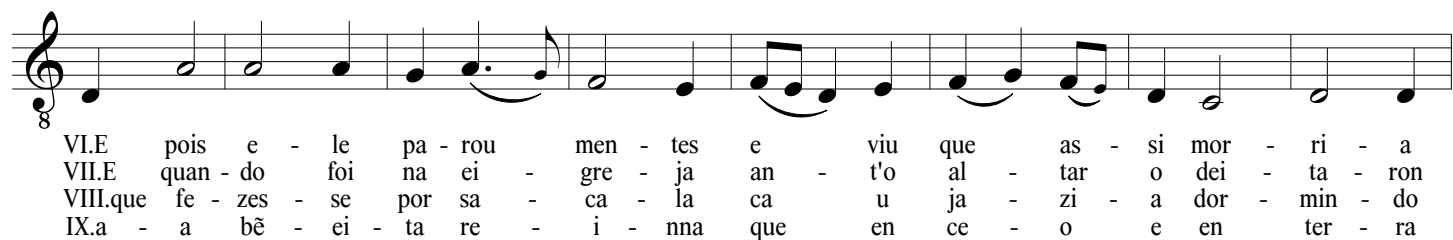
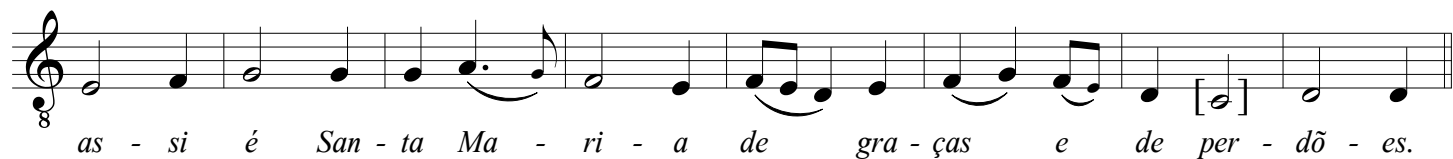


lo - go quer que por sa - ma - dre se - jan to - dos per - dõ - a - dos
que Bur - gos es - te cha - ma - do e de mais es - tá fron - tei - ro
e po - la fes - ta de Mar - ço u el sas pe - les la - vra - va
a tro - ciu, e na gar - gan - ta se lle foi a - tra - ves - san - do
de mais in - chou ll'a gar - gan - ta as - si que per - deu a fa - la



por cre - en - ças, por ja - jũ - us por ro - gos, por o - ra - çõ - es.
de Xe - rez de Ba - da - llou - ce u so - en an - dar la - drõ - es.
do mal que lle en - d'a - vê - o por Deus o - i - de, va - rõ - es.
ca os que o de - mo ser - ven an del ta - es ga - lar - dõ - es.
e tor - nou ll'o ros - to ne - gro mui - to mais que os car - võ - es.

O homem que engoliu uma agulha



Aparato crítico

Manuscrito:

Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, MS. b. I. 2. (*siglum*: E), *códice dos músicos*, ff.184v-185v.

Forma musical:

AA'/ BB AA' – *Virelai*.

Modo/s melódico/s preponderante/s, âmbito e nota cadencial:

- *Protus autêntico*;
- *C-a*;
- *D*.

Modo rítmico:

Justaposição do segundo e primeiro modos rítmicos parisienses (B-L-L-B), equivalente na teoria árabe à nona variação do *Sexto Ligeiro*, que não utiliza o terceiro e quinto ataques.

Compasso na edição moderna:

3/4 – Compasso ternário de divisão binária.

Bibliografia onde já tenham surgido outras edições desta CSM:

- a) ANGLÉS, Higinio (1943), *La música de las Cantigas de Santa María del rey Alfonso X el Sabio*, vol. II: *Transcripción musical*, Barcelona, Biblioteca Central (reprodução em linha do vol. II disponível em <https://botiga.bnc.cat/publicacions/2511_Angles.%20Cantigas%20Transcripcion.pdf> [consultado entre 1/12/2017 e 30/04/2018]), 220;
- b) CASSON, Andrew, “Cantigas de Santa Maria for Singers” (textos completos, transcrição do *facsimile* do *códice dos músicos*) (acesso em linha disponível em <<http://www.cantigasdesantamaria.com/csm/199#music/r>> [consultado a 12/11/2017]);
- c) ELMES, Chris (2004-2013), *Cantigas de Santa Maria of Alfonso X el Sabio: a Performing Edition*, Edinburgh, Gaïta, vol.2, 176-177;

- d) PLA, Roberto (2001), *Cantigas de Santa María, Alfonso X el Sabio: Nueva transcripción integral de su música según la métrica latina*, Madrid, Música Didáctica, 331;
- e) RIBERA, Julián (1922), *La música de las Cantigas. Estudio sobre su origen y naturaleza con reproducciones fotográficas del texto y transcripción moderna*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 227-228.

Variantes noutras edições:

- a) Na perspectiva de Anglés, podemos encontrar nesta *CSM* a combinação do I e II modos rítmicos, criando um ritmo misto (Anglés 1958, I, 180). A cantiga encontra-se transcrita num compasso de 6/4, com anacrusa;
- b) Todas as notas coincidem, nada mais a apontar;
- c) Este autor opta por transcrever a *CSM* num compasso de 3/4. Na segunda frase musical, tal como questionámos na presente edição, Elmes coloca um ponto de exclamação no *punctum* que se encontra sobre a sílaba “per-”. Tal como referiremos adiante, foi necessário repensar este motivo de modo a não criar discrepâncias com o que sucede nas restantes frases. Para além do já referido, não há qualquer divergência, melódica ou rítmica, a apontar;
- d) Pla toma como base um compasso de 6/8, com uma anacrusa inicial. Na primeira frase musical há um pequeno erro de transcrição em “ma-es e”, isto porque sobre “-es” deveriam surgir duas colcheias, seguidas, em “e”, por duas semicolcheias (segundo a edição de Pla). Na realidade, o que acontece é exatamente o inverso. Sempre que este motivo musical se repete ao longo da cantiga aparece com esta discrepância;
- e) Nesta edição deparamo-nos com um compasso de 2/4, com um bemol na armação de clave e com o *Dó* suspenso como sensível de *Ré*. As notas coincidem na sua totalidade.

Discografia associada:

- Freiburger Spielleyt (1998), *Waves of Vigo*, Ars Musici, faixa 11;
- Música Antigua [Eduardo Paniagua dir.] (2002), *Cantigas de Extremadura*, Pneuma, faixa 3.

Outras informações consideradas relevantes:

Na segunda frase musical, sobre as palavras “de per-dõ-es”, encontramos alguns problemas de transcrição. Tal deve-se ao facto de que no original as figuras são *punctum (Ré) / punctum (Dó) / virga (Ré) / punctum (Ré)*. Na nossa opinião, tal trata-se de um erro do copista, já que nas restantes frases nunca nos deparamos com esta situação (veja-se a seguinte onde, para o mesmo motivo, as figuras já são *punctum (Ré) / virga (Dó) / virga (Ré) / punctum (Ré)*). Assim sendo, transcrevemos este excerto à semelhança do que acontece nas frases que o repetem ao longo da peça, sinalizando a figura alterada entre parênteses retos. Nas restantes edições os autores aperceberam-se desta situação e tomaram a mesma decisão editorial que nós (a edição de Ribera e de Casson são exceções, uma vez que a primeira apresenta demasiadas divergências rítmicas e a segunda não inclui ritmo).

O homem inocente que foi exonerado

(Cantiga de Santa Maria nº213)

E-Em, MS. b. I. 2., ff.195r-196v
ed. Mariana Lima / S. Parkinson

Afonso X



R./ *Quen ser - ve San - ta Ma - ri - a a se - nhor mui ver - da - dei - ra de to -*



da cou - sa o guar - da que ll'a - po - nnan men - ti - rei - ra.



I.E de tal ra - zon a Vir - gen fez mi - ra - gre co - nno - çu - do na ei -
II.Un o - m'en El - vas mo - ra - va que don To - me no - m'a - vi - a que so -
III.A - ques - t'o - m'e - ra ca - sa - do con mo - ller que el cui - da - va que e -
IV.On - de ll'a - vê - o un di - a que de sa ca - sa sa - i - do foi el
V.E - la fa - zen - do tal vi - da ã - a noi - te a a - cha - ron mor - ta



gre - ja de Te - re - na que é de mui - tos sa - bu - do ca sem -
bre to - d'ou - tra cou - sa a - ma - va San - ta Ma - ri - a e que
ra bõ - a e sal - va mas en seu cui - dar er - ra - va ca e -
con sas mer - ca - du - ras e poi - lo e - la viu i - do por fa -
e a - cui - te - la - da e seus pa - ren - tes che - ga - ron e pois

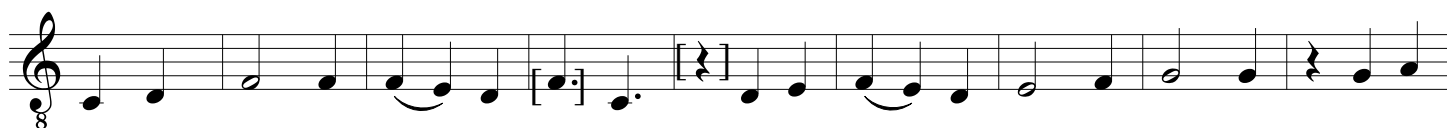


pre dos que a cha - man é am - pa - ran - ç'e es - cu - do e de
ga - nna - va gran - d'al - go con sas bes - ti - as que tra - gi - a car - re -
la mui mais a ou - tros ca non a e - le a - ma - va e por
zer mais a sa gui - sa des que s'a - chou sen ma - ri - do fe - zo
que a mor - ta vi - ron no ma - ri - do sos - pei - ta - ron que a



co - mo foi o fei - to con - tar - vos - ei a ma - nei - ra.
jan - d'en e - las vñ - o e fa - ri - nna e ce - vei - ra.
en quan - do po - di - a e - ra lle mui tor - ti - cei - ra.
co - mo mo - ller ma - a non quis al - ber - gar sen - llei - ra.
ma - ta - ra a fur - to e se fo - ra sa car - rei - ra.

O homem inocente que foi exonerado



R./Quen ser - ve San - ta Ma - ri - a a se - nhor mui ver - da - dei - ra de to -



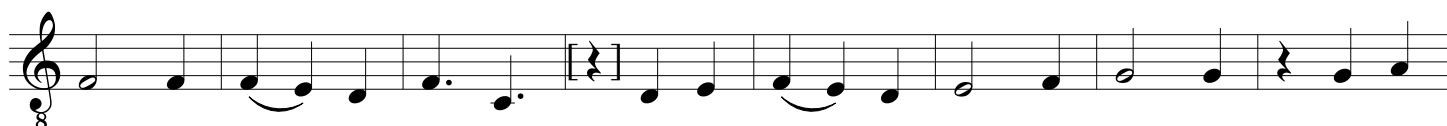
da cou - sa o guar - da que ll'a - po - nnan men - ti - rei - ra.



VI. Da - ques - t'o ma - ri - do de - la sol non sa - bi - a man - da - do e quan -
 VII. E mo - ran - d'en Ba - da - llou - ce en - trou lle na vo - on - ta - de que en
 VIII. cou - sa, que o guar - da - ri - a de non pren - der mal a tor - to e que
 IX. E - le pois foi na ei - gre - ja dei - tou s'en - ton mui fes - tĩ - o an - t'o
 X. e non quei - ras que eu moi - ra a gran tor - t'e sen de - rei - to mas o



do che - gou a El - vas foi lo - go de - sa - fi - a - do dos pa -
 ro - me - ri - a fos - se a Te - re - n'e pi - a - da - de a - ve -
 tẽ - en - d'el ver - da - de non fos - se pre - so nen mor - to ca os
 seu al - tar e dis - se: "Ma - dre do ve - ll'e me - nĩ - o que te
 fei - to des - ta cou - sa per ti se - ja es - co - llei - to e faz



ren - tes de - la to - dos e sen es - to re - ca - da - do o ou -
 ri - a del a Vir - gen mui com - pri - da de bon - da - de que de
 mui mal ju - i - ga - dos a e - la van por co - nor - to ca en
 do - es dos coi - ta - dos do - e te de mi mes - quĩ - o. Se - nhor
 que meus ã - e - mi - gos en al fa - çan seu pro - vei - to e tol

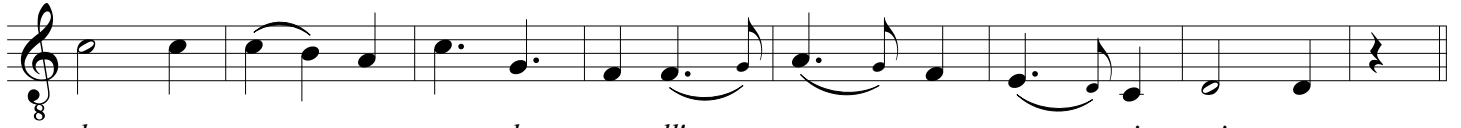


ve - ra o al - cai - de mas fo - giu a - a fron - tei - ra.
 quan - to ll'a - põ - i - an pois que non e - ra cer - tei - ra
 to - do - los seus fei - tos sem - pr'ê mui de - rei - tu - rei - ra.
 tu que es dos san - tos es - pe - llo e lu - mẽ - ei - ra,
 me de sa com - pa - nna tu que es sen com - pa - nnei - ra."

O homem inocente que foi exonerado



R./ *Quen ser - ve San - ta Ma - ri - a a se - nhor mui ver - da - dei - ra de to -*



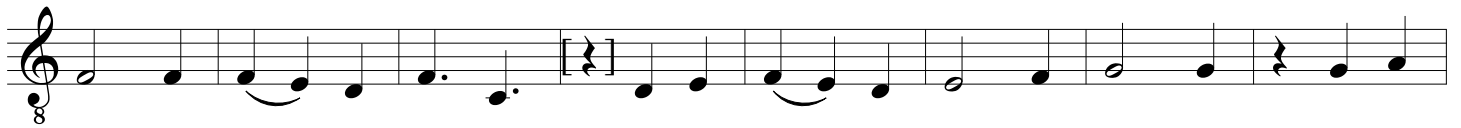
da cou - sa o guar - da que ll'a - po - nnan men - ti - rei - ra.



XI.E pois a - ques - t'ou - ve di - t'e sa o - ra - çon a - ca - ba - da com - priu
 XII.ma - dre de Deus Je - su - cris - to pe - ro con - tra el ca - ta - van e pois
 XIII.dun ri - o que per i cor - re de que seu no - me non di - go in - do
 XIV.Mas e - les lle res - pon - de - ron: "Don tra - e - dor, mor - re - re - des." E o
 XV.e foi se a el che - gan - do sa az - cū - a so - bre mã - o cui - dan -



ben sa ro - ma - ri - a e de - pois a - a tor - na - da to - pou
 que ù - a gran pe - ça en a - quel lo - gar es - ta - van fo - ron
 pos el bra - a - dan - do: "A - ques - t'ê nos - s'ê - e - mi - go." E o
 de - mo lles di - zi - a: "Mui gran tor - to me fa - ze - des ca eu
 do ben que cor - ri - a de - pos el per un gran chã - o e que



en seus ã - e - mi - gos que lle tĩ - i - an ci - a - da mas ve -
 se con - tra Te - re - na u sen dul - ta o cui - da - van a - char,
 de - mo con - tra e - les dis - se: "Que a - ve - des mi - go? Ca nun -
 non ei nu - lla cul - pa da - que - lo que m'a - põ - e - des." Mas un
 lle da - va gran col - be mas sa - iu lle to - d'en vã - o ca_a az -



er non o po - de - ron ca non quis a jos - ti - cei - ra
 mas o de - m'a - cha - ron en for - ma del na ri - bei - ra
 ca eu vos fiz tor - to sa - be o to - d'es - ta bei - ra."
 foi o a - cal - çan - do con sa az - cū - a mon - tei - ra
 cū - a chan - tou to - da per ù - a gran - d'a - zĩ - ei - ra

O homem inocente que foi exonerado



R./ *Quen ser - ve San - ta Ma - ri - a a se - nnor mui ver - da - dei - ra de to -*



da cou - sa o guar - da que ll'a - po - nnan men - ti - rei - ra.



XVI.de mais en un gran bar - ran - co ca - eu con el o ca - va - lo as - si
 XVII.Os ou - tros quan - do che - ga - ron a el e o ja - zer vi - ron cui - dan -
 XVIII.E pois lle a - ques t'a - vê - o fi - lla - ron seu com - pa - nnei - ro e trou -
 XIX.de sa mo - ller que ma - ta - ra co - m'e - les an - te cre - i - an e que
 XX.cha - ga que A - dan nos fe - zo per que per - de - ron a vi - da dos ce -



que o non po - de - ron nun - ca ja d'a - li sa - ca - lo e el
 do que e - ra mor - to mui - to por e - le car - pi - ron mas a
 xe - ron o a El - vas on - de mo - ve - ran pri - mei - ro e sou -
 os el per - dõ - as - se to - dos por Deus lle pe - di - an mer - ce -
 os mui - tos e mui - tas mas es - ta se - nnor com - pri - da po - la



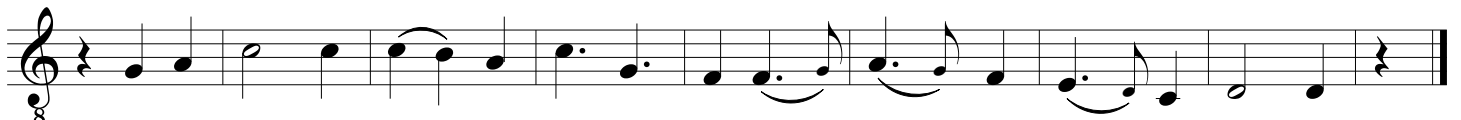
por un mui gran tem - po non o po - di - an sã - a - lo ca fi -
 qual par - te o de - mo foi, per ren non o sen - ti - ron nen vi -
 be - ron o en - ga - no que lles fez o de - m'ar - tei - ro e per -
 e e por sa ma - dre ca ben de cer - to sa - bi - an que e -
 sa gran - d'o - mil - da - de nos deu pe - ra ce - o i - da e fez



cou to - do bri - ta - do dos pes tro e - na mo - lei - ra.
 ron sol per u fo - ra fo - gin - d'en sa e - gua vei - ra.
 dõ - a - ron o ou - tro da sa - nna o - me - zi - ei - ra
 la o gua - re - ce - ra co - mo gua - riu a pri - mei - ra
 co - brar pa - ra - i - so que é vi - da du - ra - dei - ra.



R./ *Quen ser - ve San - ta Ma - ri - a a se - nnor mui ver - da - dei - ra*



de to - da cou - sa o guar - da que ll'a - po - nnan men - ti - rei - ra.

Aparato crítico

Manuscrito:

Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, MS. b. I. 2. (*siglum*: E), *códice dos músicos*, ff.195r-196v.

Forma musical:

ABCD/C'ECD ABCD - Virelai cíclico.

Modo/s melódico/s preponderante/s, âmbito e nota cadencial:

- Não aplicável;
- *C-c*;
- *D*.

Modo rítmico:

Esta peça apresenta uma sequência de L-B-L-B-L, sendo que este padrão é usado com um prefixo (duas notas curtas). As frases, no entanto, usualmente terminam com L-L (ou L-B), seguidas de uma anacrusa das duas notas breves. Al-Fārābī descreve-o como sendo L-B-L-B-L, isto é, *Sexto Ligeiro*, sétima variação, excluindo o segundo e quinto ataques.

Compasso na edição moderna:

O compasso utilizado pretende aplicar uma pulsação invariável, a partir de uma subdivisão flexível, alternando entre compassos de 3/4, equivalente ao segundo modo e 6/8, correspondente ao terceiro modo compacto.

Bibliografia onde já tenham surgido outras edições desta CSM:

- a) ANGLÉS, Higinio (1943), *La música de las Cantigas de Santa María del rey Alfonso X el Sabio*, vol. II: *Transcripción musical*, Barcelona, Biblioteca Central (reprodução em linha do vol. II disponível em <https://botiga.bnc.cat/publicacions/2511_Angles.%20Cantigas%20Transcripcion.pdf> [consultado entre 1/12/2017 e 30/04/2018]), 235;
- b) CASSON, Andrew, “Cantigas de Santa Maria for Singers” (textos completos, transcrição do *facsimile* do *códice dos músicos*) (acesso em linha disponível em

<<http://www.cantigasdesantamaria.com/csm/213#music/r>> [consultado a 12/11/2017]);

- c) ELMES, Chris (2004-2013), *Cantigas de Santa Maria of Alfonso X el Sabio: a Performing Edition*, Edinburgh, Gaita, vol. 3, 30-31;
- d) HUSEBY, Gerardo V. (1982), *The “Cantigas de Santa Maria” and the medieval theory of mode*, PhD dissertation, Stanford University, 215-216;
- e) _____(1999), “El parámetro melódico en las Cantigas de Santa María: Sistemas, estructuras, fórmulas y técnicas compositivas”, *El Scriptorium alfonsí: de los Libros de Astrología a las “Cantigas de Santa Maria”* (Ana Domínguez Rodríguez & Jesús Montoya Martínez coord.), Madrid, Editorial Complutense, 237;
- f) PLA, Roberto (2001), *Cantigas de Santa María, Alfonso X el Sabio: Nueva transcripción integral de su música según la métrica latina*, Madrid, Música Didáctica, 345;
- g) RIBERA, Julián (1922), *La música de las Cantigas. Estudio sobre su origen y naturaleza con reproducciones fotográficas del texto y transcripción moderna*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 232;
- h) WULSTAN, David (2001), *The Emperor's Old Clothes: The Rhythm of Mediaeval Song*, Ottawa, The Institute of Mediaeval Music, 56;
- i) _____ (2013), “Bookish Theoricke and the *Cantigas de Santa Maria of Alfonso el Sabio*”, *Analizar, interpretar, hacer música: de las Cantigas de Santa María a la organología. Escritos in memoriam Gerardo V. Huseby* (Melanie Plesch ed.), Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, 179.

Variantes noutras edições:

- a) Anglés transcreve esta melodia num compasso de 6/4, iniciando-se com uma anacrusa. Na perspetiva do autor, nesta *CSM*, coexistem dois modos rítmicos distintos, o I e o V (Anglés 1958, I, 181). Na primeira frase Anglés apresenta um salto de *Mi-Dó* (igual ao original). No entanto, devido à repetição interna da melodia, nós optámos por alterá-lo para *Fá-Dó*, à semelhança do que acontece na *vuelta*. Nesta secção há um *Dó*, que se encontra registado entre parênteses retos, sendo encarado pelo autor como uma nota acrescentada (falaremos mais adiante

sobre a mesma). Na última frase há uma nota que Anglés transcreveu como *Sol* (tal como se encontra no original). Porém, uma vez mais atendendo à repetição deste motivo na melodia, na nossa edição passámos esse *Sol* para *Fá*. Anglés manteve o final pouco usual de B-L, sobre a palavra “Vir-gen”, quando nós decidimos regularizá-lo para ficar igual às restantes frases;

- b)** Na primeira frase, tal como acontece com Anglés, Casson apresenta um *Mi* em vez do *Fá* (contrariamente ao que optámos). Na *vuelta* o editor eliminou, tal como nós, o *Dó* que surge repetido, uma vez que não havia texto para essa nota (falaremos mais adiante sobre a mesma). Já na última frase, na presente edição, alterámos o *Sol* que aparece repetido para *Fá*, de modo a ficar igual ao que consta no refrão;
- c)** Este autor transcreve a melodia variando entre compassos de 3/4 e de 6/4 (com anacrusa incluída). Na primeira frase melódica, à semelhança do que acontece nas edições anteriores, sobre a sílaba “-ri-”, Elmes apresenta um *Mi* em vez do *Fá*. Na *vuelta* há um *Dó* que se encontra registado e que é encarado pelo autor como uma nota a ser utilizada. Ainda assim, é importante reter que para equilibrar a frase as duas notas que se seguem a este *Dó* encontram-se ligadas. Na última frase, na presente edição, alterámos o *Sol* repetido para *Fá*. Por último, podemos referir que este autor se apercebeu da incongruência no valor rítmico da palavra “Vir-gen” (B-L, ao contrário das finalizações usuais), pelo que adiciona um ponto de exclamação;
- d)** Nesta edição de Huseby não é apresentada qualquer indicação de compasso, contemplando apenas um excerto inicial. De qualquer modo, a transcrição proposta é sempre metade dos valores da que apresentamos, à exceção da sílaba “a”, nota *Ré*, em B, que segundo a edição de Huseby é uma colcheia e não duas notas de igual valor, tal como surge na nossa. Tirando o salto de *Mi-Dó*, que aparece na primeira frase e que nós passámos para *Fá-Dó* (pelas razões já referidas), todas as notas coincidem. O ritmo de determinadas figuras por vezes pode variar, mas tal deve-se sobretudo a opções editoriais;
- e)** Nesta edição consta novamente o exemplo já analisado na alínea d), pelo que não há nada de novo a apontar;
- f)** Pla apresenta uma variação entre compassos de 6/8 e de 4/4. Na primeira frase melódica há divergências nas figuras, sendo que no original, sobre as sílabas “-ri-a”,

deveria ser *virga/virga*, quando na realidade o autor transcreveu como *virga/punctum*. Apesar desta situação, Pla teve o cuidado de sinalizar a última com a referência “Dice breve, pero debe ser longa, para conformar la scazonia” (Pla 2001, 345). Exatamente sobre estas sílabas, pode-se apontar o que já se havia verificado nas edições anteriores, em que também este editor parece ter ignorado a repetição do motivo, pelo que mantém o *Mi* em “-ri-”, ao invés de *Fá*. Na *mudanza*, sobre a sílaba “Vir-”, temos novamente uma divergência, já que no original consta um *punctum/virga* e neste exemplo uma *virga /virga*, ainda assim o autor adicionou uma nota à primeira dizendo o mesmo que já referimos acima. No fundo, tanto num caso como no outro tratam-se de observações editoriais, interpretadas de forma não muito contextualizada e que serviram, tão somente, para satisfazer o padrão rítmico que o editor havia pensado para esta *CSM*. Tal como Elmes mantém o *Dó* que se repete, recorrendo novamente a uma ligadura entre o *Ré* e o *Mi* (“am-”), para evitar que sobrasse uma nota. Na última frase também na sílaba “con-” o autor aplica um *Sol*, enquanto que na nossa edição optámos por um *Fá*. Pla manteve o final pouco usual de B-L, sobre a palavra “Vir-gen”, quando nós decidimos regularizá-lo para ficar igual às restantes frases;

- g)** O compasso utilizado é de 3/8, com o *Si* bemol na armação de clave e, uma vez mais, o *Dó* aparece sempre sustenido, enquanto sensível de *Ré*. As notas apenas diferem da nossa edição em três ocasiões: na primeira frase apresenta um *Mi* em vez do *Fá* e na *vuelta* surge o *Dó* (uma vez que não apresenta texto, não há qualquer problema). No final, na presente edição, alterámos o *Sol* (que aparece repetido) para *Fá*, de modo a ficar igual ao refrão;
- h)** A cantiga encontra-se transcrita a metade dos valores presentes na nossa edição, incluindo, apenas, um excerto inicial. Na primeira frase melódica ocorre a repetição do *Dó* (trata-se de uma nota acrescentada, que tenta recriar o motivo da *vuelta* e o início da *CSM* 377). Para haver compatibilidade poético-musical, de modo a compensar o acrescento do *Dó*, Wulstan retira o *Mi* que se lhe segue (o mesmo sucede na 377). Em C, sobre a sílaba “-da”, temos uma colcheia na edição do britânico, que deveria corresponder a uma semínima, comparada com a notação original (isto acontece sempre que o motivo se repete ao longo da cantiga). Sobre a

palavra “Vir-gen” o autor deixa a finalização incomum de B-L, quando nós procurámos normalizar com o resto da melodia. Na *mudanza*, sobre a sílabas “-çu-” e “-do”, apresentamos uma mínima e uma semínima, enquanto que na edição de Wulstan temos duas semínimas;

- i) Wulstan repete integralmente a edição que havia apresentado em 2001, pelo que as discrepâncias e características são coincidentes com as que se encontram descritas na alínea h).

Discografia associada:

- Ensemble Unicorn [Michael Posch, dir.] (1995), *Alfonso X “El Sabio”: Cantigas de Santa Maria*, Naxos, faixa 4;
- _____ (2000), *Faszination Alte Musik – Lieder und Tänze des Mittelalters*, Naxos, faixa 4;
- Gothart (1996), *Por nos de dulta - Cantigas de Santa Maria*, Spectra / Notker Balbulus, faixa 3;
- _____ (1999), *Optimi de...*, Black Point, faixa 15;
- Hana Blažíková et al. (2015), *Cantigas de Santa María*, PHI, faixa 15;
- In itinere (2004) [1995], *Os sons do Pórtico da Gloria*, Fundación Pedro Barrié de la Maza, faixa 4;
- In Taberna [Pedro Espinoza dir.] (2004), *Ecos de Ultramar*, Produção Independente, faixa 5;
- Música Antigua [Eduardo Paniagua dir.] (2002), *Cantigas de Extremadura*, Pneuma, faixa 9;
- Tomoko Sugawara (2010), *Along the Silk Road: Ancient and Modern Music for the Kugo*, Motéma, faixa 13.

Outras informações consideradas relevantes:

Dentro do núcleo das *CSMT* há um caso único a ser apontado. A *CSM* 213 compartilha melodia com uma outra cantiga, a 377, pertencente ao núcleo de *Cantigas de Santa Maria do Porto*. Embora apresentem textos distintos, tanto um exemplo como o outro surgem com a mesma estrutura métrica e as diferenças entre as melodias são

pequenas e não afetam a sua identidade geral, o que é facilmente perceptível desde o início da composição até ao fim.



Exemplo 1: Captura de ecrã do refrão da *CSM 213* apresentada em *A Notação das Cantigas de Santa Maria: Edição Diplomática*, 236.



Exemplo 2: Captura de ecrã do refrão da *CSM 377* (com sinalizações das diferenças entre este e o Exemplo 1) apresentada em *A Notação das Cantigas de Santa Maria: Edição Diplomática*, 400.

Como é visível, as melodias não são idênticas segundo uma análise nota-a-nota. No entanto, ambas as variações se concentram maioritariamente em questões de ornamentação e nos valores de determinadas notas finais. Provavelmente, a configuração do texto terá sido um aspeto essencial para produzir algumas destas pequenas diferenças entre as versões. Uma vez que a *CSM 213* surge anteriormente na coleção, pode ser tentador assumir que esta será a versão original e a *377* a “reciclada”. Mas, na realidade, não temos nada além de posição na coleção para indicar precedência, já que talvez a *CSM 377* tenha chegado primeiro, mas foi de alguma forma negligenciada.

Relativamente à nossa edição propriamente dita, a *CSM 213* tem que ser compreendida e resolvida em paralelo com a *377*. Na *213* o final das frases é alternadamente L-L e L-B, com uma exceção regularizável de B-L sobre “Vir-gen”. A melhor solução para criar uma métrica equilibrada é considerarmos que as duas longas se devem ler como 3+3 colcheias ($3/4$ equivalente na duração a $6/8$), o que permite absorver três tempos no seu seguimento (se houver só duas breves, serão precedidas de pausa de um tempo). Assim, sobre a palavra “Vir-gen”, aplicámos duas semínimas com ponto, tal como acontece no resto da cantiga.

Na primeira frase encontramos as notas *Mi-Dó*, sobre as sílabas “-ri-a”. No entanto, de forma a seguir não só o que sucede na *vuelta*, mas também na *CSM 377*, foi necessário alterar o *Mi* para *Fá*.

Segundo a notação original, na *vuelta* há um *Dó* que é repetido. Na realidade, o copista modificou a distribuição das notas de maneira a destacar um acento textual e para isso, na *CSM 213*, desistiu da elisão “é amparança e” (no manuscrito vê-se o acrescento do “a”), de modo a que o acento tónico recaia sobre o tempo forte do compasso. Apesar de haver esta compensação poético-musical tanto na primeira estrofe como na segunda (“bes-ti-as”), ou seja, há um número de sílabas correspondente ao de notas, nas restantes dezoito estrofes tal parece não acontecer. Assim sendo, considerámos que não seria justificável apresentar esse *Dó* repetido. Optámos por seguir a edição textual de Stephen Parkinson (*cf.* Anexo C), onde consta a forma com elisão de “ampanç” e na segunda estrofe decidimos fazer uma sinalefa nas duas últimas sílabas da palavra “bes-ti_as”, de forma a evitar discrepâncias entre o número de sílabas e notas.

No final da cantiga, segundo a notação original, é-nos apresentado um salto de *Dó* para *Sol*, sendo esta segunda nota repetida. No entanto, esta é a primeira vez na melodia que tal acontece. O que realmente se pode supor é que esta alteração se tratará de um lapso do copista pelo que a versão correta é a que surge no refrão, onde em vez desse segundo *Sol* temos um *Fá*. Deste modo, decidimos imitar o motivo tal e qual como surge anteriormente.

O homem raivoso

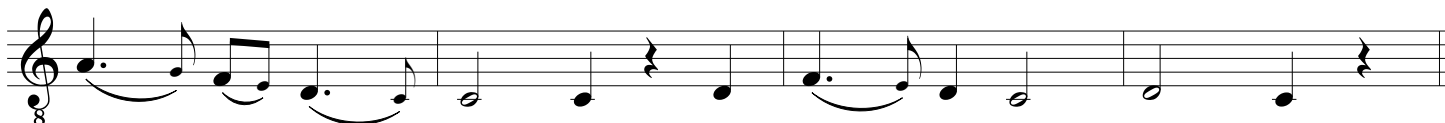
(Cantiga de Santa Maria nº223)

E-Em, MS. b. I. 2., fl.204r
ed. Mariana Lima / S. Parkinson

Afonso X



R./ To - do - los coi - ta - dos que que - ren sa - u - de de -



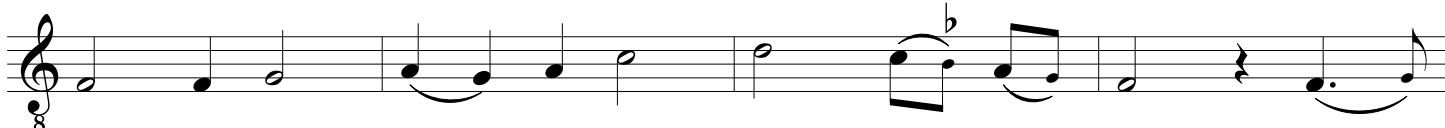
man - den a Vir - gen e a sa ver - tu - de.



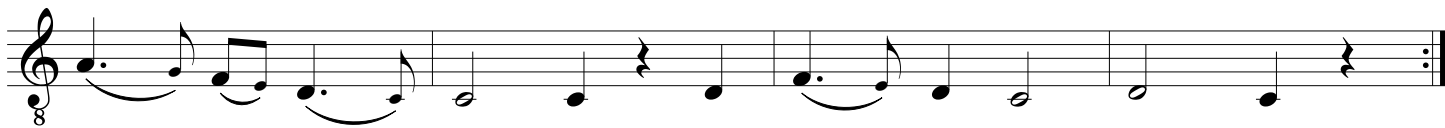
I.Ca	e - la	po - der	á de	sa - u - de	dar	e
II.Per	to - do	o mun - d'e	- la mi - ra - gres	faz,	mais	
III.E	por en - d'un	o - me bõ - o,	Dom Ma - teus,	qu'en		
IV.de	to - da - las	ter - ras gen - tes	vẽ - en i.	E		
V.en	que o me - tes	- sen por mor - to	de pran.	Por		



vi - da	por	sem - pr'a	quen	lla	de - man - dar	de
dũ - a	sa	ca - sa,	ca - bo	Mon - sar - raz,	que	
Es - tre - moz	mo - ra,	prou - gu'as	- si a	Deus	que	
pois i fo - ron,	quis a	Vir - gen	as - si	que	que	
en non de - vi - a	tẽ - er	por	a - si	fan	quen	



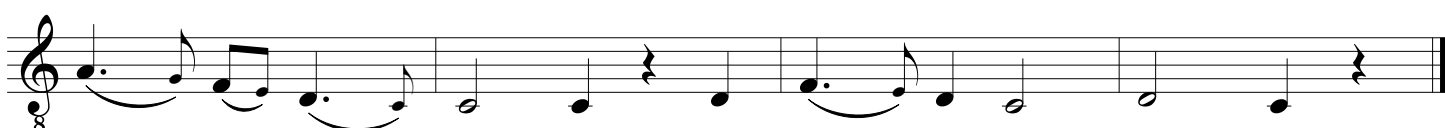
co - ra - çon,	e	des - to	quer'	eu	con - tar	un
cha - man Te - re - na,	sei	ben	que	as - saz	faz	
ra - viou mui for - t'e	os	pa - ren - tes	seus	a -		
foi lo - go sã - o e,	co - m'a	pren - di,	ja			
ser - vir po - des	s'es - ta	de bon ta - lan	e			



mui bon	mi - ra - gre,	as - si	Deus	m'a - ju - de.
mui - tos	mi - ra - gres	a quen	i re - cu - de.	
lá o le - va - ron,	ca mui	t'a - me - u - de.		
ll'an - te fa - zi - an	os seus	a - ta - u - de.		
con - tra o de - mo	da - ques	- ta s'es - cu - de.		



R./ To - do - los coi - ta - dos que que - ren sa - u - de de -



man - den a Vir - gen e a sa ver - tu - de.

Aparato crítico

Manuscrito:

Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, MS. b. I. 2. (*siglum*: E), *códice dos músicos*, fl.204r.

Forma musical:

ABCD/ A'D'A'D' ABCD – *Virelai*.

Modo/s melódico/s, mais preponderante/s:

- Não aplicável;
- C-d;
- F(C).

Modo rítmico:

Esta peça concentra-se na repetição do padrão L-B-L, correspondente à segunda variação do *Terceiro Ligeiro*, onde não é utilizado o segundo ataque.

Compasso na edição moderna:

5/4 – Compasso quinário.

Bibliografia onde já tenham surgido outras edições desta CSM:

- ANGLÉS, Higinio (1943), *La música de las Cantigas de Santa María del rey Alfonso X el Sabio*, vol. II: *Transcripción musical*, Barcelona, Biblioteca Central (reprodução em linha do vol. II disponível em <https://botiga.bnc.cat/publicacions/2511_Angles.%20Cantigas%20Transcripcion.pdf> [consultado entre 1/12/2017 e 30/04/2018]), 245;
- CASSON, Andrew, “Cantigas de Santa Maria for Singers” (textos completos, transcrição do *facsimile* do *códice dos músicos*) (reprodução em linha disponível em <<http://www.cantigasdesantamaria.com/csm/223#music/r>> [consultado a 12/11/2017]);
- ELMES, Chris (2004-2013), *Cantigas de Santa Maria of Alfonso X el Sabio: a Performing Edition*, Edinburgh, Gaïta, vol.3, 50;

- d) FERREIRA, Manuel Pedro (2000), “Andalusian music and the *Cantigas de Santa Maria*”, *Cobras e Son: Papers on the Text, Music and Manuscripts of the ‘Cantigas de Santa Maria’* (Stephen Parkinson ed.), Oxford, European Humanities Research Centre of the University of Oxford / Modern Humanities Research Association, 15;
- e) _____ (2008), *Antologia de Música em Portugal na Idade Média e no Renascimento*, vol. 2, Lisboa, Arte das Musas e Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, nº15, 34;
- f) _____ (2014), “Editing the *Cantigas de Santa Maria*: Notational Decisions”, *Revista Portuguesa de Musicologia*, nova série 1/1, 33-52 (reprodução em linha disponível em <<http://rpm-ns.pt/index.php/rpm/article/view/34/47>> [consultado em 30/01/2018]), 44;
- g) HUSEBY, Gerardo V. (1982), *The “Cantigas de Santa Maria” and the medieval theory of mode*, PhD dissertation, Stanford University, 274;
- h) _____(1999), “El parámetro melódico en las Cantigas de Santa María: Sistemas, estructuras, fórmulas y técnicas compositivas”, *El Scriptorium alfonsí: de los Libros de Astrología a las “Cantigas de Santa Maria”* (Ana Domínguez Rodríguez & Jesús Montoya Martínez coord.), Madrid, Editorial Complutense, 261;
- i) PLA, Roberto (2001), *Cantigas de Santa María, Alfonso X el Sabio: Nueva transcripción integral de su música según la métrica latina*, Madrid, Música Didáctica, 355.

Variantes noutras edições:

- a) Anglés considera esta *CSM* um exemplo da combinação do I e II modos rítmicos com o ritmo binário (Anglés 1958, I, 182). Desta forma, o autor opta por um compasso misto, de “3(4)”, que tanto permite apresentar compassos ternários como quaternários. Na nossa edição, na *vuelta*, temos duas colcheias e mais duas colcheias, mas Anglés transcreve erradamente este motivo como duas colcheias e duas semínimas, pelo que até adiciona um ponto de interrogação a questionar esta situação, sobre as palavras “eu con-”;
- b) Todas as notas coincidem, nada mais a apontar;

- c) Nesta edição há divergências na apresentação dos compassos podendo estes ser de três ou quatro tempos. Na *vuelta*, apresentamos sobre as sílabas “eu con-”, duas colcheias e mais duas colcheias. Porém, Anglés transcreve erradamente esta figura como duas colcheias e duas semínimas. Uma vez que Elmes se baseou nesta última edição, acabou por fazer exatamente o mesmo, adicionando um ponto de exclamação sobre a figura e questionando a sua própria escolha;
- d) Trata-se apenas de um pequeno excerto do início da cantiga, onde se apresenta a perspectiva de aplicação de um compasso quinário, representando em cima a notação original da *CSM*. A única diferença a apontar face à nossa edição reside no valor das figuras plicadas, que já foi referido no Capítulo V;
- e) A transcrição proposta por Ferreira é, sem dúvida, a mais semelhante à nossa. A possibilidade dada por este autor, apresentada também por Pla, em aplicar um compasso quinário presente na música árabe, foi a chave para a resolução de muitos dos problemas de transcrição. Os únicos pontos em que a nossa edição diverge da de Ferreira são os já referidos na alínea d), relativamente ao valor das figuras plicadas;
- f) Nesta edição toma-se como base o exemplo apresentado na *Antologia*, referido na alínea anterior, pelo que as divergências são as mesmas. Nesta ocasião apenas se transcreve o refrão e a primeira frase da *mudanza*;
- g) Huseby não apresenta indicação de compasso. Uma vez mais, apenas um excerto inicial é transcrito. Todas as notas coincidem, mas há algumas diferenças ao nível rítmico. Por exemplo, na dissertação de Huseby determinadas figuras encontram-se pontuadas, enquanto que na nossa edição isso não sucede. Estas opções rítmicas surgem ao longo da peça à medida que esses motivos se vão repetindo;
- h) Nesta edição consta novamente o exemplo já analisado na alínea g), pelo que não há nada de novo a apontar;
- i) Pla aplica um compasso quinário, tal como nós, se bem que optámos por apresentar uma anacrusa, quando neste caso o autor não o fez, o que acabou por criar ligeiras discrepâncias, como as que falaremos de seguida. Na *vuelta*, sobre a sílaba “con-”, deveriam ser, segundo a edição de Pla, duas semicolcheias e o autor utilizou duas

colcheias, duplicando o valor real das figuras (isto também já acontecia com Anglés e Elmes). Na última frase há uma divergência no ritmo das últimas notas, sobre a sílaba “m’a-”, tendo sido utilizado um *punctum* quando no original é uma *virga*, provavelmente para preencher corretamente a duração do compasso.

Discografia associada:

- Vozes Alfonsinas [Manuel Pedro Ferreira dir.] (1999/2000), *O Tempo dos Trovadores: cantigas de D. Dinis, Cantigas de Santa Maria, canções árabo-andaluzas*, Strauss/ PortugalSom, faixa 5.

Outras informações consideradas relevantes:

Nada a apontar.

A menina que foi curada e ressuscitou em Terena

(Cantiga de Santa Maria nº224)

E-Em, MS. b. I. 2., ff.204r-205r
ed. Mariana Lima / S. Parkinson

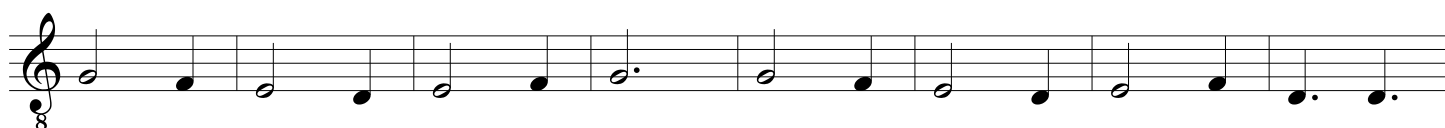
Afonso X



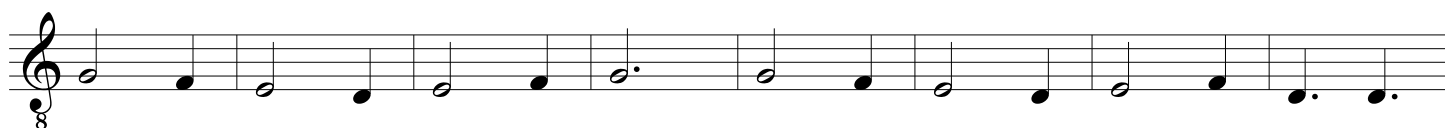
R./ A re - ã - a en que é com - pri - da to - da me - su - ra



non é sen ra - zon se faz mi - ra - gre so - bre na - tu - ra.



I. An - t'é con mui gran ra - zon a quen pa - rar i fe - men - ça
II. Por en - d'un mi - ra - gre seu vos di - rei pois m'as - cui - ta - des
III. As - si co - m'o - i di - zer a quen m'a - ques - t'á con - ta - do
IV. On - d'a - vê - o pois as - si que en Be - ja u mo - ra - va



en a - ver tal don de Deus a de que el quis na - cen - ça
da Vir - gen a que deu Deus po - der so - br'en - fer - mi - da - des
en ri - ba d'A - gua - di a - na a un lo - gar mui - t'on - ra - do
un o - me ca - sa - do ben con sa mo - ller que a - ma - va.



fi - llar por dar a nos paz e tal é nos - sa cre - en - ça
de as to - ller, e sei ben que se i men - tes pa - ra - des
e Te - re - na cha - man i lo - gar mui san - t'a - fi - ca - do
Al - mo - xe - ri - fe del rei e - ra el e con - fi - a - va



e quen a - ques - to non cre - e faz tor - pi - da - d'e lou - cu - ra.
ve - re - des que á po - der so - bre to - da cre - a - tu - ra.
u mui - tos mi - ra - gres faz a se - nnor de de - rei - tu - ra.
mui - to en San - ta Ma - ri - a mais a - vi - a gran tris - tu - ra

A menina que foi curada e ressuscitou em Terena

R./ A re - ã - a en que é com - pri - da to - da me - su - ra

non é sen ra - zon se faz mi - ra - gre so - bre na - tu - ra.

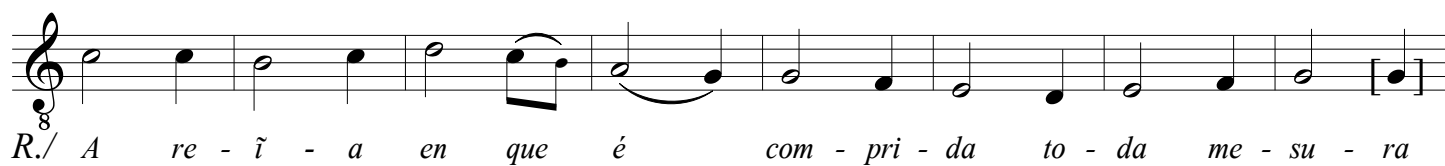
V.por que non po - di' a - ver fi - llo de que gra - do - as - se
VI.ca u pa - riu sa mo - ller na - ceu ll'en - ton ù - a fi - lla
VII.O bon o - m'e sa mo - ller fo - ron en - ton mui coi - ta - dos
VIII.e un a - n'en - tei - r'ou mais en sa ca - sa a cri - a - ron.

e que pos sa mor - t'en seu a - ver er - dei - ro fi - cas - se
que ben ter - re - des que foi mui - t'es - tra - nna ma - ra - vi - lla
e en - ten - de - ron que foi a - ques - to por seus pe - ca - dos.
E dos mi - ra - gres en - ton da Vir - gen a - li con - ta - ron

mais sa mo - ller em - pre - nnou e u cui - dou que fol - gas - se
ca o bra - ço lle sa - iu on - tr'o cor - p'e a ve - ri - lla
Cho - ra - ron mui - to por en pe - ro fo - ron co - nor - ta - dos
que faz gran - des en Te - ren' por en - d'am - bos ou - tor - ga - ron

con fi - ll'ou fi - lla en - ton ar vê - o ll'ou - tra ran - cu - ra
jun - ta - do de sũ - u as - si que non e - ra de cos - tu - ra.
en o que Deus quer fa - zer si co - bra - ron sa quei - xa - du - ra
de le - var i a me - nin - na, fe - ze - ron a - tal pos - tu - ra.

A menina que foi curada e ressuscitou em Terena



X.ou - ve - ron de a le - var a - la por ser so - ter - ra - da

XI.A vol - ta foi no lo - gar gran - d'e os ro - meus cor - re - ron

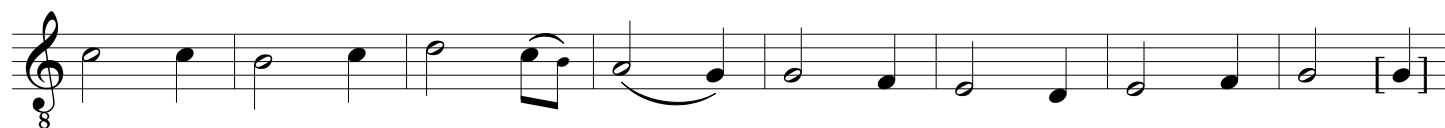
XII.Pois a - quel mi - ra - gr'a - tal vi - ron os que i vê - e - ron



e - no ci - mi - tei - ro d'i. Ou - tro di - a ma - dru - ga - da

a - a mo - ça e en - ton dos pa - nos a des - vol - ve - ron

en Te - re - n'e lo - g'a - li mui gran - des o - fer - tas de - ron



man - da - ron mis - sa can - tar e ã - a mis - sa can - ta - da

e vi - ron ll'o bra - ç'a - li de - sa - pre - so, e ren - de - ron

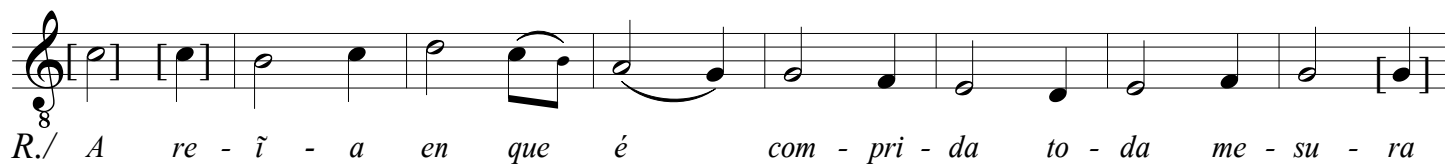
en Be - ja,e nos lo - ga - res e pois que es - to sou - be - ron



re - sor - giu a mor - t'en - ton bra - a - dan - d'a des - me - su - ra.

gra - ças a San - ta Ma - ri - a que e se - nnor d'a - pos - tu - ra.

fei - to tan ma - ra - vi - llo - so lo - a - ron a Vir - gen pu - ra.



Aparato crítico

Manuscrito:

Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, MS. b. I. 2. (*siglum*: E), *códice dos músicos*, ff.204r-205r.

Forma musical:

AA'/ BB AA' – *Virelai*.

Modo/s melódico/s preponderante/s, âmbito e nota cadencial:

- Não aplicável;
- *D-d*;
- *D*.

Modo rítmico:

Primeiro modo rítmico parisiense (L-B), equivalente à quarta variação do *Ramal Ligeiro*, onde não se inclui o segundo ataque, ou como variação sete do *Sexto Ligeiro*, que exclui o segundo e quinto ataques (uma vez que este primeiro modo não pode ser apresentado como a forma básica do ciclo ou do período resultante [porque é obrigatório terminar com uma nota longa] implica deixar sempre de fora o último ataque).

Compasso na edição moderna:

3/4 – Compasso ternário de divisão binária.

Bibliografia onde já tenham surgido outras edições desta CSM:

- a) ANGLÉS, Higinio (1943), *La música de las Cantigas de Santa María del rey Alfonso X el Sabio*, vol. II: *Transcripción musical*, Barcelona, Biblioteca Central (reprodução em linha do vol. II disponível em <https://botiga.bnc.cat/publicacions/2511_Angles.%20Cantigas%20Transcripcion.pdf> [consultado entre 1/12/2017 e 30/04/2018]), 246;
- b) CASSON, Andrew, “Cantigas de Santa Maria for Singers” (textos completos, transcrição do *facsimile* do *códice dos músicos*) (acesso em linha disponível em <<http://www.cantigasdesantamaria.com/csm/224#music/r>> [consultado a 12/11/2017]);

- c) ELMES, Chris (2004-2013), *Cantigas de Santa Maria of Alfonso X el Sabio: a Performing Edition*, Edinburgh, Gáita, vol.3, 52-53;
- d) FERREIRA, Manuel Pedro (no prelo, a publicar em 2018), "Hermeneutics of the *Cantigas*: recovering notational sense", livro derivado da conferência *Performance Analysis: A Bridge between Theory and Interpretation* [Porto, 2-4 Outubro de 2016)];
- e) PLA, Roberto (2001), *Cantigas de Santa María, Alfonso X el Sabio: Nueva transcripción integral de su música según la métrica latina*, Madrid, Música Didáctica, 356;
- f) RIBERA, Julián (1922), *La música de las Cantigas. Estudio sobre su origen y naturaleza con reproducciones fotográficas del texto y transcripción moderna*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 235.

Variantes noutras edições:

- a) Para Anglés, esta *CSM* é um exemplo de ritmo modal puro, isto é, uma cantiga que apresenta unicamente I modo (Anglés 1958, I, 180), pelo que opta por utilizar um compasso de 6/4, com anacrusa. No Capítulo IV da dissertação focámo-nos nos problemas inerentes à transcrição desta melodia, de modo a que não nos debruçamos novamente sobre eles nesta ocasião. Nas últimas notas temos uma discrepância sobre "lou-cu-ra", que nesta edição surge como L-L, quando na realidade é L-B. Trata-se de um erro de Anglés que surgiu no *facsimile* de 1964;
- b) Na transcrição de Casson acontece exatamente o mesmo que na de Anglés. Como já foi referido no Capítulo IV, este foi o único autor que reparou mais atentamente nas discrepâncias poético/musicais que vigoravam nesta *CSM*, reforçando a necessidade da existência de uma ligadura binária entre hemistíquios. Porém, Casson não se apercebeu de que esta só necessitava de ser acrescentada se houvesse uma rima grave; em rima aguda (razon, Deus) bastava manter a nota que lá estava. O autor optou também por repetir a *virga* no final das frases, influenciado pelo já mencionado erro que consta no *facsimile* de Anglés. Deste modo, em vez de encontrarmos um *punctum*, como consta no manuscrito original (e que apresentamos na nossa edição), temos uma *virga*;

- c) O compasso utilizado por Elmes é de 3/4, embora a sua configuração seja um pouco estranha. Provavelmente este autor seguiu a edição de Anglés, pelo que repetiu exatamente os mesmos erros. Nas últimas notas revemos o problema já referido sobre “lou-cu-ra”;
- d) Embora neste artigo não se apresente uma edição, são aqui referidas, na sua totalidade, as bases que se devem ter em conta para uma edição coerente, estudada e contextualizada desta cantiga, como a que apresentamos na presente dissertação;
- e) O compasso utilizado pelo autor difere entre 6/8 e 4/4. Na última frase, sobre a palavra “lou-cu-ra”, repete-se na notação original um erro apontado na versão de Anglés que já se encontrava no *facsimile* produzido por este autor. Apesar desta situação, Pla ignora a última nota e transcreve a sílaba final “-ra” como colcheia, correspondente na sua edição ao *punctum*. A par dos problemas já acima referidos, inerentes à própria transcrição, tanto o ritmo como a melodia correspondem globalmente;
- f) O compasso utilizado pelo editor é de 2/4, fazendo uso do *Si* bemol na armação de clave. As notas coincidem na sua maioria.

Discografia associada:

- Atempo (2001), *O Trovador da Virgem. Cantigas de Santa Maria (Corte de Dom Afonso X, o Sábio, Espanha – século XIII)*, Sono-Viso / Vozes, faixa 2;
- Vox suavis (2012), *La voz del olvido: música de la tradición oral española – cantigas de amigo*, Aparté, faixa 16.

Outras informações consideradas relevantes:

Apesar de no original a segunda frase melódica se iniciar por *Lá-Lá*, a verdade é que, seguindo o que é apresentado nas restantes frases, essas duas notas deverão ser associadas a *Dó-Dó*.

Na última frase, a palavra “cre-e” apresenta duas notas independentes, sendo cada sílaba correspondente a uma nota. Esta situação parece acontecer também na quarta, sexta, oitava, décima primeira e décima segunda estrofes. No entanto, nas restantes, não parece haver essa correspondência entre texto e música, sobrando uma única sílaba para duas notas. Neste sentido, considerámos apropriado adicionar uma ligadura a tracejado entre o

Lá e o *Sol* da última frase melódica. Assim, quando há sílabas para cada nota, lêem-se de forma independente, quando há apenas uma sílaba para duas notas, lê-se esse texto fazendo uso da ligadura.

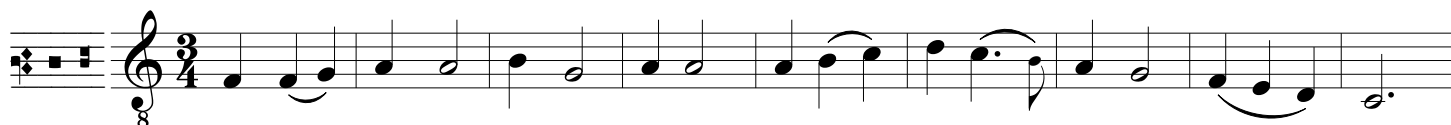
Quando a terminação de uma determinada frase é de L-L, transcrevemos esse motivo com duas semínimas pontuadas, como se fosse um 6/8.

A mula que sofreu de gota

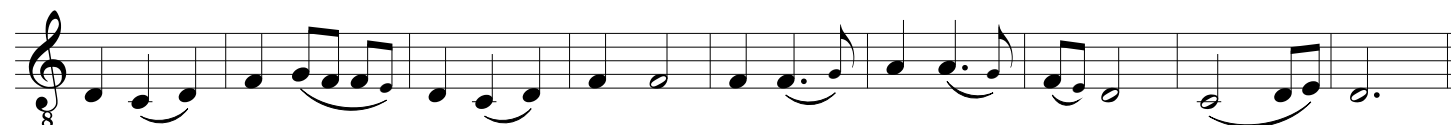
(Cantiga de Santa Maria nº228)

E-Em, MS. b. I. 2., ff.207v-208v
ed. Mariana Lima / S. Parkinson

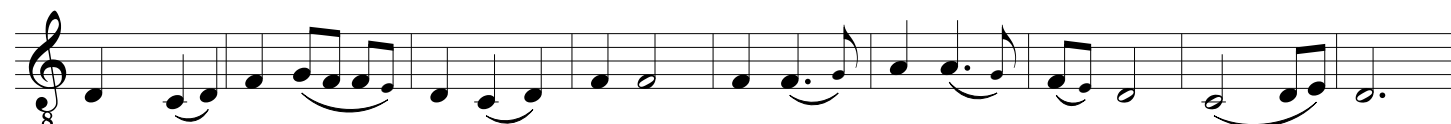
Afonso X



R./ Tan - t'è gran - d'a sa mer - ce - e da Vir - gen e sa bon - da - de



que se quer nas bes - tas mu - das de - mos - tra sa pi - a - da - de.



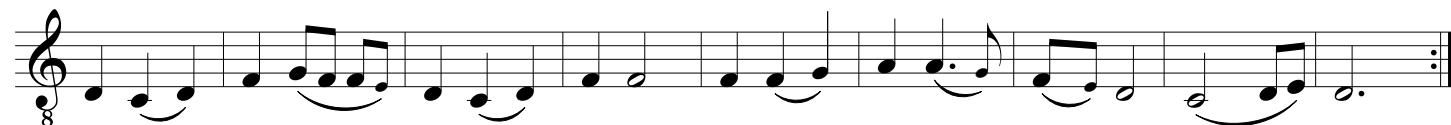
I.E des - to fez en Te - re - na a Vir - gen San - ta Ma - ri - a
II.Es - te mal a a - quel mu - u per gran do - or lle v'ẽ - e - ra
III.Quan - d'a - ques - to viu seu do - no a - tan mui - to lle pe - sa - va
IV.e sa - iu pas - so da ca - sa e foi con - tra a ei - gre - ja
V.O man - ce - b'a que seu do - no ja es - fo - lar o man - da - ra



gran mi - ra - gre por un o - me que un seu mu - u a - vi - a
de go - ta que a - as per - nas e a - os pe - es ou - ve - ra
que por de - li - vrar se de - le log' es - fo - lar o man - da - va
in - do frac' e mui can - sa - do mas a que b'ẽ - ei - ta se - ja
poi - lo non viu foi pos e - le per a - li per u pas - sa - ra



to - llei - to d'am - bo - los pe - es que a - tras tor - tos tra - gi - a
e por en - de no es - ta - bro un mui gran tem - po jou - ve - ra
a un seu o - m'e en - quan - to o man - ce - b'an - t'e - mor - ça - va
tan - to que foi pre - to de - la fez ma - ra - vi - lla so - be - ja
e viu o par da ei - gre - ja mas non tal qual o lei - xa - ra



que sã - ou por sa ver - tu - de e por en ben m'as - cui - ta - de.
que sol an - dar non po - di - a es - to vos dig' en ver - da - de.
foi s'o mu - u le - van - tan - do con su - a en - fer - mi - da - de.
ca o fe - zo lo - go sã - o sen do - or e sen mal - da - de.
e foi en ma - ra - vi - lla - do e dis - s'a - a gent': "U - via - de

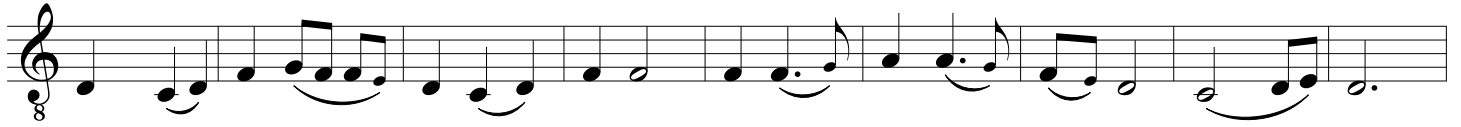
A mula que sofreu de gota



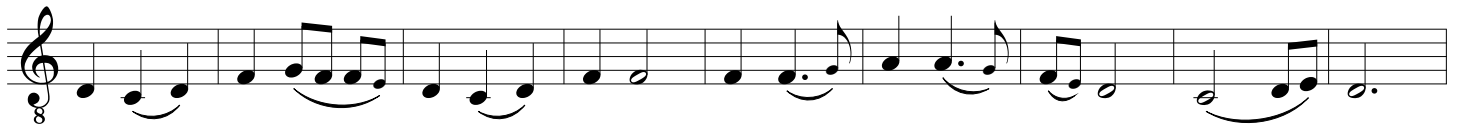
R./ Tan-t'é gran-d'a sa mer - ce - e da Vir - gen e sa bon - da - de



que se quer nas bes-tas mu-das de-mos - tra sa pi - a - da - de.



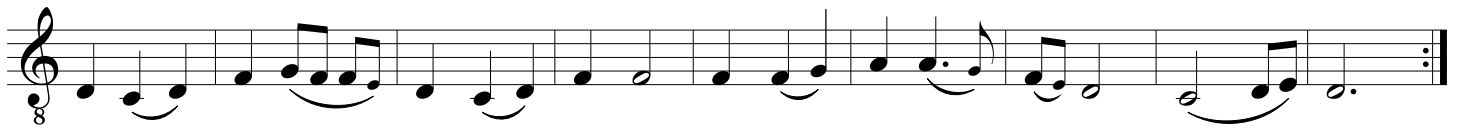
VI. e ve - re - des ma - ra - vi - lla es - tra - nna con gran pro - vei - to
 VII. E lo - go fo - ron ve - e - lo to - dos quan - tos i es - ta - van
 VIII. que a - li u o ca - ta - van an - dou e - le mui - t'a - gĩ - a
 IX. E ben an - t'o al - tar lo - go ou - v'os gẽ - o - llos fi - ca - dos



des - te mu - u que an - t'e - ra d'am - bo - los pe - es to - llei - to
 e a - dur o co - nno - ci - an pe - ro o mui - to ca - ta - van
 tres ve - ga - das a ei - gre - ja da Vir - gen san - ta re - ã - a
 e pois foi s'a cas seu do - no on - de mui ma - ra - vi - lla - dos



co - mo o ve - j'o - ra sã - o an - dar e mui - t'es - cor - rei - to
 se non po - la co - or de - le en que se ben a - cor - da - van
 a der - re - dor, e a gen - te que lle ben men - tes fĩ - i - a
 e - ran quan - tos i es - ta - van e mui - tos lo - o - res da - dos



e ve - ja - mos se é es - se e co - mi - go a ca - ta - de."
 mais sa - cou os des - ta dul - ta a Vir - gen por ca - ri - da - de
 vi - ron o co - m'en - trou den - tro mos - tran - do gran - d'o - mil - da - de.
 fo - ron a San - ta Ma - ri - a com - pri - da de san - ti - da - de.



R./ Tan-t'é gran-d'a sa mer - ce - e da Vir - gen e sa bon - da - de



que se quer nas bes-tas mu-das de-mos - tra sa pi - a - da - de.

Aparato crítico

Manuscrito:

Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, MS. b. I. 2. (*siglum*: E), *códice dos músicos*, ff.207v-208v.

Forma musical:

AB/ BB A'B - Rondel Andaluz.

Modo/s melódico/s preponderante/s, âmbito e nota cadencial:

- *Protus autêntico*;
- *C-d*;
- *D*.

Modo rítmico:

Segundo modo rítmico parisiense (B-L), equivalente ao *Ramal Ligeiro*.

Compasso na edição moderna:

3/4 – Compasso ternário de divisão binária.

Bibliografia onde já tenham surgido outras edições desta CSM:

- ANGLÉS, Higinio (1943), *La música de las Cantigas de Santa María del rey Alfonso X el Sabio*, vol. II: *Transcripción musical*, Barcelona, Biblioteca Central (reprodução em linha do vol. II disponível em <https://botiga.bnc.cat/publicacions/2511_Angles.%20Cantigas%20Transcripcion.pdf> [consultado entre 1/12/2017 e 30/04/2018]), 250;
- CASSON, Andrew, “Cantigas de Santa Maria for Singers” (textos completos, transcrição do *facsimile* do *códice dos músicos*) (acesso em linha disponível em <<http://www.cantigasdesantamaria.com/csm/228#music/r>> [consultado a 12/11/2017]);
- ELMES, Chris (2004-2013), *Cantigas de Santa Maria of Alfonso X el Sabio: a Performing Edition*, Edinburgh, Gaïta, vol. 3, 58-59;

- d) PLA, Roberto (2001), *Cantigas de Santa María, Alfonso X el Sabio: Nueva transcripción integral de su música según la métrica latina*, Madrid, Música Didáctica, 360.

Variantes noutras edições:

- a) Para Anglés, esta *CSM* enquadra-se no âmbito da combinação entre o I e II modos rítmicos com o binário (Anglés 1958, I, 182), transcrito como “3(4)”, isto é, uma alternância entre compassos de três e quatro tempos. Há alguma variedade nos valores de determinadas figuras, mas sobre isso já nos debruçámos no Capítulo V;
- b) Todas as notas coincidem, nada mais a apontar;
- c) Nesta edição vigora um compasso ternário, muito semelhante à versão de Anglés. Na primeira frase musical, sobre a sílaba “mer-”, transcreve-se um *punctum* com um ponto de exclamação, quando, na realidade, surge como uma *virga* tanto no original como no *facsimile* de Anglés, pelo que é um pouco estranho este sinal. Na segunda frase musical há um conjunto de figuras na sílaba “nas”, que foram transcritas como quatro colcheias, a última delas plicada, como na nossa edição (não esqueçamos que Anglés apresenta este motivo como duas semínimas e duas colcheias). Na última frase musical também há uma divergência, já que sobre a sílaba “por”, no original, a figura presente é um *pes* e não uma ligadura binária plicada;
- d) O compasso escolhido pelo autor varia entre 6/8 e 4/4. Na primeira frase musical temos uma conjuntura de três *puncta* seguidos, transcrita como duas semicolcheias e uma colcheia, quando nós optámos por três semínimas todas com a mesma duração. Na conjuntura sobre a sílaba “nas”, na segunda frase, deveriam ter sido utilizadas quatro semicolcheias e não duas semicolcheias e uma colcheia, já que na figura original constam quatro notas e não três. Um pouco mais à frente, sobre a sílaba “-da-”, o editor transcreve o motivo musical como duas semicolcheias e uma colcheia, enquanto nós (com as devidas proporções) optámos por uma mínima e duas colcheias. Estas situações repetem-se sempre que os motivos surgem ao longo da cantiga.

Discografia associada:

- Vozes Alfonsinas [Manuel Pedro Ferreira dir.] (1999/2000), *O Tempo dos Trovadores: cantigas de D. Dinis, Cantigas de Santa Maria, canções árabo-andaluzas*, Strauss/ PortugalSom, faixa 10.

Outras informações consideradas relevantes:

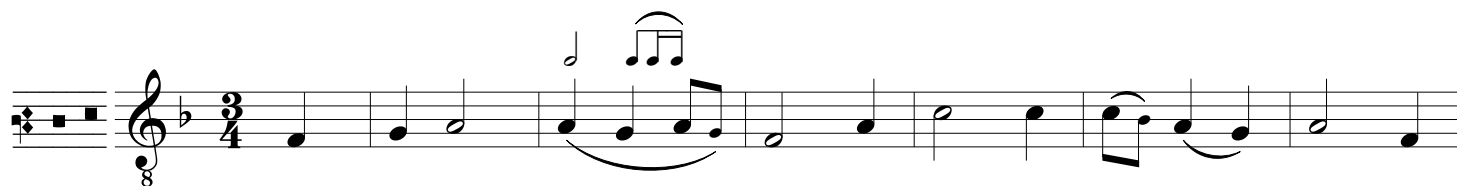
Nada a apontar.

Os cavaleiros raivosos da ordem do Hospital

(Cantiga de Santa Maria nº275)

E-Em, MS. b. I. 2., ff.248r-248v
ed. Mariana Lima / S. Parkinson

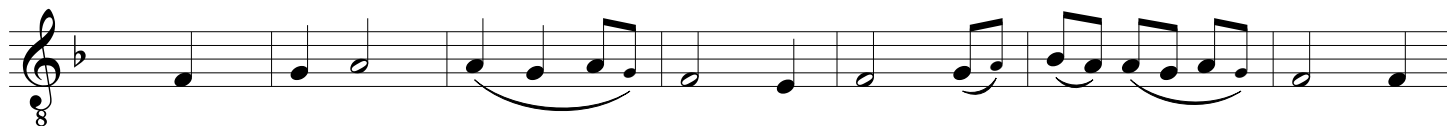
Afonso X



R./ A que nos guar - da do gran fog' in - fer - nal sã -



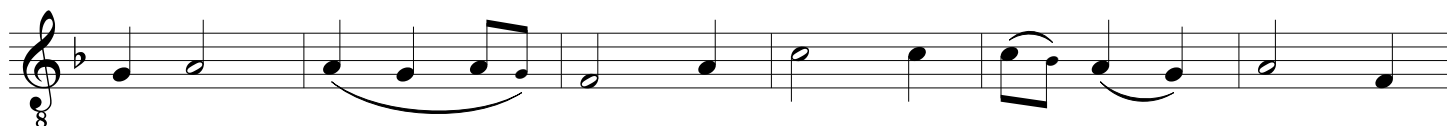
ar nos po - de de gran ra - via mor - tal.



I.Des - t'en Te - re - na fe - zo co - m'a - pren - di mi -
II.que no con - ven - to so - i - an a se - er de
III.As - si ra - vian - do fi - lla - van s'a tra - var de
IV.E a Te - re - na os le - va - ron en - ton que



ra - gr'a Vir - gen se - gun - do que o - í di -
Mou - ra mas foi lles a - tal mal pren - der de
si ou d'ou - tros que po - di - an to - mar e
lo - gar es - te de mui gran de - vo - çon que

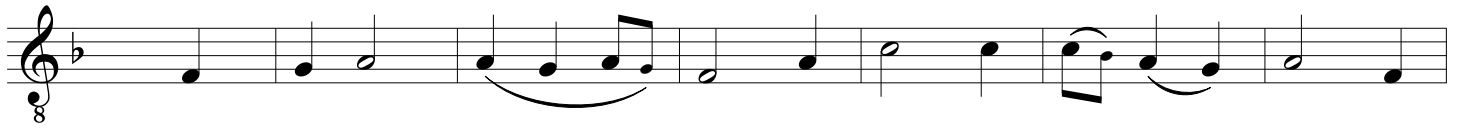


zer a mui - tos que s'a - cer - ta - ron i de
ra - via que se fi - lla - van a mor - der co -
por a - ques - to fo - ron os ben li - ar de
os gua - ris - se a Vir - gen ca ja non lles

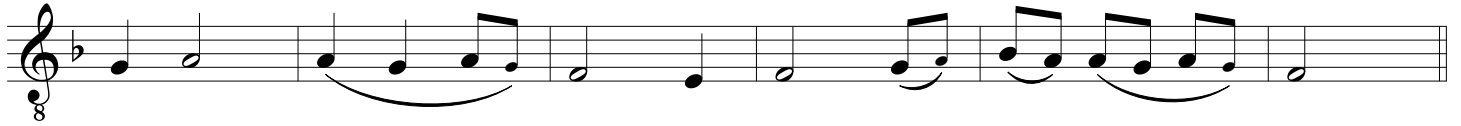


dous ra - vio - sos, frei - res do Es - pi - tal
me can - bra - vo que guar - da seu cur - ral.
li - a - du - ra for - t'e des - co - mu - nal.
sa - bi - an i ou - tro con - se - llo tal.

Os cavaleiros raivosos da ordem do Hospital



R./ A que nos guar - da do gran fog' in - fer - nal sã -



ar nos po - de de gran ra - via mor - tal.



V.E le - van - do os am - bos a gran - d'a - fan que
 VI.E o pri - mei - ro de - les men - tes pa - rou de
 VII.E dis - se lo - go co - mo vos eu di - rei: "Sol -
 VIII.Mas a - gua me da - de que be - va, por Deus, ca



ca - da ã - u mor - di - a co - me can pas -
 ci - ma dun ou - tei - ro u as - so - mou des
 ta - de me ca - ja eu ra - via non ei ca
 a Vir - gen que sem - pr'a - cor - r'a - os seus me

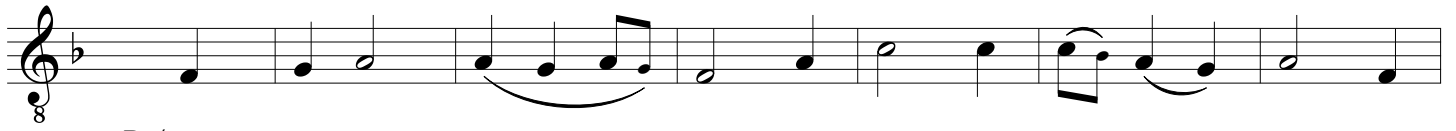


sa - ron con e - les un ri - o mui gran d'A -
 i mui lon - ge an - te si de - vi - sou a
 ve - jo San - ta Ma - ri - a e ben sei que
 gua - riu o - ra, non ca - tan - d'a - os meus pe -

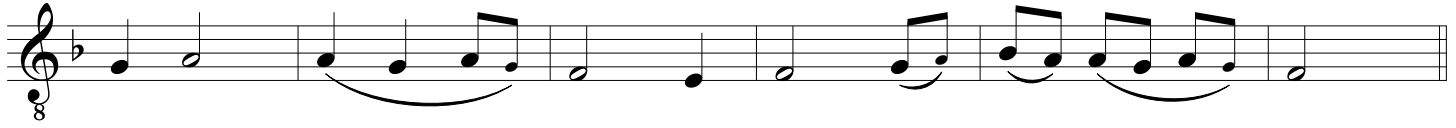


gua - di - a - na, en - tran - t'a Por - tu - gal.
 Te - re - na que jaz en - me - o dun - val.
 e - la me gua - riu mui ben des - te mal.
 ca - dos que fiz co - me mui des - le - al."

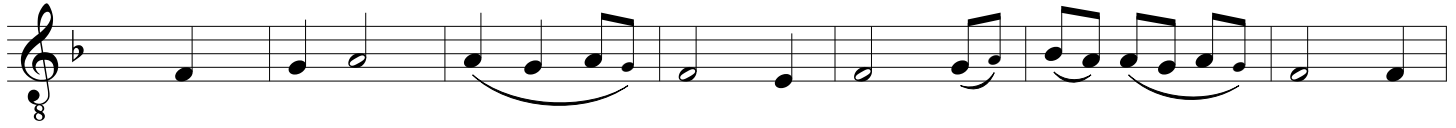
Os cavaleiros raivosos da ordem do Hospital



R./ A que nos guar - da do gran fog' in - fer - nal sã -



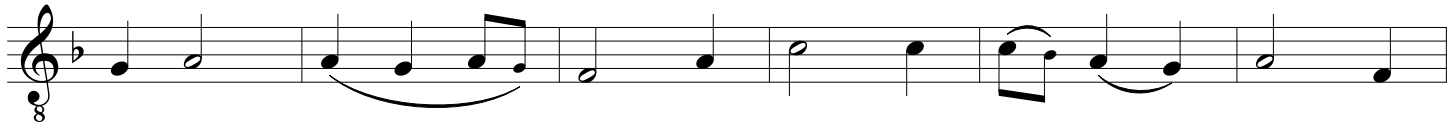
ar nos po - de de gran ra - via mor - tal.



IX.O ou - tro dis - s'es - to me - es - mo pois viu a
 X.E pois be - ve - ron ar fi - lla - ron s'a ir de -
 XI.ca - da un de - les des - so que s'a - tre - veu de
 XII.Es - te mi - ra - gre mos - trou a - que - la vez San -



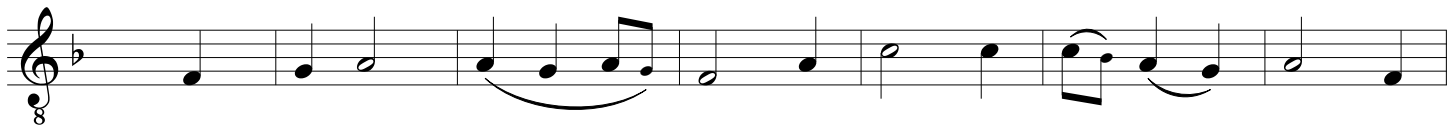
ei - gre - ja ca lo - go se ben sen - tiu da
 rei - ta - men - t'a Te - re - na por com - prir sa
 seu a - ver que e - no lo - gar me - teu e
 ta Ma - ri - a que mui - tos ou - tros fez co -



ra - via sã - o e a - gua lles pe - diu e
 ro - ma - ri - a e por que os gua - rir fo -
 des i - ca - da un de - les a - cen - deu an -
 mo se - nnor mui no - br'e de mui gran prez que



de - ron lla - dũ - a fon - te pe - ra - nal.
 ra a Vir - gen, de - ron i por si - nal
 t'o al - tar da Vir - gen seu es - ta - dal.
 sem - pr'a - cor - re con seu ben e non fal.



R./ A que nos guar - da do gran fog' in - fer - nal sã -



ar nos po - de de gran ra - via mor - tal.

Aparato crítico

Manuscrito:

Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, MS. b. I. 2. (*siglum*: E), *códice dos músicos*, ff.248r-248v.

Forma musical:

AB/ BB AB - Rondel Andaluz.

Modo/s melódico/s preponderante/s, âmbito e nota cadencial:

- *Tritus autêntico*;
- *E-c*;
- *F*.

Modo rítmico:

Justaposição independente do primeiro e segundo modos rítmicos, equivalente à articulação do *Ramal Ligeiro* e da sua quarta variação, onde não se inclui o segundo ataque, ou como variação sete do *Sexto Ligeiro*, que exclui o segundo e o quinto ataques (uma vez que este primeiro modo não pode ser apresentado como a forma básica do ciclo ou do período resultante [porque é obrigatório terminar com uma nota longa], é necessário deixar sempre de fora o último ataque). Ignorando a anacrusa, esta *CSM* pode ser associada ao quarto modo rítmico (B-B-L).

Compasso na edição moderna:

3/4 – Compasso ternário de divisão binária.

Bibliografia onde já tenham surgido outras edições desta *CSM*:

- a) ANGLÉS, Higinio (1943), *La música de las Cantigas de Santa María del rey Alfonso X el Sabio*, vol. II: *Transcripción musical*, Barcelona, Biblioteca Central (reprodução em linha do vol. II disponível em <https://botiga.bnc.cat/publicacions/2511_Angles.%20Cantigas%20Transcripcion.pdf> [consultado entre 1/12/2017 e 30/04/2018]), 306;
- b) CASSON, Andrew, “Cantigas de Santa Maria for Singers” (textos completos, transcrição do *facsimile* do *códice dos músicos*) (acesso em linha disponível em

<<http://www.cantigasdesantamaria.com/csm/275#music/r>> [consultado a 12/11/2017]);

- c) ELMES, Chris (2004-2013), *Cantigas de Santa Maria of Alfonso X el Sabio: a Performing Edition*, Edinburgh, Gáita, vol. 3, 140;
- d) PLA, Roberto (2001), *Cantigas de Santa María, Alfonso X el Sabio: Nueva transcripción integral de su música según la métrica latina*, Madrid, Música Didáctica, 409.

Variantes nas edições:

- a) Para Anglés, esta *CSM* pode ser entendida como uma combinação dos dois primeiros modos com o ritmo binário (Anglés 1958, I, 182). Na perspectiva do catalão, esta peça teria de ser transcrita através de um compasso misto de “4(3)”, composto por compassos de quatro e três tempos. Algumas variações ao nível do valor de determinadas figuras já foram discutidas no Capítulo V;
- b) Todas as notas coincidem, nada mais a apontar;
- c) Elmes transcreve esta *CSM* entre compassos de 3/4 e 4/4. Há algumas divergências na forma como foram transcritas determinadas figuras, nomeadamente o caso da *clivis* oblíqua, em que o autor seguiu a perspectiva de Anglés, transcrevendo sempre esta figura como duas semínimas, quando nós optámos por fazê-lo como duas semínimas ou duas colcheias, de acordo com o contexto. Sobre este assunto já nos debruçámos no Capítulo V;
- d) O compasso utilizado pelo autor é o de 5/8. Muitas diferenças presentes nesta edição advêm da manipulação das figuras originais para a notação moderna, que é por diversas vezes empregue de modo a preencher o compasso escolhido inicialmente. Sobre a sílaba “que”, na primeira frase musical, a figura base é um *punctum* e encontra-se transcrito como semínima, logo de seguida, sobre a sílaba “guar-”, o autor apresenta quatro semicolcheias, quando na nossa edição apresentamos (com as devidas proporções) duas figuras mais longas, duas semínimas e duas colcheias, a última delas plicada. Ainda nesta frase, na sílaba “in”, apresenta-se uma *clivis*, que supostamente deveria ser redigida como duas

semicolcheias, mas o autor optou por apresentar duas colcheias. Situações como estas repetem-se ao longo da edição, sempre que os motivos musicais aparecem.

Discografia associada:

Sem nenhum exemplo a apontar.

Outras informações consideradas relevantes:

Embora não haja nada de fundo a objetar relativamente a esta cantiga, a verdade é que parece haver alguma ambiguidade notacional, pelo que o valor de determinadas figuras tem de ser repensado, nomeadamente o da ligadura oblíqua e da ligadura c.o.p. Estas figuras usualmente surgem lado a lado podendo ter o mesmo valor. No entanto, se o copista quis explicitar o valor c.o.p. usando o traço ascendente à esquerda, porque o faria só para uma das duas ligaduras se elas tivessem o mesmo valor rítmico? Esta é uma pergunta a que não sabemos responder, mas que nos obriga a pensar numa outra alternativa. Assim sendo, uma outra possibilidade para a configuração desta cantiga foca-se na alteração dos valores de determinadas figuras, em compassos específicos (2, 8, 11 e equivalentes). Nestes exemplos assumiríamos um ritmo de primeiro modo, concedendo dois tempos à primeira nota e comprimindo as notas rápidas no valor total de uma semínima (colcheia mais duas semicolcheias, ou quatro semicolcheias), o que melhoraria significativamente o resultado sonoro. De forma a salvaguardar estas duas possibilidades, assinalámos por cima dos compassos em causa (2, 8 e 11, que depois se repercute em compassos equivalentes), o valor alternativo de determinadas figuras, pelo que o intérprete pode escolher a versão que mais lhe aprouver.

O sacerdote que desprezou a Virgem

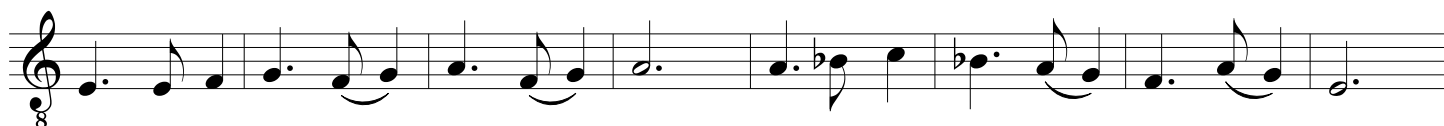
(Cantiga de Santa Maria nº283)

E-Em, MS. b. I. 2., ff.253v-254r
ed. Mariana Lima / S. Parkinson

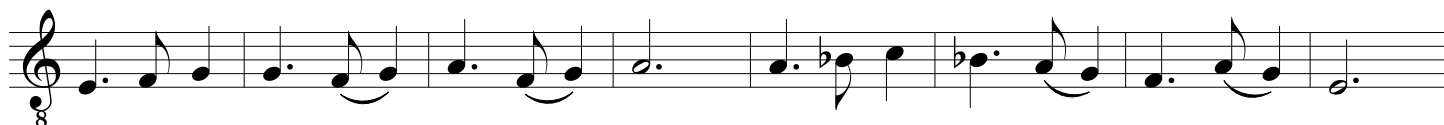
Afonso X



R./ *Quen vai con-tra San - ta Ma - ri - a con so-ber - via, faz mal a si.*



I. Ca so - ber - via non de - v'a - ver o - me con - tra a quen ven - cer
II. E por es - to vos con - ta - rei un gran mi - ra - gre que a - chei
III. Mui pre - t'un cre - ri - go mo - rar fo - ra da - quel san - to lo - gar
IV. de quan - tos vos for - des par - tir de vos - sas ei - gre - jas e ir



foi a - o de - mo per sa - ber ser o - mil - do - sa e fa - zer
que fez a ma - dre do gran Rei en Te - re - na, e mui ben sei
des - ta Gro - ri - o - sa sen par, e un di - a quis pre - e - gar
a Te - re - na por i ser - vir nen dar do vos - s'e o - fe - rir

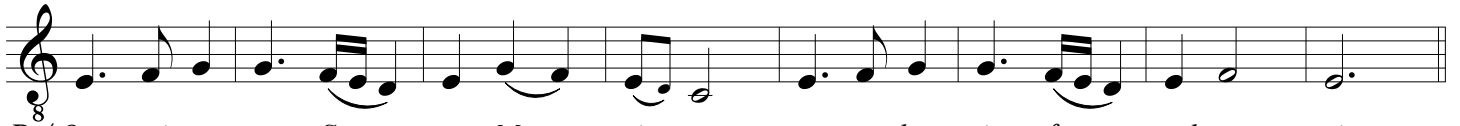


per que Deus quis de - la na - cer, ca dou - tra gui - sa non quer - ri - a
que ou - tros i, co m'a - pre - s'ei, fez mui - tos e faz ca - da di - a
en sa ei - gre - ja e mos - trar a - as gen - tes que "gran fo - li - a
e ju - ro vos eu sen men - tir que por es - t'es - co - mun - ga - ri - a

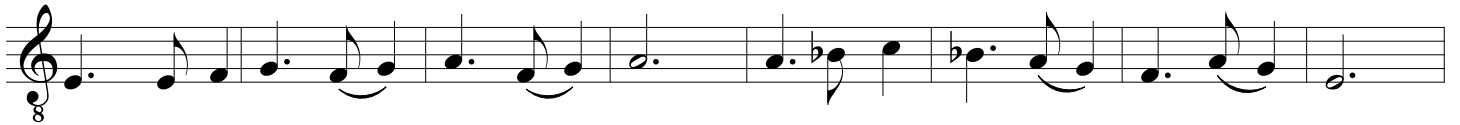


ser Deus o - me, nen si nen si.
a - os que os van bus - car i.
se - rá" dis - s'el "cre - e - d'a mi,
quan - tos a - lá fos - sen da - qui.

O sacerdote que desprezou a Virgem



R./ *Quen vai con - tra San - ta Ma - ri - a con so - ber - via, faz mal a si.*



V. E se per ven - tu - ra a - ven que en es - ta fes - ta que ven
VI. que nu - lla cou - sa non fa - lou nen a mis - sa non ar can - tou,
VII. que u quis des - co - mun - ga - çon di - zer, non dis - se si nen non,
VIII. Mas quan - do se a - tal sen - tiu que to - llei - t'e - ra e se viu



d'A - gos - to per vos - so mal sen for - des i per nen ã - a ren,
e de gui - sa tor - to fi - cou que pe nen mã - o non mu - dou,
nen ar po - de mos - trar ra - zon, mais bra - a - dou co - me ca - bron.
tan mal - trei - to, ben se par - tiu da - quel er - r'e se re - pen - tiu,



es - co - mun - gar - vos - ei por en." E u es - to di - zer que - ri - a,
per po - der da que des - pre - çou por a - que - lo que di - t'a - vi - a.
En - ton to - dos de co - ra - çon lo - a - ron mui - t'a que nos gui - a
as - si que lo - go ben gua - riu e fez as - si que to - da - vi - a



tor - ceu xe ll'a - bo - ca, as - si
E foi to - llei - to lo - g'a - li
e te - me - ron a mais des - i.
deu i do seu, co m'a - pren - di.



R./ *Quen vai con - tra San - ta Ma - ri - a con so - ber - via, faz mal a si.*

Aparato crítico

Manuscrito:

Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, MS. b. I. 2. (*siglum*: E), *códice dos músicos*, ff.253v-254r.

Forma musical:

AA' / BCBCA' AA' – *Virelai*.

Modo/s melódico/s preponderante/s, âmbito e nota cadencial:

- *Deuterus* (não convencional);
- *C-c*;
- *E*.

Modo rítmico:

Esta *CSM* consiste na justaposição de três modos secundários explicitamente reconhecidos por Anónimo 7 e Walter Odington (L B-B L seguido de L B B-B L ou L B B-L).

Compasso na edição moderna:

O compasso utilizado pretende aplicar uma pulsação invariável, a partir de uma subdivisão flexível, alternando entre compassos de 6/8, correspondentes ao terceiro modo compacto, e de 3/4, equivalentes ao segundo modo.

Bibliografia onde já tenham surgido outras edições desta *CSM*:

- a) ANGLÉS, Higinio (1943), *La música de las Cantigas de Santa María del rey Alfonso X el Sabio*, vol. II: *Transcripción musical*, Barcelona, Biblioteca Central (reprodução em linha do vol. II disponível em <https://botiga.bnc.cat/publicacions/2511_Angles.%20Cantigas%20Transcripcion.pdf> [consultado entre 1/12/2017 e 30/04/2018]), 314;
- b) ANGLÉS, Higinio (1958), *La música de las Cantigas de Santa María del rey Alfonso X el Sabio*, vol. III/2ª parte: *Las melodías hispanas y la monodia lírica europea de los siglos XII-XIII*, Barcelona, Biblioteca Central, 36-37;

- c) CASSON, Andrew, “Cantigas de Santa Maria for Singers” (textos completos, transcrição do *facsimile* do *códice dos músicos*) (acesso em linha disponível em <<http://www.cantigasdesantamaria.com/csm/283#music/r>> [consultado a 12/11/2017]);
- d) ELMES, Chris (2004-2013), *Cantigas de Santa Maria of Alfonso X el Sabio: a Performing Edition*, Edinburgh, Gáita, vol. 3, 150;
- e) FERREIRA, Manuel Pedro (2014), “Editing the *Cantigas de Santa Maria*: Notational Decisions”, *Revista Portuguesa de Musicologia*, nova série 1/1, 33-52 (reprodução em linha disponível em <<http://rpm-ns.pt/index.php/rpm/article/view/34/47>> [consultado em 30/01/2018]), 43;
- f) HUSEBY, Gerardo V. (1982), *The “Cantigas de Santa Maria” and the medieval theory of mode*, PhD dissertation, Stanford University, 242-243;
- g) PLA, Roberto (2001), *Cantigas de Santa María, Alfonso X el Sabio: Nueva transcripción integral de su música según la métrica latina*, Madrid, Música Didáctica, 418;
- h) RIBERA, Julián (1922), *La música de las Cantigas. Estudio sobre su origen y naturaleza con reproducciones fotográficas del texto y transcripción moderna*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 249.

Variantes noutras edições:

- a) Na perspetiva de Anglés, esta *CSM* apresenta uma combinação entre ritmo ternário e binário. O ritmo é encarado como uma congregação hipotética de quarto, terceiro, primeiro e quinto modos com o binário (Anglés 1958, I, 181). O catalão optou por transcrever esta melodia com o compasso de “4(3)”, que alterna entre compassos ternários e quaternários. Há alguma divergência relativamente aos valores de determinadas figuras, uma vez que optámos por reduzir a duração de certas notas, de forma a criar uma maior fluidez melódica (*cf.* Capítulo IV, 118-121);
- b) Como já referimos no Capítulo IV, Anglés ficou insatisfeito com a sua primeira versão desta cantiga, afirmando que o quarto modo rítmico (B-B-L, lido como 1 + 2 + 3 tempos) não era adequado às melodias medievais (Anglés 1958, I, 334). Nesta segunda tentativa, o autor optou por misturar o primeiro, terceiro, quarto e quinto

modos, juntamente com o compasso binário, advertindo, no entanto, que a versão de 1943 soava muito melhor. O compasso escolhido por Anglés foi o de 6/4;

- c) Todas as notas coincidem, nada mais a apontar;
- d) O autor transcreve a melodia segundo um formato de 4/4. Embora todas as notas coincidam melodicamente, há algumas que ritmicamente divergem significativamente da nossa edição. Isso acontece, em parte, devido à redução do valor de algumas figuras que considerámos que concederia mais fluidez à linha melódica;
- e) Comparando as duas edições podemos afirmar que, do ponto de vista da melodia, não há diferenças a registar. No entanto, no que ao valor das figuras se refere, há algumas questões a apontar. Como vimos, a notação desta cantiga é um pouco ambígua, pelo que poderíamos vislumbrar várias perspetivas distintas. No nosso caso, optámos por reduzir o valor de algumas das figuras para metade, de forma a criar uma melodia mais rápida e fluida. Na edição de Ferreira as figuras têm uma duração mais longa, o que torna a peça significativamente mais lenta. O compasso apresentado pelo musicólogo é de equivalência entre 3/4 e 6/4, quando na nossa edição optámos por 3/4 e 6/8;
- f) Esta melodia foi transcrita na sua totalidade por Huseby. Não há divergências melódicas a serem apontadas, apenas o ritmo nem sempre é coincidente, mas tal deve-se sobretudo a opções editoriais;
- g) Nesta CSM Pla “viaja” entre compassos de 6/8 e de 4/4. Nem sempre os valores das notas são coincidentes com os da presente edição. Contudo, na nossa opinião, tal deve-se às mudanças que foram necessárias fazer em cada uma das edições. Na primeira frase musical, sobre a sílaba “a”, o autor apresenta um *punctum*, quando no original se encontra uma *virga*, o que desde logo condiciona o valor da respetiva nota na edição;
- h) O compasso escolhido por Ribera é o de 3/8, com o *Si* bemol na armação de clave e o *Dó* suspenido. Todas as notas coincidem.

Discografia associada:

- Vozes Alfonsinas [Manuel Pedro Ferreira dir.] (2008), *Antologia sonora: dos Visigodos a D. Sebastião*, CD 1, CESEM, faixa 7.

Outras informações consideradas relevantes:

Nada a apontar.

A rapariga raivosa

(Cantiga de Santa Maria nº319)

E-Em, MS. b. I. 2., ff.285r-286r
ed. Mariana Lima / S. Parkinson

Afonso X

R./ *Quen quer mui ben po - d'a Vir - gen gro - ri - o - sa*

de do - or gua - rir non se - rá tan coi - to - sa.

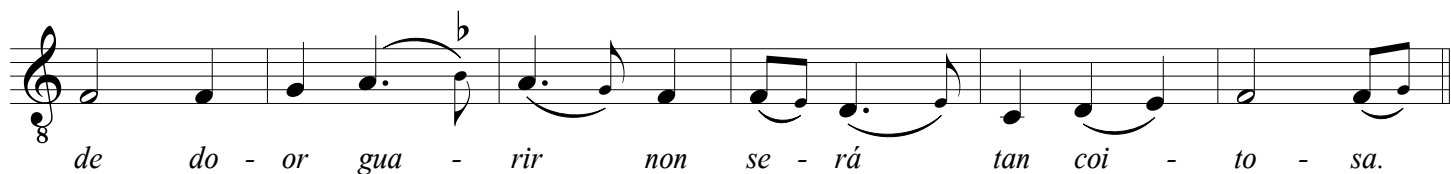
I. Ca tan mui - tas gra - ças deu e pi - a - da - des
II. Por en que - r'eu de - la un mi - ra - gr'on - ra - do
III. Ri - ba d'O - di - a - n'á ã - a sa ei - gre - ja
IV. que a - ja de ra - via ou d'ou - tra do - en - ça

a e - la seu fi - llo que en - fer - mi - da - des
di - zer se m'o - ir - des, e poi - lo con - ta - do
des - ta Vir - gen san - ta que bẽ - ei - ta se - ja
lo - go d'a - lí sã - o vai pe - la sa - ben - ça

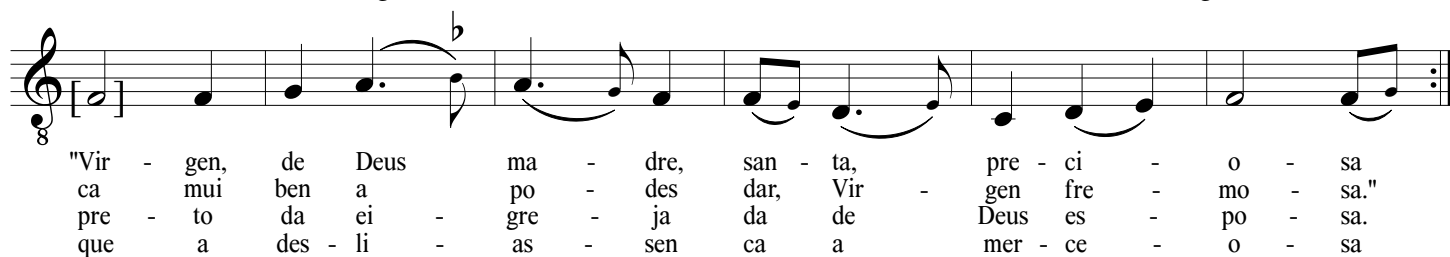
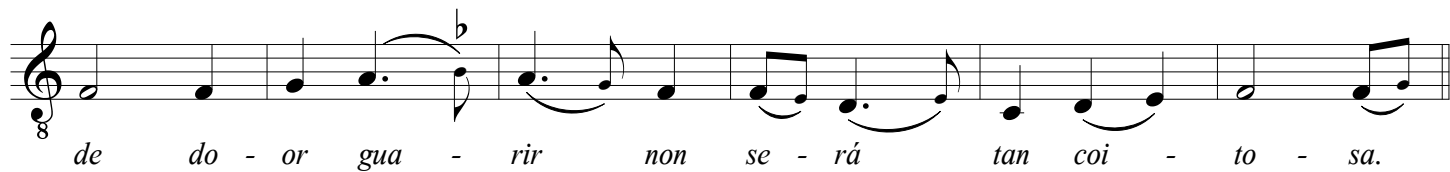
de mui - tas ma - nei - ras to - ll'e ben cre - a - des
ou - ver, sa - be - re - des que faz mui gui - sa - do
que cha - man Te - re - n'e quen quer que de - se - ja
des - ta Vir - gen san - ta que nos a - tre - ven - ça

que a quen a cha - ma non é - va - ga - ro - sa.
o que faz ser - vi - ço a es - ta pi_a - do - sa.
sa - u - d'en seu cor - po de do - or dul - to - sa
dá que a sir - va - mos co - me gra - ci - o - sa.

A rapariga raivosa



A rapariga raivosa



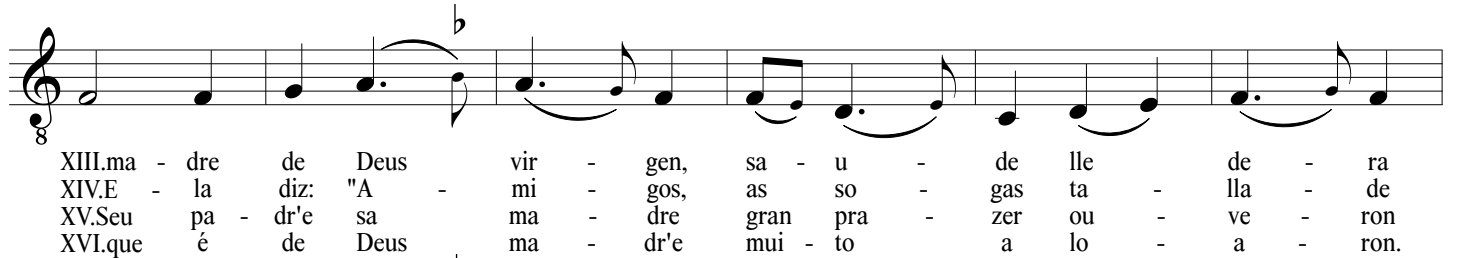
A rapariga raivosa



R./ Quen quer mui ben po - d'a Vir - gen gro - ri - o - sa



de do - or gua - rir non se - rá tan coi - to - sa.



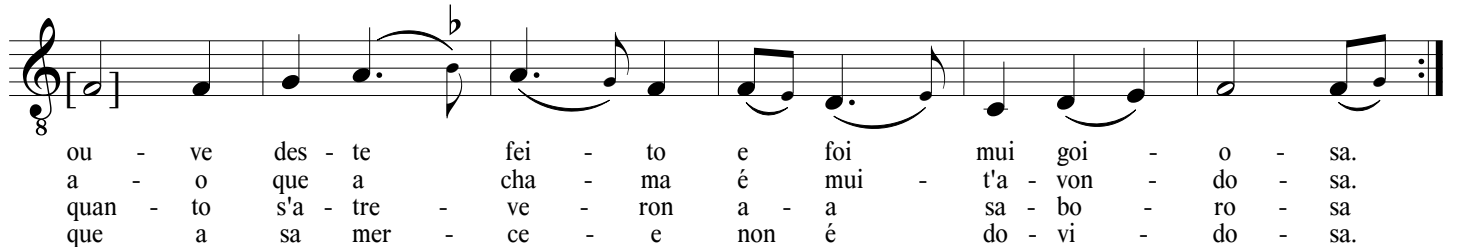
XIII.ma - dre de Deus vir - gen, sa - u - de lle de - ra
 XIV.E - la diz: "A - mi - gos, as so - gas ta - lla - de
 XV.Seu pa - dr'e sa ma - dre gran pra - zer ou - ve - ron
 XVI.que é de Deus ma - dr'e mui - to a lo - a - ron.



tal que se sen - ti - a que ben sã - a e - ra.
 ca - ja sã - a sô - o po - la pi - a - da - de
 quan - d'a fi - lla vi - ron sã - a e fe - ze - ron
 Des i a sa ter - ra con e - la tor - na - ron



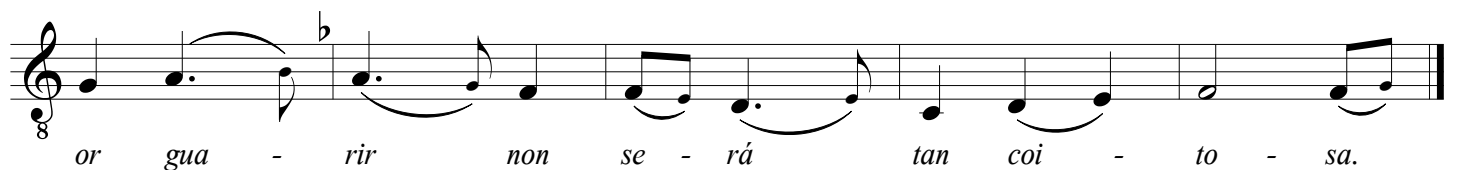
A com - pa - nna to - da gran le - di - ça fe - ra
 de San - ta Ma - ri - a, ca da sa bon - da - de
 a - li sa ve - gi - a e o - fer - tas de - ron
 sã - a e gua - ri - da e da Vir - gen con - ta - ron



ou - ve des - te fei - to e foi mui goi - o - sa.
 a - o que a cha - ma é mui - t'a - von - do - sa.
 quan - to s'a - tre - ve - ron a - a sa - bo - ro - sa
 que a sa mer - ce - e non é do - vi - do - sa.



R./ Quen quer mui ben po - d'a Vir - gen gro - ri - o - sa de do -



or gua - rir non se - rá tan coi - to - sa.

Aparato crítico

Manuscrito:

Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, MS. b. I. 2. (*siglum*: E), *códice dos músicos*, ff.285r-286r.

Forma musical:

AB/ B'B' AB - Rondel Andaluz.

Modo/s melódico/s preponderante/s, âmbito e nota cadencial:

- *Tritus maniera*;
- *C-d*;
- *F(G)*.

Modo rítmico:

Justaposição entre padrões L-B-B-L e B-L-L-B, sendo o primeiro dominante no início de cada frase e o segundo no fim. Equivalente à nona variação do *Sexto Ligeiro*, que não utiliza o terceiro e quinto ataques e à primeira variação do *Hazaj*, que põe de lado o segundo ataque, ou ainda à sexta variação do *Ramal Pesado* onde se dobra o segundo ataque e se utilizam outros de passagem e suporte.

Compasso na edição moderna:

3/4 - Compasso ternário de divisão binária.

Bibliografia onde já tenham surgido outras edições desta CSM:

- ANGLÉS, Higinio (1943), *La música de las Cantigas de Santa María del rey Alfonso X el Sabio*, vol. II: *Transcripción musical*, Barcelona, Biblioteca Central (reprodução em linha do vol. II disponível em <https://botiga.bnc.cat/publicacions/2511_Angles.%20Cantigas%20Transcripcion.pdf> [consultado entre 1/12/2017 e 30/04/2018]), 350;
- CASSON, Andrew, “Cantigas de Santa Maria for Singers” (textos completos, transcrição do *facsimile* do *códice dos músicos*) (acesso em linha disponível em <<http://www.cantigasdesantamaria.com/csm/319#music/r>> [consultado a 12/11/2017]);

- c) ELMES, Chris (2004-2013), *Cantigas de Santa Maria of Alfonso X el Sabio: a Performing Edition*, Edinburgh, Gaita, vol. 4, 42;
- d) HUSEBY, Gerardo V. (1982), *The “Cantigas de Santa Maria” and the medieval theory of mode*, PhD dissertation, Stanford University, 269;
- e) PLA, Roberto (2001), *Cantigas de Santa María, Alfonso X el Sabio: Nueva transcripción integral de su música según la métrica latina*, Madrid, Música Didáctica, 457.

Variantes noutras edições:

- a) Na perspectiva de Anglés, esta cantiga reflete a combinação do I e II modos rítmicos, apresentando, portanto, um ritmo misto (Anglés 1958, I, 180). O compasso escolhido pelo catalão é o de 3/4;
- b) Todas as notas coincidem, nada mais a apontar;
- c) Na edição de Elmes vigora um compasso de 3/4. Tanto ritmicamente como melodicamente todas as notas coincidem;
- d) Apenas foram transcritas as primeiras quatro frases. Todas as notas coincidem e a transcrição rítmica contempla, com as devidas proporções (e também atendendo a alguns aspetos relacionados com as figuras plicadas, já referidos no Capítulo V), o ritmo apresentado na nossa edição;
- e) O compasso usado por este autor é o de 6/8. Tanto o ritmo como as notas coincidem na sua totalidade.

Discografia associada:

- Música Antigua [Eduardo Paniagua dir.] (2002), *Cantigas de Extremadura*, Pneuma, faixa 8.

Outras informações consideradas relevantes:

Seguindo o que se encontra no manuscrito original, a primeira nota da última frase seria um *Mi*. No entanto, tal é um pouco estranho, já que nas restantes frases onde este motivo aparece a nota inicial é *Fá*. Deste modo, apresentámos este excerto tal como surge na segunda frase, com o *Fá* a iniciá-la, em vez do *Mi*. Na décima segunda estrofe, na palavra “viu”, foi necessário proceder à silabação da palavra como duas notas distintas.

A cura do homem coxo em Terena

(Cantiga de Santa Maria nº333)

E-Em, MS. b. I. 2., ff.297v-298v
ed. Mariana Lima / S. Parkinson

Afonso X



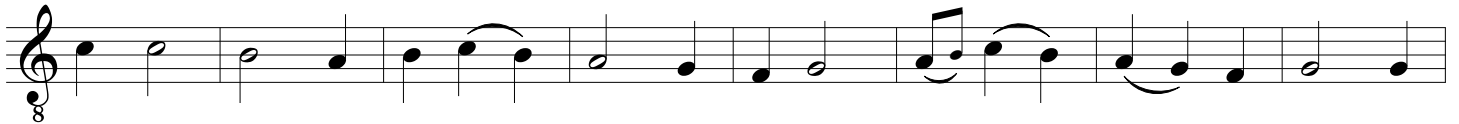
R./ Co-nnos - çu - da - men-te mos - tra mi - ra - gres San - ta Ma - ri - a



en a - que - les que a cha - man de co - ra - çon noi - t'e di - a.



I. Ca por es - to quis Deus de - la na - cer que dos pe - ca - do - res
II. E por en vos di - rei o - ra un mi - ra - gre que á fei - to
III. Es - te ti - i - nna os bra - ços tor - tos a - tras e as mã - os
IV. mui - tos san - tos lo trou - xe - ron u Deus mi - ra - gres mos - tra - va
V. lle des - se por sa bon - da - de sa - u - d'e as - si an - da - do



fos - s'an - t'el por a - vo - ga - da des i que to - das do - o - res
en Te - re - na es - ta Vir - gen ma - dre do fi - llo bẽ - ei - to
tor - tas as - si e os de - dos e os pe - es non bẽ - sã - os
gran - des mais non lle va - li - a na - da ca Deus o guar - da - va
ou - ve - ra per mui - tas ter - ras as - si que ou - ve che - ga - do

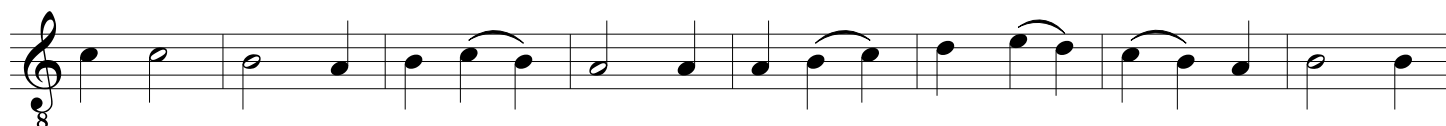


gua - ris - s'e en - fer - mi - da - des e da - ques - to sa - be - do - res
en un mes - quĩ - o que e - ra de to - dos nem - bros con - trei - to
ca e - ran ou - tros - si tor - tos a - tras e es - to cris - chã - os
pe - ra a sa ma - dre vir - gen que o gua - ris - s'e ro - ga - va
a Te - re - na u a Vir - gen fez mui - to mi - ra - gr'on - ra - do



so - mos que so - bre los san - tos to - dos á tal me - llo - ri - a.
si que en car - re - t'an - da - va mais de quin - z'a - nos a - vi - a.
vi - ron e ju - deus e mou - ros da - ques - t'en - qui - sa da - ri'. A.
el sem - pre a Gro - ri - o - sa que da - que - la ma - lou - ti - a
ca e - la é dos coi - ta - dos es - for - ço e luz e vi - a.

A cura do homem coxo em Terena



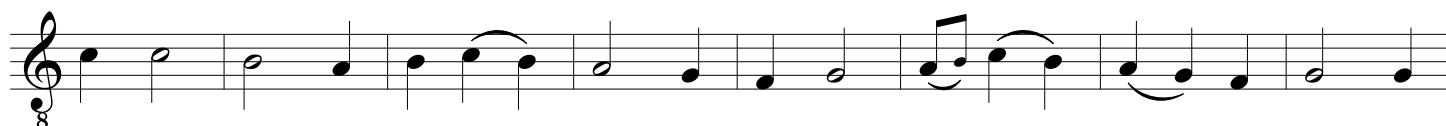
R./ Co - nnos - çu - da - men - te mos - tra mi - ra - gres San - ta Ma - ri - a



en a - que - les que a cha - man de co - ra - çon noi - t'e di - a.



VI.Pois que foi e - na ei - gre - ja da Se - nnor de ben com - pri - da
 VII.Cho - rou mui - to dos seus o - llos a - que - la noi - te ja - zen - do
 VIII.As gen - tes que o vi - i - an as - si to - llei - t'e per - du - do
 IX.Ja - zen - d'as - si na ei - gre - ja sem - pre ge - men - d'e cho - ran - do
 X.ca des pas - co - a i jou - ve as - si co - mo vos eu di - go



fez fa - zer can - de - as lo - go que sa o - ra - çon o - i - da
 na_ei - gre - ja en sa car - re - ta e no co - ra - çon ge - men - do
 ma - ra - vi - lla - van se de - le mais qui - se Deus que sa - bu - do
 a Vir - gen San - ta Ma - ri - a e de co - ra - çon ro - gan - do
 a - ta se - tem - bro me - a - do a con - se - ll'e a a - bri - go



fos - s'e diss': "Ai Vir - gen ma - dre se al - gũ - a vez ser - vi - da
 fe - ra - men - te seus pe - ca - dos e sa o - ra - çon fa - zen - do
 fos - s'an - te que fos - se sã - o e de to - dos i ve - u - do
 que ll'ou - ves - se pi - a - da - de foi se ll'o tem - p'a - lon - gan - do
 da Vir - gen San - ta Ma - ri - a e el ja - zen - d'i men - di - go

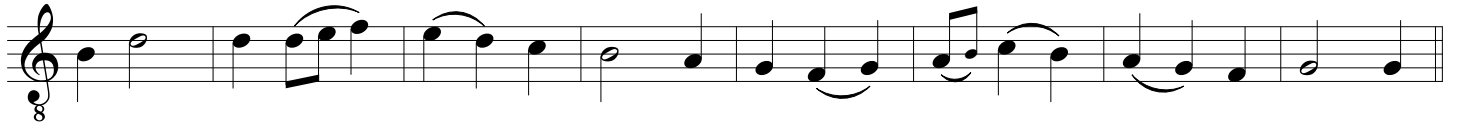


fus - te de mi al - gun tem - po val ca mes - ter me se - ri - a."
 a - a Vir - gen gro - ri - o - sa o me - llor que el po - di - a.
 por que fos - s'es - te mi - ra - gre mais pro - va - do to - da - vi - a.
 que non a - vi - a sa - u - de tan tos - te co - m'el que - ri - a
 ù - a noi - te de sa ter - ra foi i mui gran ro - ma - ri - a.

A cura do homem coxo em Terena



R./ Co - nnos - çu - da - men - te mos - tra mi - ra - gres San - ta Ma - ri - a



en a - que - les que a cha - man de co - ra - çon noi - t'e di - a.



XI. A - que - la noi - te fe - ze - ron vi - gi - a gran - d'e on - ra - da,
 XII. Des i es - ti - rou ll'os nem - bros to - dos e per sa ver - tu - de
 XIII. lo - an - do a Gro - ri - o - sa. E as gen - tes s'es - per - ta - ron



mais que fez a Vir - gen san - ta dos pe - ca - do - res vo - ga - da?
 foi tan tos - t'o cor - po to - do gua - ri - d'e ou - ve sa - u - de
 to - dos a a - ques - tas vo - zes e poi - lo sã - o a - cha - ron



De noi - t'a a - quel mes - quĩ - o foi e log' es - sa ve - ga - da
 ca xe sol e - la de ta - es fei - tos fa - zer a - me - u - de
 a Vir - gen San - ta Ma - ri - a mui de co - ra - çon lo - a - ron



pos as sas mã - os mui tos - te a - li per u mal sen - ti - a.
 e er - geu s'o o - me lo - go da car - re - ta u ja - zi - a
 por - que tan a - pos - t'a - cor - re a quen por e - la con - fi - a.



R./ Co - nnos - çu - da - men - te mos - tra mi - ra - gres San - ta Ma - ri - a



en a - que - les que a cha - man de co - ra - çon noi - t'e di - a.

Aparato crítico

Manuscrito:

Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, MS. b. I. 2. (*siglum*: E), *códice dos músicos*, ff.297v-298v.

Forma musical:

ABCD/ A'D'A'D' B'C A''D' – Proto-Ballade.

Modo/s melódico/s preponderante/s, âmbito e nota cadencial:

- *Tetrardus autêntico*;
- *F-f*;
- *G*.

Modo rítmico:

Justaposição do segundo e primeiro modos rítmicos parisienses (B-L-L-B), equivalente à nona variação do *Sexto Ligeiro*, que não utiliza o terceiro e quinto ataques.

Compasso na edição moderna:

3/4 – Compasso ternário de divisão binária.

Bibliografia onde já tenham surgido outras edições desta CSM:

- ANGLÉS, Higinio (1943), *La música de las Cantigas de Santa María del rey Alfonso X el Sabio*, vol. II: *Transcripción musical*, Barcelona, Biblioteca Central (reprodução em linha do vol. II disponível em <https://botiga.bnc.cat/publicacions/2511_Angles.%20Cantigas%20Transcripcion.pdf> [consultado entre 1/12/2017 e 30/04/2018]), 364;
- CASSON, Andrew, “Cantigas de Santa Maria for Singers” (textos completos, transcrição do *facsimile* do *códice dos músicos*) (acesso em linha disponível em <<http://www.cantigasdesantamaria.com/csm/333#music/r>> [consultado a 12/11/2017]);
- ELMES, Chris (2004-2013), *Cantigas de Santa Maria of Alfonso X el Sabio: a Performing Edition*, Edinburgh, Gaïta, vol.4, 68-69;

- d) PLA, Roberto (2001), *Cantigas de Santa María, Alfonso X el Sabio: Nueva transcripción integral de su música según la métrica latina*, Madrid, Música Didáctica, 471;
- e) RIBERA, Julián (1922), *La música de las Cantigas. Estudio sobre su origen y naturaleza con reproducciones fotográficas del texto y transcripción moderna*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 261-262.

Variantes noutras edições:

- a) Na perspectiva de Anglés, esta cantiga surge como a combinação do primeiro e segundo modos rítmicos, apresentando um ritmo misto (Anglés 1958, I, 180). O compasso escolhido como base desta edição é o de 6/4;
- b) Todas as notas coincidem, nada mais a apontar;
- c) O compasso escolhido pelo editor foi o de 3/4. Tanto ritmicamente como melodicamente as notas coincidem;
- d) O compasso utilizado por Pla é o de 6/8, com uma anacrusa. Sobre a sílaba “a”, *Ré*, no refrão, temos um *punctum* e nesta versão de Pla trata-se de uma *virga*. Uma vez mais, o autor altera, por diversas vezes, o valor original das figuras, de modo a preencher corretamente o compasso por ele escolhido. Tal verifica-se, por exemplo, no refrão, na sílaba “-ta” onde temos uma *clivis* oblíqua e o editor utiliza duas semicolcheias, ou na sílaba seguinte “Ma-” onde Pla opta por uma semínima. Situações como estas verificam-se ao longo de toda a peça;
- e) Esta *CSM* encontra-se transcrita num compasso de 2/4, com um *Fá* suspenso na armação de clave. Todas as notas coincidem.

Discografia associada:

- Ensemble Alcatraz (1988), *Visions and Miracles - Gallician and Latin sacred songs from 13th-century Spain*, Elektra Nonesuch, faixa 3;
- Pro Musica Antiqua de Madrid (1985), *Alfonso X y su tiempo: Cantigas de Santa María y música trovadoresca medieval*, Ministerio de Cultura, faixa 9.

Outras informações consideradas relevantes:

Nada a apontar.

O lavrador cuja esposa tentou envenená-lo


(Cantiga de Santa Maria nº334)

E-Em, MS. b. I. 2., ff.298v-299v
ed. Mariana Lima / S. Parkinson

Afonso X



R./ De re - sor - gir o - me mor - to deu Nos - tro Se - nnor po - der



a sa ma - dr'e to - da cou - sa guar - dar de se non per - der.



I.E des - to fez en Te - re - na on - d'a - ve - re - des sa - bor
II.Es - te per quan - t'ei a - pre - so en A - ro - ches gran sa - zon
III.Da - ques - to di - zer vos que - ro as - si co - mo con - te - ceu.
IV.seu man - ce - bo non po - di - a e por en - de o lei - xou
V.e dis - se a - o man - ce - bo: "Se o - ra po - des - ses ir



un mi - ra - gr'a Vir - gen san - ta ma - dre de Nos - tro Se - nnor
mo - rou con un bõ - o o - me que el mui de co - ra - çon
Bar - to - lo - meu a a - ques - te cha - ma - van e do - e - ceu
e que mui ben del pen - sas - sen a sa com - pa - nna man - dou
a - o a - gro a teu a - mo pu - nna - rei en cho gra - cir



que ou - v'ũ - a vez gua - ri - do un man - ce - bo la - vra - dor
ser - vi - a mui - t'e a - ma - va e po - lo guar - dar en - ton
des i o o - me seu a - mo pe - sou ll'en mui - t'e pren - deu
e sa mo - ller con mal - da - de en - ton vi - nno tem - pe - rou
e le - vas - ses ll'es - te vī - o po - des el e mi ser - vir



dun mui gran mal que a - vi - a que lle fe - ze - ran fa - zer.
de mor - t'ou - v'en si fi - lla - do que tal mal on - d'ou - v'a mor - rer.
seus bois con que la - vrar fos - se pois viu que se non er - ger
con er - vas co - mo o des - se a seu ma - ri - d'a be - ver
mui - t'e sei o - ra con e - le por Deus an - te de co - mer.

O lavrador cuja esposa tentou envenená-lo



R./ De re - sor - gir o - me mor - to deu Nos - tro Se - nnor po - der



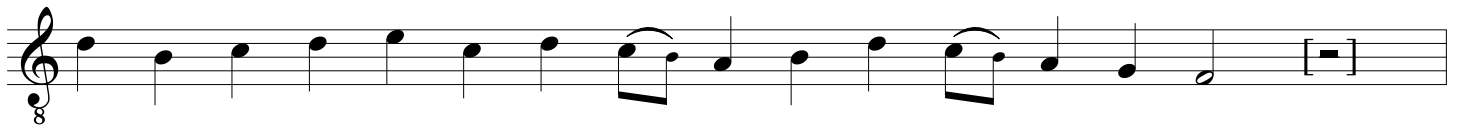
a sa ma - dr'e to - da cou - sa guar - dar de se non per - der.



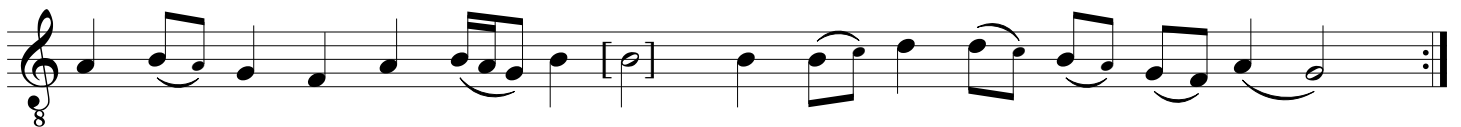
VI.E dar - ll'as a - ques - te vī - o e fas co - mo te di - rei
 VII.O man - ce - bo o - iu a - ques - to e foi lo - go sos - pei - tar
 VIII.E as - si an - dou un a - no to - llei - t'e fo - ra de sen
 IX.E a - tal mor - to co - m'e - ra le - va - ron o ben as - si



non be - vas en ne - mi - ga - lla e ven - t'e eu te da - rei
 que no vi - nno mal a - vi - a e diz: "Pe - ro me man - dar
 que si - i - ra non a - vi - a e seus pa - ren - tes por en
 de - tei - ta - men - t'a Te - re - na e po - se - ron o log' i



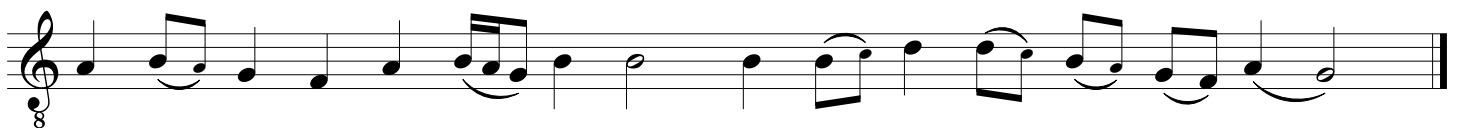
al - go se es - to fe - ze - res e de - mais gra - cir - cho - ei
 foi mia a - ma que llo des - se a meu a - m'an - t'eu pro - var
 le - va - ron o a Te - re - na que lon - g'é de San - ta - ren
 an - t'o al - tar da mui no - bre Vir - gen e co - m'a - pren - di



e a mi e a teu a - mo fa - rás o - ra gran pra - zer."
 o que - ro." E pois pro - vou o e foi log' en - san - de - cer.
 e in - do pe - la car - rei - ra ou - ve mor - te de pren - der.
 re - sor - giu o e foi sã - o co - mo so - i - a se - er.



R./ De re - sor - gir o - me mor - to deu Nos - tro Se - nnor po - der



a sa ma - dr'e to - da cou - sa guar - dar de se non per - der.

Aparato crítico

Manuscrito:

Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, MS. b. I. 2. (*siglum*: E), *códice dos músicos*, ff.298v-299v.

Forma musical:

ABCD/ED'ED'ABCD – Virelai.

Modo/s melódico/s preponderante/s, âmbito e nota cadencial:

- *Tetrardus maneria*;
- *D-e*;
- *G*.

Modo rítmico:

Esta *CSM* apresenta um padrão correspondente a B-B-B-B-B-B-L que não é desconhecido na música francesa, mas é bastante comum na teoria árabe. Segundo Al-Fārābī corresponde ao *Ciclo Composto do Primeiro Ligeiro-Pesado*, mais propriamente à sua primeira variação, que utiliza um ataque de passagem e que culmina com uma longa de dois tempos.

Compasso na edição moderna:

Esta cantiga é um exemplo particularmente curioso, uma vez que corresponde à lógica do ritmo corrido, com separador - pausa ou prolongamento - em final de verso, pelo que não faz sentido tentar integrá-la num metro fixo.

Bibliografia onde já tenham surgido outras edições desta *CSM*:

- a) ANGLÉS, Higinio (1943), *La música de las Cantigas de Santa María del rey Alfonso X el Sabio*, vol. II: *Transcripción musical*, Barcelona, Biblioteca Central (reprodução em linha do vol. II disponível em <https://botiga.bnc.cat/publicacions/2511_Angles.%20Cantigas%20Transcripcion.pdf> [consultado entre 1/12/2017 e 30/04/2018]), 365;
- b) CASSON, Andrew, “Cantigas de Santa Maria for Singers” (textos completos, transcrição do *facsimile* do *códice dos músicos*) (acesso em linha disponível em

<<http://www.cantigasdesantamaria.com/csm/334#music/r>> [consultado a 12/11/2017]);

- c) ELMES, Chris (2004-2013), *Cantigas de Santa Maria of Alfonso X el Sabio: a Performing Edition*, Edinburgh, Gáita, vol.4, 70;
- d) PLA, Roberto (2001), *Cantigas de Santa María, Alfonso X el Sabio: Nueva transcripción integral de su música según la métrica latina*, Madrid, Música Didáctica, 472;
- e) RIBERA, Julián (1922), *La música de las Cantigas. Estudio sobre su origen y naturaleza con reproducciones fotográficas del texto y transcripción moderna*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 262.

Variantes noutras edições:

- a) Anglés encarou esta *CSM* como um exemplo de ritmo ternário combinado com o binário, correspondente ao II modo rítmico associado ao binário (Anglés 1958, I, 181). O autor apresentou como compasso “4/4 (3/4 2/4)”, o que é totalmente distinto da nossa perspectiva, que segue a lógica de ritmo corrido. Há diversas divergências tanto no que se refere ao valor de determinadas figuras, mas também à disposição gráfica da própria edição (tanto um aspeto como o outro já foram debatidos pormenorizadamente no Capítulo IV e V);
- b) Todas as notas coincidem, nada mais a apontar;
- c) A *CSM* é apresentada segunda uma alternância de compassos ternários e quaternários. Na *vuelta*, nas sílabas “vi-a”, Elmes apresenta um *punctum/virga*, quando na notação original consta um *punctum/punctum*. A penúltima figura apresentada é uma c.o.p, quando o editor a transcreve como sendo uma típica *clivis* oblíqua, tanto que apresentamos duas colcheias e Elmes duas semínimas;
- d) O compasso escolhido por Pla é o de 2/4, com anacrusa. Na sílaba “per-”, no refrão, temos uma *clivis* oblíqua que é transcrita pelo autor como duas semicolcheias, o que não é assim tão comum na sua edição. Talvez ele tivesse sido um pouco influenciado pela opinião, um tanto “fechada”, que Anglés tem sobre esta figura. Esta situação repete-se por diversas vezes;
- e) Cantiga transcrita em compasso de 2/4, com um *Fá* suspenso na armação de clave. Todas as notas coincidem.

Discografia associada:

- Música Antigua [Eduardo Paniagua dir.] (2002), *Cantigas de Extremadura*, Pneuma, faixa 2.

Outras informações consideradas relevantes:

A edição desta *CSM* não foi particularmente fácil, pelo que nos obrigou a fazer alguns ajustes. Seguindo a lógica de ritmo corrido, cada verso inicia um compasso e este termina com a sílaba que rima. No início vai resultar em 6+2 tempos (com os dois tempos divididos em semínimas nas rimas graves e unidos em mínima nas rimas agudas), seguindo-se novamente um padrão de 6+2. Para equilibrar estas frases de 16 tempos com as 18, por exemplo a segunda apresenta um padrão de 9+9 e a terceira de 8+10 tempos, acrescentámos uma pausa editorial de dois tempos, no final da frase (16+2 = 18).

Na *vuelta* tínhamos sobre as sílabas “-vi-a”: *punctum/punctum* (tal como surge no manuscrito original). No entanto, esta é exatamente igual à frase do refrão, divergindo apenas no valor desta segunda nota. Assim sendo, transformámos esse motivo em *punctum/virga*, a que corresponde semínima/ mínima.

Anexo E

Tabela de equivalências entre a numeração das *CSM*
proposta por Ribera e a numeração de Mettmann

Numeração de Ribera¹	Numeração <i>standard</i>²	<i>Incipit</i>
1	429 ³	Porque trobar é cousa en que jaz
2	1	Des oge mais quer' eu trobar
3	2 - transposta uma 4ª abaixo	Muito devemos varões/ loar a Santa Maria
4	3	Mais nos faz Santa Maria/ a seu fillo perdõar
5	4	A madre do que livrou/ dos leões Daniel
6	6	A que do bon rei Davi de seu linnage decende
7	7	Santa Maria amar
8	17	Sempre seja bẽeita e loada
9	8	A Virgen Santa Maria/ todos a loar devemos
10	9	Por que nos ajamos/ sempre, noit' e dia
11	10 - transposta uma 4ª acima	Rosa das rosas, flor das flores
12	11 - transposta uma 5ª abaixo	Macar ome per folia/ agña caer/ pod' en pecado
13	16	Quen dona fremosa e bõa quiser amar
14	12	O que a Santa Maria mais despraz
15	13	Assi como Jesucristo estando na cruz salvou/ un ladron
16	14	Par Deus, muit' é gran razon
17	18	Por nos de dulta tirar
18	24	Madre de Deus, non pod' errar/ quen en ti á fiança

¹ A numeração apresentada incide naquela que Julián Ribera utilizou na sua obra *La música de las Cantigas. Estudios sobre su origen y naturaleza* (Ribera 1922, 121-283).

² A numeração modelo das CSM aqui adotada deriva daquela proposta por Walter Mettmann (Mettmann 1959–1972; *idem* 1986–1989), por sua vez baseada naquela do códice *E*.

³ A CSM 429 é o número proposto por Stephen Parkinson para o Prólogo B, no âmbito da base de dados das *Cantigas de Santa Maria Database* (http://csm.mml.ox.ac.uk/index.php?p=poem_list).

19	19	Gran sandece faz quen se por mal filla
20	5 - transposta um 5ª acima	Quen as coitas deste mundo bem quiser sofrer
21	20	Virga de Jesse
22	87	Muito punna d' os seus onrar
23	22 - transposta uma 5ª acima	Mui gran poder á a Madre de Deus
24	23	Como Deus fez vño d' agua
25	26	Non é gran cousa se sabe bon joizo dar
26	27	Non devemos por maravilla tēer
27	21	Santa Maria pod' enfermos guarir
28	28	Todo logar mui ben pode/ seer defendudo
29	86	Acorrer-nos pode e de mal guardar
30	29	Nas mentes senpre tēer
31	40	Deus te salve, grroriosa/ reña Maria
32	94	De vergonna nos guardar/ punna todavia
33	31	Tanto, se Deus me perdon
34	15	Todo los santos que son no ceo
35	32 - transposta uma 5ª acima	Quen loar podia
36	33 - transposta uma 5ª acima	Gran poder á de mandar/ o mar e todo los ventos
37	34	Gran dereit' é que fill' o demo por escarmento
38	36	Muit' amar devemos
39	25 - transposta uma 5ª abaixo	Pagar ben pod' o que dever
40	37	Miragres fremosos/ faz por nos Santa Maria

41	30 - transposta uma 4ª abaixo	Muito valvera mais, se Deus m' ampar
42	38	Pois que Deus quis da Virgen fillo/ seer
43	79	Ai Santa Maria, quen se per vos guia
44	39	Torto seria grand' e desmesura
45	41	A Virgen, Madre de Nostro Sennor
46	106	Prijon forte nen dultosa
47	101	Ben pod' a Sennor sen par/ fazer oir e falar
48	61	Fol é o que cuida
49	81 - transposta uma 5ª acima	Par Deus, tal sennor muito val
50	62	Santa Maria sempr' os seus ajuda
51	403	Aver non poderia/ lagrimas que chorasse
52	63	Quen ben serv' a Madre do que quis morrer
53	64	Quen mui ben quiser o que ama guardar
54	78	Non pode prender nunca morte vergonnosa
55	69	Santa Maria os enfermos sãa
56	115	Con seu ben/ sempre ven
57	43 - transposta uma 5ª acima	Porque é Santa Maria/ leal e mui verdadeira
58	42 - transposta uma 2ª abaixo	A Virgen mui groriosa
59	44	Quen fiar na madre do Salvador
60	46	Porque ajan de seer/ seus miragres mais sabudos
61	50	Non deve null' ome desto per ren dultar
62	47	Virgen Santa Maria/ guarda-nos se te praz

63	48	Tanto son da Groriosa/ seus feitos mui piadosos
64	49	Ben com' aos que van per mar
65	51	A Madre de Deus/ devemos tēer mui cara
66	67	A Reinna groriosa/ tant' é de gran santidade
67	52	Mui gran dereit' é d' as bestias obedecer
68	53	Como pod' a Groriosa/ mui ben enfermos sãar
69	68	A Groriosa grandes faz / miragres por dar a nos paz
70	54	Toda saude da Santa Reÿa/ ven
71	60	Entre Ave e Eva
72	56 - transposta uma 5ª acima	Gran dereit' é de seer/ seu miragre mui fremoso
73	57	Mui grandes noit' e dia
74	58 - transposta uma 5ª acima	De muitas guisas nos guarda de mal
75	255	Na malandaça/ noss' amparaça
76	59	Quen a Virgen ben servir
77	404	Non é sen guisa d' enfermos sãar
78	132	Quen leixar Santa Maria
79	66	Quantos en Santa Maria/ esperança an
80	227 - transposta uma 4ª acima	Quen os pecadores guia
81	70	Eno nome de Maria
82	105 - transposta uma 5ª acima	Gran piadad' e mercee e nobreza
83	91	A Virgen nos dá saud' / e tolle mal
84	45	A Virgen Santa Maria/ tant' é de gran piedade

85	317	Mal s' á end' achar
86	92 - transposta uma 5ª acima	Santa Maria poder á
87	55	Atant' é Santa Maria/ de toda bondade bõa
88	74	Quen Santa Maria quiser defender
89	65	A creer devemos que todo pecado
90	73	Ben pod' as cousas feas fremosas tornar
91	80	De graça chëa e d' amor
92	71	Se muito non amamos
93	35	O que a Santa Maria der algo ou prometer
94	103 - transposta uma 5ª acima	Quen a Virgen ben servirá
95	98	Non dev' a Santa Maria/ mercee pedir
96	362 - transposta uma 5ª acima	Ben pode Santa Maria/ seu lum' ao cego dar
97	104	Nunca ja pod' aa Virgen ome tal pesar fazer
98	125	Muit' é mayor o ben-fazer
99	84 - transposta uma 4ª abaixo	O que en Santa Maria/ crever ben de coraçõn
100	75	Omildade con pobreza
101	422 - transposta uma 5ª acima	Madre de Deus, ora / por nos teu Fill' essa ora
102	401	Macar poucos cantares acabei e con son
103	411	Bëeito foi o dia
104	415	Tan bëeita foi a saudaçõn
105	413	Tod' aqeste mund' a loar deveria
106	417	Nobre don e mui preçado

107	419	Des quando Deus sa Madre / aos ceos levou
108	423	Como podemos a Deus gradeçer
109	424	Pois que dos Reis
110	425	Alegria, alegria
111	426	Subiu ao ceo o Fillo de Deus
112	427	Todo los bñes que nos Deus / quis fazer
113	406	Ben vennas, maio
114	112	Nas coitas devemos chamar
115	108	Dereit' é de s' end' achar/ mal quen fillar perfia
116	231	Vertud' e sabedoria
117	82	A Santa Maria mui bon servir faz
118	162	As sas figuras muit' onrrar
119	211	Apostos miragres faz todavia
120	97	A Virgen sempr' acorrer/ a correr
121	285	Do dem' a perfia
122	279	Santa Maria, valed', ai Sennor
123	100	Santa Maria estrela do dia
124	88	Quen servir a Madre do gran Rey
125	89 - transposta uma 5ª acima	A Madre de Deus onrrada/ chega sen tardada
126	407	Como o demo cofonder
127	72	Quen diz mal da reña espirital
128	83	Aos seus acomendados/ a Virgen tost' á livrados

129	414	Como Deus é comprida Trĩidade
130	76	Quen as sas figuras da Virgen partir
131	77	Da que Deus mamou o leite do seu peito
132	93	Nulla enfermidade
133	95	Quen aos servos da Virgen
134	96	Atal Sennor/ é bõa que faz salva-lo pecador
135	99	Muito se deven tẽer/ por gentes de mal recado
136	102	Sempr' aos seus val
137	109	Razon an os diabos de fogir
138	114	A que serven todolos celestiaes
139	116	Dereit' é de lume dar
140	117	Toda cousa que aa Virgen seja prometuda
141	118	Fazer pode d' outri vive-los seus/ fillos
142	119	Como somos per consello do demo perdudos
143	120	Quantos me creveren loarán
144	122	Miragres muitos pelos reis faz
145	124	O que pola Virgen leixa
146	126	De toda chaga ben pode guarir
147	127	Non pod' ome pela Virgen/ tanta coita endurear
148	130	Quen entender quiser
149	131	En tamanna coita non pode seer
150	133	Resurgir pode e faze-los seus/ vive-la Virgen

151	134	A Virgen en que é toda santidade
152	135	Aquel podedes jurar/ que é ben de mal guardado
153	136	Poi-las figuras fazen dos santos renenbrança
154	137	Sempr' acha Santa Maria razon verdadeira
155	139	Maravillosos/ e piadosos
156	140	A Santa Maria dadas/ sejan loores onrradas
157	143	Quen algũa cousa quiser pedir
158	144	Con razon é d' averen gran pavor
159	145	O que pola Virgen de grado
160	146	Quen comendar de coração
161	147	A madre do que a bestia de Balaam falar fez
162	148	De mui grandes periglos
163	150	A que Deus ama, amar devemos
164	151	Sempr' a Virgen, de Deus Madre/ busca vias e carreiras
165	154	Tan grand' amor á a Virgen
166	155	Ali u a pãedença/ do pecador vai minguar
167	156	A Madre do que de terra/ primeir' ome foi fazer
168	158	De muitas guisas los presos
169	161	Poder á Santa Maria/ a Sennor de piadade
170	163	Pode por Santa Maria/ o mao perde-la fala
171	164	Como deve dos crischãos/ seer a Virgen onrrada
172	166	Como poden per sas culpas

173	167	Quen quer que na Virgen fia
174	168	En todo logar á poder
175	171	Santa Maria grandes faz/ miragres e saborosos
176	172	A Madre de Jesu-Cristo/ que ceos, terras e mares/ fez
177	173	Tantas en Santa Maria/ son mercees
178	174	Como aa Virgen pesa/ de quen erra a ciente
179	175	Por dereito ten a Virgen
180	176	Soltar pode muit' aginna/ os presos
181	177	Non vos é gran maravilla/ de lum' ao cego dar
182	181	Pero que seja a gente d' outra lei e descreuda
183	183	Pesar á Santa Maria
184	184	A Madre de Deus / tant' á en si gran vertude
185	185	Poder á Santa Maria/ grande d' os seus acorrer
186	186	Quen na Virgen santa muito fiar
187	188	Coraçon d' om' ou de moller
188	189	Ben pode Santa Maria guarir de toda poçon
189	191	O que de Santa Maria/ sa mercee ben gaanna
190	193	Sobelos fondos do mar
191	197	Como quer que gran poder/ á o dem' en fazer mal
192	198	Muitas veces volv' o demo
193	199	Com' é o mund' avondado/ de maes e d' ocações
194	200	Santa Maria loei

195	202	Muito á Santa Maria/ Madre de Deus, gran sabor
196	203	Quen polo amor de Santa Maria
197	204	Aquel que a Virgen Santa / Maria quiser servir
198	205	Oraçon con piadade
199	207	Se ome fezer de grado/ pola Virgen algun ben
200	208	Aquele que ena Virgen/ carne por seer veudo/ fillou
201	212	Tod' aquel que pola Virgen/ quisier do seu ben fazer
202	213	Quen serve Santa Maria
203	214	Como a demais da gente/ quer gãar per falsidade
204	215	Con gran razon é que seja/ de Jesucrist' amparada
205	216	O que en Santa Maria/ de coraçon confiar
206	219	Non conven aa omagen
207	224	A Reinna en que é/ comprida toda mesura
208	226	Assi pod' a Virgen so terra guardar
209	230	Tod' ome deve dar loor
210	232	En totalas grandes coitas
211	233	Os que bõa morte morren
212	235	Como agradecer ben-feito/ é cousa que muito val
213	238	O que viltar quer a Virgen
214	242	O que no coraçon d' ome
215	245	O que en coita de morte
216	246	A que as portas do ceo abriu pera nos salvar

217	248	Sen muito ben que nos faze
218	249	Aquel que de voontade Santa Maria servir
219	250	Por nos, Virgen Madre
220	252	Tan gran poder á sa Madre
221	253	De grad' á Santa Maria/ mercee e piadade
222	254	O nome da Virgen santa
223	258	Aquela que a seu Fillo/ viu cinque mil avondar
224	263	Muit' é ben-aventurado
225	264	Pois aos seus que ama/ defende todavia
226	267 = 373	Na que Deus pres carne e foi dela nado
227	269	A que poder á dos mortos/ de os fazer resorgir
228	270	Todos con alegria/ cantand' e en bon son
229	272	Maravillosos miragres/ Santa Maria mostrar
230	280	Santa Maria bẽeita seja
231	281	U alguen a Jesucristo
232	283	Quen vai contra Santa Maria
233	284	Quen ben fiar na Virgen
234	286	Tanto quer Santa Maria/ os que ama defender
235	288	A madre de Jesucristo/ vedes a quen aparece
236	291	Cantand' e en muitas guisas
237	293	Par Deus, muit' é gran dereito
238	296	Quen aa Virgen santa/ mui ben servir quiser

239	300	Muito deveria/ ome sempr' a loar
240	301	Macar faz Santa Maria/ miragres dũa natura
241	303	Por fol tenno quen na Virgen
242	305	Senpre devemos na Virgen/ a têer os corações
243	306	Por gran maravilla tenno
244	307	Toller pod' a Madre de Nostro Sennor
245	309	Non deven por maravilla/ têer
246	313	Ali u todos los santos
247	320	Santa Maria leva/ o ben que perdeu Eva
248	322	A Virgen que de Deus Madre/ éste
249	323	Ontre totalas virtudes
250	324	A Sennor que mui ben soube/ per sa lingua responder
251	326	A Santa Maria muito ll' é greu
252	327	Porque ben Santa Maria/ sabe os seus dões dar
253	328	Sabor á Santa Maria
254	330	Qual é a santivigada
255	333	Connosçudamente mostra/ miragres Santa Maria
256	334	De resorgir ome morto/ deu Nostro Sennor poder
257	335	Com' en si naturalmente/ a Virgen á piadade
258	336	Ben como punna o demo/ en fazer- nos que erremos
259	337	Tan gran poder á a Virgen
260	338	Muitos que pelos pecados

261	339	En quantas guisas os seus acorrer
262	340 = 412	Virgen Madre groriosa
263	344	Os que a Santa Maria saben fazer reverença
264	345	Sempr' a Virgen groriosa/ faz aos seus entender
265	346	Com' a grand' enfermidade en sãar muito demora
266	348	Ben parte Santa Maria/ sas graças e seus tesouros
267	352	Fremosos miragres mostra
268	354	Eno pouco e eno muito
269	355	O que a Santa Maria/ serviço fezer de grado
270	356	Non é mui gran maravilla/ se sabe fazer lavor
271	357	Como torc' o dem' os nenbros
272	359	As mãos da Santa Virgen
273	361	Null' ome per ren non deve/ a dultar
274	364	Quen por serviço da Virgen
275	367	Grandes miragres faz Santa Maria
276	368	Como nos dá carreiras
277	369	Como Jesucristo fezo/ a San Pedro que pescasse
278	370	Loemos muit' a Virgen Santa Maria
279	371	Tantos vai Santa Maria/ eno seu Porto fazer
280	374	Muito quer Santa Maria
281	376	A Virgen, cuja mercee/ é pelo mundo sabuda
282	378	Muito nos faz gran mercee

283	381	Como a voz de Jesucristo/ faz aos mortos viver
284	383	O fondo do mar tan chã
285	384	A que por gran fremosfera/ é chamada fro das froes
286	385	De toda enfermidade
287	386	A que avondou do vinno/ aa dona de Bretanna
288	349 = 387	Muito praz aa Virgen santa
289	295 = 388	Que por al non deves' om' a Santa Maria servir
290	390	Sempre faz o mellor
291	391	Como pod' a Groriosa/ os mortos fazer viver
292	393	Macar é door a ravia
293	187 = 394	Gran fe devia om' aver en Santa Maria
294	399	Quen usar na de Deus Madre
295	400	Pero cantigas de loor/ fiz de muitas maneiras