



La gestación de las *Cantigas de Santa Maria* en el contexto de la escuela poética gallego-portuguesa

Elvira FIDALGO

Universidad de Santiago de Compostela

Resumen: La corte de Alfonso X fue uno de los centros culturales más vivos del siglo XIII como lo demuestran las empresas literarias acometidas bajo la supervisión del monarca. Uno de los proyectos más originales es el de las *Cantigas de Santa María*, que el rey asumió en primera persona para, aparentemente, renunciar a la composición de otras manifestaciones poéticas. En este trabajo se pretende dar una explicación de los motivos que impulsaron al Rey Sabio a acometer la redacción de una colección de milagros marianos en gallego y cómo el programa inicial se fue desarrollando y evolucionando en el tiempo, influido tanto por cuestiones de orden meramente literario como por circunstancias que tuvieron que ver con asuntos de gobierno o personales. Se ofrecen detalles que permiten comprender en qué ambiente literario se gestaron las *CSM* así como los pasos dados en su *scriptorium* hasta llegar a los códices iluminados que hoy las preservan y las razones del tal empeño personal.
Palabras clave: *Cantigas de Santa María*. Corte Alfonso X. Códices. Milagros.

Abstract: The court of Alfonso X was one of the most brilliant cultural centres in Western Europe during the 13th century. The king himself supervised and promoted many important literary projects, one of the most original of which was that of the *Cantigas de Santa María*. The intention of this paper is to offer an explanation for the reasons that drove the king to attempt the writing, in the Galician tongue, of a collection of miracles attributed to the Virgin Mary. It also examines how the initial proposal evolved and developed with the passing of time, how it was influenced by literary events, by political circumstances, and by personal concerns. Likewise, we shall try to explain the literary atmosphere in which the *CSM* were written, along with the steps that led from work at the *scriptorium* to the accomplishment of the illuminated codices. We shall also try to explain the reasons why the king decided to personally undertake the supervision of the writing of the *Cantigas*.
Key words: *Cantigas de Santa María*. Court of Alfonso X. Codex. Miracles.

I

Cualquier estudio sobre la poesía medieval gallego-portuguesa propone el sirventés político *Ora faz ost' o rei de Navarra* del trovador Johan Soarez de Paiva como el primer texto documentado de ese movimiento poético que,



siguiendo la estela de la poesía trovadoresca occitana, desplegará su actividad en la Península Ibérica a lo largo de casi siglo y medio¹. Esta sátira, de fecha de composición incierta pero próxima al cambio de centuria, constituye la muestra más temprana de una fecunda producción poética que alcanzará el primer cuarto del siglo XIV, aunque es en el XIII cuando se generan los ejemplos literarios en mayor cantidad y calidad. En el ciclo siguiente, la corte portuguesa de don Denis se erigirá en el foco creativo más importante, capitaneado por el mismo rey en el ejercicio de la composición, vocación que heredará su hijo bastardo, don Afonso Sanchez, quien, sin embargo, no será capaz de mantener el estímulo creador, de manera que a partir de 1325 debemos hablar de una producción episódica más que continuadora de la corriente precedente².

No cabe duda de que en todo ese largo período, el momento de esplendor de la escuela coincide con el reinado de Alfonso X, aunque las primeras piedras con las que se construirá su corte poética se asentaron ya en la segunda década del s. XIII, momento en que comenzó a producirse un notable movimiento migratorio de grandes señores y nobles portugueses hacia las casas gallegas del norte y hacia la corte de Fernando III³, debido a las incómodas relaciones establecidas entre las familias nobiliarias y la corona lusa durante el reinado de Sancho II. La frágil personalidad de este soberano y su falta de pulso centralizador crearon el descontento “quer a pequena nobreza, quer o povo, quer a Igreja”, pues “mal aconselhado e flutuante nos favoritismos, submeteu-se, ora aos ricos-homens da antiga nobreza ora a representantes de

¹ Los tres textos más antiguos que se han documentado aún denuncian su dependencia de modelos occitanos (uno de ellos todavía está escrito en provenzal) y han debido ser escritos en áreas castellanas próximas a la frontera aragonesa, donde no era difícil establecer contactos con los trovadores provenzales; sólo el tercero de ellos, de D. Gil Sanchez, hijo bastardo de Sancho I, habría podido ser compuesto en suelo portugués porque en la década de 1220 la corriente ya estaría sólidamente asentada en las casas nobiliarias más importantes del noroeste de la península. Vid. António RESENDE DE OLIVEIRA, *Trovadores e xogares. Contexto histórico*, Vigo, Xerais, 1995, pp. 64-67 y J. A. SOUTO CABO, *Os cavaleiros que fizeram cantigas. Aproximação às origens socioculturais da lírica galego-portuguesa*, Niterói-Rio de Janeiro, Edidora da UFF, 2012 que, hoy por hoy, es el más completo estudio sobre las casas dinásticas que favorecieron el arraigo de la poesía en las riberas del Atlántico.

² En Castilla, aunque Sancho IV heredó la infraestructura literaria de su padre, el Sabio, sus intereses seguirían otras líneas de actuación. Vid. Carlos ALVAR y José Manuel LUCÍA, eds., *La literatura en la época de Sancho IV*, Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones, 1996.

³ La proximidad geográfica y los vínculos familiares entre los linajes gallegos y lusos facilitaban los contactos entre ambos y el cambio de lugar de residencia (Portugal en el caso de los gallegos, León en el caso de los portugueses) cuando, por cuestiones de orden político o personal, les convenía poner tierra por medio (Vid. António RESENDE DE OLIVEIRA, *O trovador galego-português e o seu mundo*, Lisboa, Notícias Editorial, 2001, pp. 114-115). En cuanto a la consideración de la corte fernandina como centro de acogida, véanse más adelante los datos que matizan esta afirmación.



La gestión de las *Cantigas de Santa Maria* en el contexto de...

novas categorías senhoriais”⁴; la final deposición del rey Sancho a favor de su hermano El Boloñés produjo una huida en masa de trovadores portugueses (recordemos la condición nobiliaria de los trovadores de esta primera época) hacia la corte castellana cuando los señores que habían defendido la causa del vencido en la guerra civil desatada se vieron obligados a exiliarse al amparo del todavía infante castellano que había tomado partido por él, en contra del consejo de su padre, el rey Fernando⁵.

Por lo que parece, el infante don Alfonso tuvo su propia corte ya desde muy joven, pues, cuando sólo contaba diecinueve años, el rey le puso casa (al sur de León), con rentas suficientes como para crear y mantener su propia curia y le confió el gobierno (bajo su supervisión) de la retaguardia del reino, en particular la región leonesa, mientras él se ocupaba de la frontera sur; que entre 1241 y 1242 ocupase transitoriamente el cargo de alférez mayor del rey indica la importancia que iba adquiriendo el joven infante en las tareas de gobierno⁶. Gracias a la esmerada educación recibida, como correspondía a un futuro rey, y a las cualidades personales del estudiante (alabadas por alguien que siguió muy de cerca su formación, Fr. Gil de Zamora⁷), alcanzó una elevada formación, tanto en lo relativo al arte de la guerra y el gobierno del reino como en el *Trivium* y el *Quadrivium*, pues, por lo que se desprende de diversos pasajes de la *General Estoria*, era muy consciente de que un buen rey debía saber cuanto más mejor “por que todo omne que es lleno de uertudes e de saber semeia a Dios, ca por El le uiene; et cada uno, quando mas a desto, tanto mas semeia a Dios, e tanto mas se llega a la natura d’ El” (*GE*, II, 1, 290a 11-16). El estudio y el contacto con diversos especialistas en los variados campos del saber habrían ayudado al príncipe y novel rey a adquirir la extraordinaria sensibilidad artística y la madurez intelectual que se pone de manifiesto en todas sus empresas culturales y que lo capacitarían para llevar a cabo la revolución cultural en su reino que le otorgó el calificativo de “el Sabio”. Su interés por promocionar la cultura

⁴ A. H. DE OLIVEIRA MARQUES, *História de Portugal. Volume I: das origens ao Renascimento*, Lisboa, Editorial Presença, 2010¹⁴, p. 87.

⁵ H. SALVADOR MARTÍNEZ, *Alfonso X, el Sabio. Una biografía*, Madrid, Ediciones Polifemo, 2003, pp. 106-107.

⁶ H. SALVADOR MARTÍNEZ, *Alfonso X...*, p. 48; Manuel GONZÁLEZ JIMÉNEZ, *Alfonso X, el Sabio*, Barcelona, Ariel, 2004, pp. 22-23.

⁷ “Acer ingenio, previgil studio, memoria luculentus” (De agudo ingenio, gran dedicación al estudio y privilegiada memoria), en palabras del franciscano que continúa alabando sus méritos como soberano y promotor de las letras: “Virginis Gloriosae multas et pulchras composuit cantinelas, sonis convenientibus et proportionibus musicis modulatas” (Fidel FITA, “Biografías de San Fernando y de Alfonso el Sabio por Gil de Zamora”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 5, 1884, pp. 308-328, pp. 319 y 321).



era evidente ya en esa supuesta corte mientras era todavía infante, pues según el colofón de la obra, fue él quien en 1251 mandó traducir del árabe al castellano el *Calila et Dimna*, texto que circulaba entre sus maestros colaboradores árabes, pero que él valoraba más como un compendio de sabiduría que como mera colección de fábulas. En la misma época, también antes de ser coronado rey, frecuentó a gran cantidad de trovadores, alguno de los cuales trabajaba o había trabajado en el entorno de su padre, pues es posible identificar el nombre de numerosos caballeros portugueses en los documentos relativos a la conquista de Sevilla, entre ellos los de Afonso Lopez de Baian, Gonçal' Eanes do Vinhal, Pero Gomez Barroso o Vasco Gil de Soverosa, nombres, por otro lado, muy familiares para nosotros por ocupar puestos destacados en los cancioneros en tanto que autores de importante producción poética. No sorprende que personajes de este calibre desearan introducirse en ambiente culturalmente tan atractivo⁸, donde también habían encontrado acomodo algunos de los trovadores provenzales que habían formado parte del séquito de los señores que escucharon la llamada del Santo para continuar la Reconquista. Un total de ocho trovadores occitanos mencionan al rey Fernando, aunque sólo cuatro de las alusiones son seguras: las de Ademar lo Negre, de Elias Barjol, la sarcástica del trovador mantuano Sordel y la de Peire Bremon Ricas Novas⁹. No obstante, poco renombre para este monarca, en comparación con la fama que se habían ganado sus predecesores en los textos provenzales, y menor todavía si tenemos en cuenta la larga nómina de trovadores de la emergente escuela gallego-portuguesa que, de algún modo, deberían de estar ligados a su corte, si aceptamos la semblanza que de él traza su hijo, según la cual el rey Fernando gustaba de la compañía de “omnes de corte que ssabian bien trobar e cantar, e de joglares que sopiessen bien tocar estrumentos, ca desto se pagaba él mucho e entendia quién lo ffazian bien o quién non”. Pero, la realidad, es que del paso por la corte fernandina de grandes trovadores como Afonso Mendez de Besteiros, Gil Perez Conde, Pero Mafaldo, Pero Martinz, Roi Queimado, Fernan Garcia Esgaravunha, Johan Garcia de

⁸ Bajo el reinado de Fernando III se escriben las crónicas latinas más importantes de la historiografía peninsular (la de Lucas de Tuy y la de Rodrigo Jiménez de Rada), florece la primera escuela de poesía en castellano (el mester de clerecía) y se redacta el primer espejo de príncipes en castellano, el *Libro de los doce sabios*, por lo menos los primeros 35 capítulos (H. SALVADOR MARTÍNEZ, *Alfonso X...*, pp. 87-89). Vid. igualmente V. BELTRÁN en *Dicionário da Literatura Medieval galega e portuguesa* (G. LANCIANI-G. TAVANI, eds.), Caminho, Lisboa, 1993, s. v. Fernando III de Castilla y León, pp. 268-269 y J. MONTOYA MARTÍNEZ, “Del *scriptorium* fernandino al de Alfonso X. La corte literaria de Fernando III”, *Alcanate*, 3, pp. 165-190, donde se revisa con trazos muy generales la actividad literaria ligada a la corte del Rey Santo.

⁹ Carlos ALVAR, *La poesía trovadoresca en España y Portugal*, Barcelona, Planeta-Real Academia de Buenas Letras, 1977, pp. 156-179.



La gestión de las *Cantigas de Santa Maria* en el contexto de...

Guilhade, Johan Soarez Coelho, Martin Soarez o Pero Gonçalvez sabemos únicamente por las noticias que se desprenden de sus composiciones¹⁰. Por eso no es descabellado pensar que, más que trabajando en la corte del monarca castellano-leonés, lo estuviesen haciendo en la corte del infante don Alfonso, cuya coronación no hará sino dar amplitud y seguridad a una actividad que él venía promocionando en las últimas décadas.

En el reino luso se advierte una evolución semejante, pues el ascenso de Alfonso III al trono portugués catapultó hacia la corte una actividad cultural que se estaba desarrollado fuera de esta. El proceso migratorio de trovadores que hemos mencionado arriba no ocasionó un vacío literario en la corte del nuevo rey; al contrario: la ascensión al poder del Boloñés supuso la llegada a la corte de los caballeros pertenecientes a las viejas familias aristocráticas que defendieron su causa y con ellos vinieron los trovadores que trabajaban en su órbita, de modo que, casi al mismo tiempo, las cortes de ambos Alfonsos se convirtieron en los dos grandes focos difusores de la poesía en la península¹¹, si bien la intensidad de la luz no es comparable, como no lo es la variedad de registros cultivados. Mientras en la corte lusa, es la *cantiga de amor* el género predilecto, que se mantiene fiel a los parámetros que la definían desde su origen, en la corte castellana aumenta la producción de *cantigas de amigo* y, sobre todo, de *escarnio* y *maldizer* en una diversificación genérica similar a la verificada entre los creadores. Efectivamente, se constata, a partir de la década de los cuarenta, una mayor variedad social de los autores, pues aunque la pequeña nobleza continúe desempeñando un papel importante en la composición de poesía, el aumento de juglares, de clérigos y de esa clase híbrida formada por los juglares-compositores conocidos como *segreles* (personajes de origen no noble y que deambulaban por las cortes nobiliarias y regias con la esperanza de poder prosperar gracias a las dádivas concedidas a cambio de su actividad), se hace evidente en el círculo cortesano alfonsí, de modo que se sabe que por su corte pasaron, más o menos esporádicamente, trovadores portugueses¹²; trovadores y

¹⁰ ANTÓNIO RESENDE DE OLIVEIRA, *O trovador...*, pp. 116 y 127.

¹¹ El nuevo rey portugués, Alfonso III, semiexiliado desde su adolescencia en el condado francés que le da el sobrenombre, traía consigo los gustos literarios adquiridos en tierras galas y, como no podía ser de otro modo, mantuvo el mecenazgo de distintos trovadores que pertenecían a las familias aristocráticas que habían estado de su parte y a otras que se arrimaron al calor de la nueva corte. Es probable que también sirviese de puente de entrada a los *romanz* de la Post-Vulgata en la Península Ibérica. (IVO CASTRO, “Sobre a data da introdução na Península Iberica do ciclo arturiano da Post-Vulgata”, *Boletim de Filologia*, 28, 1983, pp. 81-98).

¹² Como Gonçal’ Eanes do Vinhal, Pero Gomez Barroso, Gil Perez Conde o Estevan Perez Froian, ya mencionados.



juglares provenzales¹³, y trovadores, clérigos y juglares de origen gallego¹⁴, que crearon el ambiente propicio para que algunos trovadores y nobles de origen castellano¹⁵ se adhiriesen también a este movimiento poético en el que participó de manera muy activa el mismo monarca¹⁶. Estas circunstancias contribuyeron a que se produjese una mayor variedad en la producción trovadoresca, algo que empezó a advertirse en la década de los cuarenta, cuando el número de cantigas de amigo y de escarnio oscureció la primacía del registro que hasta entonces había sido privilegiado, la cantiga de amor. Resende ofrece unos datos esclarecedores: a partir de los años cuarenta, las cantigas de amigo y las de escarnio ven triplicada su producción, mientras el número de cantigas de

¹³ A la muerte de Fernando III (1252), la escuela estaba ya bien consolidada y los trovadores occitanos acuden más que nunca al amparo del nuevo monarca, Alfonso X el sabio, cuya fama como espléndido mecenas no conoció fronteras. Su corte albergó a gentes de todos los ámbitos del saber y, desde luego, a muchos trovadores que llegaban también de las ya muy incómodas cortes del Midi, pero, sobre todo, italianas, dadas las excelentes relaciones políticas establecidas con las repúblicas alpinas. *Vid. infra*.

¹⁴ Entre los que destacan Men Rodríguez Tenoiro, Pero da Ponte, Pai Gomez Charinho, Johan Airas de Santiago, Johan Baveca, Johan Servando, Lourenço, Pero Garcia d' Ambroa y Airas Paez.

¹⁵ Fernan Soarez de Quinhones, Afonso Fernandez Cebolhilha, Johan Vasquiz de Talaveira, Pero Garcia Burgalés, a los que habría que añadir el nombre de los clérigos Gomez Garcia de Valladolid y Martin Moxa.

¹⁶ Según los datos que maneja el historiador António Resende (A. RESENDE DE OLIVEIRA, *O trovador...*, p. 179), estos serían los trovadores activos en la corte de Alfonso X en un momento u otro de su reinado: Afons' Eanes do Coton, Afonso Fernandez Cebolhilha, Airas Perez Vuitoron, Airas Veaz, Arnaldo, Bonifaci Calvo, Estevan Faian, Estevan Perez Froian, Fernan Soarez de Quinhones, Fernan Velho, Garcia Martinz, Garcia Perez, Gil Perez Conde, Gomez Garcia, Gonçal' Eanes do Vinhal, Johan Baveca, Johan Nunez Camanez, Johan Vasquiz de Talaveira, Martin Anes Marinho, Martin Soraez, Men Rodríguez Tenoiro, Nun' Eanes Cêrzeo, Nuno Fernandez Torneol, Pai Gomez Charinho, Pedr' Eanes Solaz, Per' Eanes Marinho, Pero da Ponte, Pero Garcia Burgalés, Pero Gomez Barroso, Pero Gonçalvez de Portocarreiro, Pero Martinz, Roi Martinz, Roi Paez de Ribela, Vasco Gil y Vasco Perez Pardal. A ellos tendríamos que sumar todavía el nombre de los clérigos y juglares que ejercían como trovadores: A. Gomez, Airas Nunez, Airas Paez, Caldeiron, Diego Pezelho, Johan Airas de Santiago, Johan Baveca, Johan Servando, Juião Bolseiro, Lopo, Lourenço, Martin Moxa, Pedr' Amigo de Sevilha, Pero d' Ambroa, Pero d' Armea, Picandon y Roi Fernandez de Santiago. La heterogeneidad geográfica en la corte Alfonsina es pareja a la diversidad sociológica de los compositores, pues mientras en la corte del Boloñés se resguardaron los trovadores pertenecientes a las viejas familias aristocráticas, en la del Sabio se mezclaban trovadores y juglares, nobles, caballeros y clérigos componiendo trovas y compitiendo en el arte de la poesía con el mismo rey, creando un mosaico tan variopinto que el veterano Guiraut Riquier en 1274 se vio obligado a solicitar al monarca que pusiese orden en la variada jerarquía de compositores que poblaban su corte, como ya se ha indicado anteriormente. Me estoy refiriendo, claro está, a la *Supplicatio* que Guiraut envía a Alfonso X (V. BERTOLUCCI PIZZORUSSO, "La supplica di Guiraut Riquier e la risposta di Alfonso X di Castiglia", *Studi Mediolatini e Volgari*, 14 (1966), pp. 9-135), en la que le expresaba la necesidad de regular del algún modo la actividad literaria entre unos y otros.



La gestión de las *Cantigas de Santa Maria* en el contexto de...

amor se mantiene; lo mismo ocurre con los autores: hay poca variación en la cantidad de trovadores que componen cantigas de amor, pero el de autores de cantigas de amigo es más del doble y se dispara el número de compositores de cantigas de escarnio¹⁷. Esta situación se explica muy fácilmente cruzando los números con los datos aportados arriba: la incorporación en masa de juglares al *métier* trovadoresco, agentes seguramente más cercanos a los ambientes populares, aportaron esos aires menos “académicos” a la composición, aires que fueron acogidos sin reservas por los trovadores que los identificaron como elementos de renovación; por otro lado, a los trovadores llegados desde Portugal para instalarse en la corte del infante castellano no les faltarían motivos para la composición de cantigas de escarnio, denunciando a los caballeros traidores al rey Sancho y haciendo mofa de aquellos que valoraron más las riquezas que podían conseguir en aquellas aguas revueltas que sus principios éticos y morales. Estas cantigas satíricas acabarán siendo el reflejo del ambiente que se respiraba en la corte alfonsina, pero también pondrán en evidencia la dificultad de adaptación de los jóvenes trovadores a este nuevo espacio de acogida, la competencia que mantenían entre sí –literaria, pero puede que también real–, las tensiones de clase –particularmente entre trovadores, juglares y segreles– y su visión de la situación política del momento. Todo ello redundó en una mayor apertura crítica sobre el mundo exterior¹⁸, quedando relegadas a un segundo plano las cuestiones de índole psicológica que predominaban en la cantiga de amor, lo cual justifica el menor atractivo de este género en estas circunstancias.

Este ambiente podría explicar también la vía elegida por Alfonso X para intervenir en la actividad poética, pues, en lo que respecta a la poesía profana, aunque los cancioneros sólo nos transmiten una muestra de lo que debió ser una producción más amplia, es suficiente para dar testimonio de la habilidad de un rey trovador que compite muy dignamente con los grandes compositores de su época¹⁹. El cancionero de la Biblioteca Nacional de Lisboa que guarda

¹⁷ En un arco temporal muy desequilibrado, Resende compara la producción poética de las décadas 20 y 30 con la elaborada a partir de 1240 hasta final de siglo, es decir, veinte años frente a 60, lo cual impide conocer con detalle la evolución y el desarrollo de los géneros de amigo y escarnio frente a la clásica cantiga de amor. No obstante, la conclusión de su análisis no deja lugar a dudas en cuanto al deslizamiento genérico producido. (A. RESENDE DE OLIVEIRA, *O trovador...*, pp. 164-178).

¹⁸ Gran cantidad de las composiciones satíricas se dirigen contra los ricos-hombres e infanzones, contra los juglares, las *soldadeiras*, contra los nobles que no cumplen con las actividades militares solicitadas o contra la propia corte. Vid. M. RODRIGEZ LAPA, *Lições de literatura portuguesa. Época medieval*, Coimbra, 1970, pp. 173-195; K. R. SCHOLBERG, *Sátira e invectiva en la España Medieval*, Madrid, Gredos, 1971 o G. LANCIANI y G. TAVANI, *Dicionário...*, pp. 106-118.

¹⁹ Una muy buena síntesis de la producción amorosa profana de Alfonso X y de los problemas que suscita la ofrece E. CORRAL en “A poesía profana amorosa de Alfonso X”, *Iberia cantat. Estudios*



la producción más completa de la escuela gallego-portuguesa recoge tres cantigas de amor, una de amigo (de atribución todavía discutida) y unas cuarenta cantigas de escarnio²⁰. Aunque es sorprendente que el *Cancioneiro da Ajuda*, que algunos estudiosos relacionan directamente con el *scriptorium* alfonsí²¹, no recoja ninguna de sus cantigas amorosas, dado el carácter regio de su autor y el género privilegiado en dicha compilación, se sospecha que Alfonso X pudo haber escrito alguna cantiga de amor más de las conservadas²², pues destaca el elevado grado de artificiosidad técnica que exhiben, con esquemas métricos exclusivos o escasamente utilizados y la presencia de *rimas caras*, así como el recuerdo a personajes emblemáticos pertenecientes a tradiciones literarias foráneas como la materia clásica y la de Bretaña representados por Paris y Tristán, con quien se compara en base a su infortunio amoroso²³. No obstante, lo que más llama la atención de su producción profana son, sin duda, las cantigas de escarnio, pues de sus versos se deduce la complacencia que el rey encontraba en la broma, la ironía, la sátira y el sarcasmo, por dolorido que éste fuese en realidad, a causa de la deslealtad y cobardía que mostraron algunos miembros de su hueste en las

sobre poesía hispánica medieval (J. CASAS et alii eds.), Universidade de Santiago de Compostela, 2002, pp. 213-245. La edición más reciente de la poesía satírica alfonsí se la debemos a Juan PAREDES, *El cancionero profano de Alfonso X el Sabio. Edición crítica, con introducción, notas y glosario. Verba*, Anexo 66, Universidade de Santiago de Compostela, 2010.

²⁰ Salta a la vista la desproporción entre el número de cantigas escarninas con respecto a los otros géneros. Este desequilibrio es muy raro en la escuela atlántica y lo encontramos únicamente en la producción poética de unos pocos trovadores más como Pero da Ponte, Pero Garcia d'Ambroa, Afons' Eanes do Coton o Estevan da Guarda. Los tres primeros trabajaron en la corte del sabio, por lo que podríamos aventurar que practican un género que era del agrado del rey (quien le dedica algunas sátiras) o que respondía a una moda literaria (que casi viene a ser lo mismo). El conjunto de la poesía profana alfonsí puede encontrarse en M. BREA (coord.), *Lírica profana galego-portuguesa. Corpus completo das cantigas medievais, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*, (Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1996 (en adelante *LPGP*; consultable también en línea: www.cirp.es), en concreto, pp. 138-161 (*LPGP* 18.1 -18.46) y en el Apéndice I (pp. 993-994).

²¹ M. A. RAMOS y A. RESENDE, s. v. "Cancioneiro da Ajuda", en G. LANCIANI y G. TAVANI, *Diccionario...*, pp. 115-118.

²² De la existencia de este hipotético cancionero regio podría ser indicio la noticia que se da en el primer repertorio bibliográfico portugués conservado que menciona, entre los libros de la biblioteca del rey don Duarte (1391-1438), el *Livro das Trovas d' el Rey D. Affonso* y que no hará alusión a las cantigas marianas, dada la especificidad de este género y la amplitud del término *trovas*.

²³ No es el único en hacer ese guiño a las letras francesas, pero casi, y sólo están presentes en la producción de trovadores que podemos vincular con su corte, como Eanes do Vinhal y Garcia de Guilhade (E. CORRAL, "A poesía profana...", pp. 232-233). Vid. también Pilar LORENZO GRADÍN, "Lancelot comme toile de fond d'Alphonse X?", *Cahiers de civilisation médiévale*, 51 (2008), pp. 143-156. A todo esto podría añadirse la presencia de Merlín en la cantiga número 108 de las de Santa María.



La gestión de las *Cantigas de Santa Maria* en el contexto de...

campañas militares para los que habían sido requeridos²⁴. La elección de metros poco corrientes, de rimas difíciles o la utilización de estructuras métricas propias de la lírica para la construcción de la sátira (por ejemplo, el *lai* escogido para la conocida cantiga *O genete*²⁵, perteneciente al ciclo de los *coteifes*), demuestran que su autor era dueño de una gran pericia técnica.

Es extremadamente difícil establecer una cronología precisa para esta actividad poética del Sabio. Ya se ha visto que numerosos trovadores acompañaron al rey Sancho cuando hubo de exiliarse en Castilla (1246) y que muchos de aquellos nobles fieles al rey portugués estaban al lado del infante Alfonso en algunas de sus campañas militares²⁶: muchos de estos nobles que llegarían acompañados de sus trovadores y juglares, verían en las campañas bélicas la posibilidad de alcanzar un sustancioso botín, pues señores y reyes solían mostrarse entonces generosos. Entre ellos había los que lealmente acompañaron al rey, pero también aquellos que sólo buscaban la recompensa, mejor si podía ser obtenida sin grandes esfuerzos, ni personales ni militares. Serán estos el blanco de las mordaces cantigas del rey trovador, que en sus versos censura la traición sufrida, la villanía de ciertos señores que aparecen satirizados en textos donde se pone de relieve su cobardía y el miedo que les impide enfrentarse al enemigo. Probablemente haya que ligar la redacción de buena parte de su poesía profana a esta etapa de largos períodos de espera entre batallas y escaramuzas, pues en los asedios también era imprescindible saber esperar la oportunidad idónea para el ataque. Trovadores, juglares, señores y caballeros serían público que disfrutaría con las “peripecias erótico-novelescas” de María Balteira²⁷ (puesto que el ciclo se habría compuesto entre 1243 y 1245), con las burlas dirigidas a Maestre

²⁴ Véanse, por ejemplo, los textos *LPGP* 18.35, 18.13, 18.38, 18.30 o 18.29. Otros tres trovadores (portugueses) acompañaron al rey en este tema de la infidelidad de la nobleza: Afonso Mendez de Besteiros (*LPGP* 7.4), Gil Perez Conde (*LPGP* 56.10, 56.17, 56.14) y Pero Gomez Barroso (*LPGP* 127.11 y 127.2). Vid. el amplísimo capítulo de V. Beltrán, “Los nobles rebeldes” que, refundiendo trabajos anteriores, aparece en V. BELTRÁN, *Poética, poesía y sociedad en la lírica medieval. Verba, anexo 59* (2007), pp. 13-52, que da cuenta de uno de los períodos más amargos en la biografía del monarca castellano.

²⁵ Esta cuestión ha sido estudiada por C. ALVAR en “O *genete* alfonsí (18.28): consideraciones métricas”, *Actas de la AHLM*, Lisboa, Cosmos, 1993, vol.VII, pp. 203-208.

²⁶ Se ha podido identificar a Gonçal’ Eanes do Vinhal y Pedro d’ Ambroa o don Afonso Lopez de Baian en la toma de Jaén (1246); a buena parte de estos señores podemos localizarlos dos años después en la conquista de Sevilla, con Airas Perez de Vuitoron, y en las campañas que Alfonso X lleva a cabo ya como rey: Cádiz (1260-62) y Granada (1264-65).

²⁷ Han sido analizadas por E. CORRAL en “María Balteira e a peregrinación a Terra Santa”, *Mujeres y peregrinación en la Galicia medieval* (C. A. GONZÁLEZ PAZ, ed.), CSIC, Santiago de Compostela, 2010, pp. 79-97.



Nicolás, el médico del rey, y se reirían de la pretendida cruzada a Ultramar de Pero García d' Ambroa (1246-48). Es de suponer que, aunque construidas con palabras más o menos veladas, a los contemporáneos de estas vicisitudes políticas y sociales no se les escapase el nombre que subyacía detrás de los hechos o situaciones aludidas, lo cual no dejaría de ser motivo de regodeo entre quienes participaban de la escucha de tan cómicas cantigas.

Así pues, el reclamo bélico que posibilitó la confraternización entre tantos trovadores debió de ser la chispa que propició la rapidísima formación de la corte literaria del infante, integrada inicialmente por los trovadores que ya habían trabajado bajo el patrocinio de su padre, pero que se acrecentó exponencialmente una vez coronado rey y que siguió atrayendo a trovadores occitanos que llegaron seducidos por una actividad poética cada vez mayor y por la fama de una corte que estaba generando productos literarios de altísima calidad en cualquiera de los ámbitos cultivados.

El primero en cruzar los Pirineos debió de ser el genovés Bonifaci Calvo, que llegó luego de la coronación del novel rey²⁸ y que debió de sentirse tan bien acogido que prolongó su estancia unos dos años, tiempo suficiente para familiarizarse con los géneros cultivados por los gallego-portugueses, pues él mismo nos dejó la prueba de su buen hacer en sendas cantigas de amor que se ajustan perfectamente al modelo imperante²⁹. Los elogios del genovés al monarca son constantes y, tal vez por eso, en una de sus últimas composiciones urdidas en suelo castellano se lamenta de no haber sido justamente recompensado, lo que hace pensar que volvió a Génova poco después. En este mismo período el monarca mantiene debates literarios con Arnaut Catalán, que pudo haber visitado la corte en 1253. Por la misma época, Guilhem de Montanhagol dedica al rey cuatro de sus catorce poesías en las que no escatima elogios, diciendo de él que es sabio y generoso, quizás haciéndose eco de la notoriedad que Alfonso X se iba creando en los círculos trovadorescos y, a juzgar por las veces que lo cita, pudiera ser plausible que visitara su corte en 1253 y prolongase su estancia

²⁸ Aunque en una de las primeras alusiones de trovadores occitanos a Fernando III se proclame que “nadie vale tanto desde su juventud” (Ademar lo Negre: “Era'm vai miells qe non sol”), la verdad es que el padre de Alfonso X no debió de ser muy generoso, pues no hay constancia de que llegasen a su corte más trovadores provenzales de los mencionados páginas atrás y versos como los del sarcástico juglar italiano Sordel, que dicen que el rey Fernando debería comer por dos, puesto que regía dos reinos y no valía ni para gobernar uno solo, ponen el contrapunto negativo a los elogios de Ademar y hacen sospechar que fue después de su muerte cuando empezaron a llegar trovadores en mayor número (C. ALVAR, *La poesía trovadoresca...*, pp. 181-258; L. VALMAR CUETO, Marqués de Valmar (ed.), *Cantigas de Santa Maria de Alfonso X* [1889], Real Academia Española-Caja Madrid, 1990, pp. v-ix.

²⁹ Vid. *LPGP* 23.1 y 23.2.



La gestión de las *Cantigas de Santa Maria* en el contexto de...

algunos años. A partir de 1256, fecha de la embajada pisana que le ofrece el título de Emperador, su fama debió de crecer todavía más y algunos trovadores toman partido en la causa; es el caso de Raimon de Tors, Perseval Doria o Bertran d'Alamanon, aunque no es absolutamente seguro que viniesen a la corte³⁰. Quien sí lo hizo fue Folquet de Lunel, y también Cerverí de Girona, pues figuraban entre el séquito del infante don Pedro de Aragón cuando fue recibido por Alfonso X en Toledo en el año 1269 y sería entonces cuando Cerverí compuso su *Canço de Madona Santa Maria* dirigida al monarca anfitrión, en la que lo reconoce como trovador de la Virgen³¹. Finalmente llegó Guiraut Riquier que debía de tener mucho interés en la corte alfonsí, pues estuvo preparando su venida durante mucho tiempo, sembrando lisonjas en sus composiciones; fue el trovador que más tiempo permaneció al lado de Alfonso X, pues se estableció en la corte entre 1270-1281 aproximadamente³². En líneas generales, todos los trovadores occitanos concuerdan con Guiraut en que el rey castellano es “paire d'entendemen / e de saber e d'onor / e de pretz e de lauzor” (padre del conocimiento, del saber, del honor, del mérito y la alabanza).

La estancia de trovadores provenzales en la corte es un dato interesante en sí mismo, pues confirma la pujanza de la literatura en su entorno, el agrado que sentía el monarca en rodearse de profesionales de la poesía y en participar en las justas poéticas con grandes figuras pertenecientes a diferentes escuelas, pero el valor de la referencia aumenta si tenemos en cuenta que casi todos ellos compusieron, en las décadas centrales del siglo XIII, canciones dirigidas a la Virgen³³, lo cual nos permitiría deducir que en la corte de Castilla se creó un

³⁰ Este sería el caso también de N' At de Mons, pues sólo hay constancia de los diálogos literarios mantenidos con el monarca.

³¹ M. DE RIQUER, (ed.), *Cerverí de Girona. Lírica* (2 vols.), Barcelona, Curial, 1998, vol. I, pp. 87-92.

³² Aunque en un texto datado a comienzos de 1278 (en el que se muestra tan desilusionado como en los sirventeses que ha escrito desde 1275), parece despedirse de la corte en la que reconoce haber pasado más de dieciséis años (por tanto, desde 1262, lo cual retrasaría considerablemente las fechas propuestas). No obstante, C. Alvar concluye que el trovador debió de estar en la corte Alfonsina entre 1269/70 y 1280/81 (ALVAR, C., *La poesía trovadoresca...*, p. 234 y 240).

³³ En realidad, el amor a lo divino fue la salida más cómoda para los trovadores que se quedaron en suelo occitano después de la cruzada albigense para evitar cualquier sospecha de herejía. Entre los más destacados autores que nos dejaron canciones a la Virgen podemos citar a Peire Cardenal, Peire Guillem de Luserna, Peire Espanhol, Aimeric de Belenoi, Folquet de Lunel, Guilhem de Montanhagol, Guilhem d'Autpol, Bernart de Venzac, Albert de Sisterton, Guiraut Riquier, Cerverí de Girona, Lanfranc Cigala o Bartolomeo Zorzi. (F.J. OROZ ARIZCUREN, *La lírica religiosa en la literatura provenzal antigua*, Pamplona, Excma. Diputación Foral de Navarra, Institución Príncipe de Viana, 1972; R. NELLI, “La fin de l'Amour Provençal (1277-1350)”, *Table Ronde*, 97 (1956), pp. 70-81 y Levente SELÁE, *Chanter plus haut. La chanson religieuse vernaculaire au Moyen Age*, Paris,



ambiente muy propicio para el cultivo de poesía mariana, género al que el Rey Sabio le debe realmente su celebridad como poeta.

II

Cuando Alfonso X escribe en el Prólogo de su cancionero mariano que desea abandonar el cultivo de la poesía profana para consagrarse a la práctica de un nuevo género, nos está ofreciendo ‘de su puño y letra’ la estrategia literaria de la que se servirá para dar el salto del registro profano al registro piadoso y que coincide con la táctica usada por los trovadores provenzales (no tanto los gallegos, por las diferencias de matiz en el uso de la metáfora vasallática para construir la cantiga de amor³⁴) para cambiar la destinataria de sus canciones, que es, en el fondo, lo que subyace en el caso del rey trovador:

... por aquest’eu
 quero seer oimais seu trobador,
 e rogolle que me queira por seu //
 Trobador e que queira meu trobar
 receber... (vv. 18-22),

solicitud que confirma poco después (“querreime leixar de trobar desi / por outra dona...”, vv. 24-25), argumentando que el amor de la Virgen es el único verdadero y durable, y que ella, superando como en tantos otros aspectos a la mujer terrenal, es la única que recompensa con amor leal la entrega sin reservas de su enamorado. Es decir, Alfonso X escribe un *comjat* (o *chanson de change*)³⁵,

Honoré-Champion, 2008, pp. 168-234). Repárese, una vez más, que varios de estos trovadores estuvieron en la corte castellana o mantuvieron relación literaria con el Sabio.

³⁴ No es necesario insistir en que la vivencia del amor por parte de los trovadores gallego-portugueses es particularmente negativa por cuanto sólo obtienen dolor y sufrimiento a cambio de su entrega. Aún bajo estas condiciones tan desfavorables, ellos perseveran en esta relación tan desequilibrada y raras veces desean cambiar de dama, pues hacen del sufrimiento el *leitmotiv* de la poética de la escuela.

³⁵ Vid. M. SCHAFFER, “A nexus between *cantiga de amor* and *cantiga de santa Maria*: the *cantiga ‘de change’*”, *La Corónica*, 27, 2 (1999), pp. 37-60; V. BERTOLUCCI PIZZORUSSO, “Motivi e registri minoritari nella lirica d’amore galego-portoghese: la *cantiga ‘de change’*”, *O cantar dos trovadores* (M. BREA, ed.), Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1993, pp. 109-120; EADEM, “Alfonso X el sabio, poeta profano e mariano”, *El Scriptorium alfonsí* (J. MONTOYA y A. DOMÍNGUEZ, eds.), Madrid, Editorial Complutense, 1999, pp. 149-158; Elvira FIDALGO, “Cantigas de amor para Santa María”, *Gaude Virgo Gloriosa. Marian Miracle Literature in the Iberian Peninsula and France in the Middle Ages* (Juan Carlos CONDE y Emma GATLAND, eds.), London, Queen Mary, University of London, 2011,



La gestión de las *Cantigas de Santa María* en el contexto de...

como cualquier trovador occitano despedido contra una dama que no recompensa su servicio o no agradece sus canciones, para despedirse anunciando que ha encontrado otra dama de más categoría que sabrá acogerlo como se merece. El rey, que había cultivado la poesía satírica y amorosa, decepcionado, abandona a su dama para ofrecer su servicio a otra de mayor valía: basta acudir a la cantiga 130 para conocer por boca del propio rey cuánto ha mejorado su situación en el terreno amoroso gracias a la enorme diferencia cualitativa existente entre la dama terrenal abandonada y su nueva dama celestial, a quien consagra su amor y fiel servicio³⁶. Esta estratagema literaria advierte sólo metafóricamente del cambio de registro, pues, en realidad debió seguir componiendo cantigas profanas, ya que el más reciente editor de las mismas no modifica el arco temporal balizado entre 1240 y 1275 para la datación de los escarnios³⁷.

Lamentablemente, el rey no nos ha dejado constancia de las verdaderas razones que lo impulsaron a emprender un proyecto de la envergadura que han demostrado ser las *Cantigas de Santa María*, pero es opinión casi unánime que el deseo de proyectar su autoridad regia como rey sabio, no sólo superior a cualquier otra persona de su reino sino —y sobre todo— por encima de cualquier monarca contemporáneo, era tan firme como su devoción personal³⁸. Como sintetiza magníficamente Inés Fernández-Ordóñez en lo que debe ser una de las más recientes publicaciones sobre las CSM en este sentido, “Alfonso representa la culminación hispánica del paradigma sapiencial de la realeza, ideología que venía recorriendo Europa desde el siglo XII y sobre la que se quería cimentar una nueva autoridad para los príncipes cristianos. De acuerdo con estas ideas, el poder de los señores temporales, que ostentan por delegación divina, se asienta en su sabiduría superior a la de los demás hombres del reino”, y en la obligación de poner el conocimiento a disposición de sus súbditos, a condición de que reconociesen en su rey al vicario de Dios en la tierra, cabeza de su reino³⁹. Señala asimismo que este programa

pp 87-106. Fórmulas similares podemos encontrarlas en la poesía de Gautier de Coinci (I, Ch. 2 y 3) y Lanfrac Cigala, por ejemplo.

³⁶ Elvira FIDALGO, “Lo que nos dice la cantiga 130”, *Homenaje a Jesús Montoya Martínez*, vol. I, Universidad de Granada, 2001, 339-349 y EADEM, “Variedad métrica en las Cantigas de santa María”, *Studi di Filologia Romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*, Pisa, Pacini Editori, 2005, pp. 553-565.

³⁷ Juan PAREDES, *El cancionero profano...*, pp. 66-67. La ausencia de referencias cronológicas en las tres cantigas de amor hace imposible cualquier intento de datación exacta para las mismas.

³⁸ Vid., por ejemplo Carlos AYALA MARTÍNEZ, *Directrices fundamentales de la política peninsular de Alfonso X*, Madrid, Antiqua et Medievalia, 1986, pp. 29-52 y 150-157; Manuel GONZÁLEZ JIMÉNEZ, *Alfonso X...*, pp. 133-135; H. SALVADOR MARTÍNEZ, *Alfonso X...*, pp. 135-231.

³⁹ Inés FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ, “Las Cantigas de Santa María en el marco de las producciones alfonsiés: semejanzas y diferencias”, *Cantigas de Santa María. El Códice Rico, Ms. T-I-1, RBME*



de adoctrinamiento fue meticulosamente desplegado en tres áreas, el derecho, la historia y la ciencia, a las que se añaden las CSM que muestran –y realmente lo muestran en sus imágenes– al rey como intermediario entre el Cielo y la tierra, ocupando el reverso de la medalla en cuyo anverso brilla naturalmente la Virgen, auténtica mediadora entre Dios y los hombres.

Para aproximarnos al momento que dio origen a ese proyecto que habría de verse culminado en los maravillosos códices que hoy transmiten el legado alfonsí, creo que deberíamos retroceder y volver la mirada a los apógrafos italianos que transmiten la poesía profana del rey. Con frecuencia se olvida que entremezclada con esta se han copiado dos cantigas de loor, la que en la edición habitual de las CSM figura con el número 40 (30 en *Tò: Deus te salve groriosa*; B 467, LPGP 19.9) y lo que parece ser la primera estrofa de otra, *Falar quer' eu da senhor ben cousida* (B 468, LPGP 18.18), que no está recogida en ninguno de los códices de las *Cantigas*. Se me ocurre pensar que, animado por el ejemplo de los trovadores provenzales que habían llegado a su corte, dignos representantes de una escuela que se extinguía pero que el Sabio admiraba y conocía bien, tal vez se decidiese a componer alguna lauda mariana siguiendo la tendencia que se estaba haciendo fuerte en el sur de Francia y que sus huéspedes habían abrazado también, sustituyendo la dama terrenal por la celestial y, en el caso de Alfonso X, la cantiga de amor por la de loor. Si algo distingue la producción poética alfonsí –como la de otros compositores gallego-portugueses que tuvieron relación con su corte– es el reflejo de la admiración que su autor siente por los modelos de la escuela matriz y que trata de incorporar a su propia producción, tanto en la inclusión de algún detalle conceptual como en la adopción de metros o rimas, de modo que en ningún otro período de la escuela se produce una armonización tan perfecta de ambas tradiciones, siendo el propio monarca castellano uno de los trovadores más provenzalizantes⁴⁰. La década central del siglo XIII es el momento de la introducción de nuevas modalidades líricas copiadas de ejemplos ultrapirenaicos, como la *pastorela* que pusieron en práctica Per' Amigo de Sevilla, Johan Airas y Johan Perez d' Avoin, el *planh* que tan bien supo imitar Pero da Ponte para honrar al rey Fernando III, el *alba* que delicadamente compone Torneol o la adopción del modelo estructural de la *balada* que pudo haber sido introducida por Cerverí en su visita, recursos temáticos y formales que renovaron el patrón habitual de la lírica peninsular que llevaba siendo rentable

(Laura FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ y Juan Carlos RUÍZ SOUZA, coords.), 2 vols., Madrid, Patrimonio Nacional-Testimonio Compañía Editorial, 2011, pp. 7-15, pp. 8-9.

⁴⁰ En su producción profana pueden reconocerse las mayores similitudes con Bernart de Ventadorn, uno de los más grandes maestros occitanos (Vid. Anna FERRARI, “Linguaggi lirici in contatto: *trobadors e trobadores*”, *Boletim de Filologia*, 1984, pp. 35-57, especialmente pp. 43-53.



La gestación de las *Cantigas de Santa Maria* en el contexto de...

por lo menos cuatro décadas, pero que es posible que empezase ya a cansar⁴¹. Si el mismo Alfonso recupera varias melodías de *cansós* occitanas para engastar en ellas algunas de sus cantigas⁴²; si se inspira en una composición de Cerverí de Girona para su famosa *Non me posso pagar tanto*⁴³; si adopta la balada para algunas de sus cantigas de loor, compone un alba “a lo divino” como habían hecho Cerverí y Guiraut Riquier⁴⁴, ¿por qué no sería lícito pensar que en el deseo de ser más renovador que ninguno de sus compañeros de escuela se arriesgase con la poesía mariana, la laudatoria, como evidencia el cancionero lisboeta? Eso podría explicar que las nuevas experiencias poéticas se copiasen al lado de la producción profana del mismo autor⁴⁵, sin que el copista se percatase de la novedad del género que estaba plasmando⁴⁶. Pero el Sabio no querría conformarse con esta breve incursión en la poesía mariana, sino que, al contrario, advirtiendo enseguida la enorme rentabilidad que podría obtener de esta novedosa iniciativa y, tal vez, acordándose de la cadencia marcadamente decenal del salterio mariano popularizado por los dominicos⁴⁷ –del cual sin duda él poseería alguna copia–, tal vez se atreviese él también

41 Esther CORRAL, “A poesía profana...”, pp. 224–225 y V. BELTRÁN, “Rondel y *refram* intercalar en la lírica gallego-portuguesa”, *Studi Mediolatini e Volgari*, 30 (1984), pp. 69–90.

42 M. P. FERREIRA, “A música das cantigas galego-portuguesas: balanço de duas décadas de investigação (1977–1997) en *Actas do Congreso “O mar das Cantigas”*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1998, pp. 235–250.

43 M. L. MENEGHETTI, “*Non me posso pagar tanto* d’Alphonse le Savant et la transformation des modèles littéraires”, *Actes du XVII Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes* (D. Kremer, ed.), Vol. VI, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1988, pp. 279–288.

44 Elvira FIDALGO, “*Tu es alva*: las albas religiosas y una cantiga de Alfonso el sabio”, *Medioevo Romano*, 26, fasc. I (2002), pp. 101–126.

45 La producción alfonsí se ha copiado entre los fols. 102r y 106v del cancionero lisboeta, justo antes de la poesía de otro gran rey trovador, su nieto el rey don Dinis. Las poesías religiosas (y el fragmento de esa extraña composición en castellano que también se le atribuye) han sido transcritas en medio de las demás poesías, sin que se advierta una distinción de género, contrariando lo que suele ser práctica habitual del copista. Así, se ha copiado la cantiga de loor *Deus te salve gloriosa* en el fol. 103r (y al lado, una nota marginal confirma la autoría del rey: “el Rey don Affonso de Castela e de Leon”), después de una cantiga de escarnio; a continuación (fol. 103v), con el número 468 se copió la primera estrofa de *Falar quer’ eu da Senhor cousida* e, inmediatamente después (fol. 104v), con una letra mayúscula que indica el comienzo de una nueva cantiga, pero curiosamente sin atribuirle numeración alguna, se procedió a la transcripción de una cantiga de amor, *Ben sabia eu mha senhor* y, seguidamente, con el número 469, otra cantiga de amor (*Porque m’ey ora d’ alongar*), como si el copista no fuese consciente de que algunos de estos textos no eran “de amor”.

46 O sí, y por eso repite en una nota al margen, al lado del refrán de la primera cantiga de loor, el nombre del rey.

47 Los 150 salmos de la Biblia determinaron el número de muchas composiciones medievales (en estrofas, versos o poemas de una colección) que se conocieron como *psalteria*, género muy popular



a confeccionar su particular salterio, tentativa que le permitiría colmar dos de sus mayores aspiraciones, una poética (siendo innovador en la forma y en el contenido) y la otra política, usando los milagros de la Virgen como parte de su estrategia para consolidarse como Rey de Romanos, propagando los milagros de la Virgen igual que santo Domingo había difundido el culto a la Madre de Dios. El momento no podía ser más propicio, pues una poderosa corriente de devoción mariana estaba recorriendo Occidente después del tremendo impulso dado por San Bernardo, abad de Claraval, quien destacó la humildad y la virginidad de María, poniendo el acento sobre su misericordia y su amor de madre (de madre de Cristo y madre de todos los hombres) y, por tanto, participante en la Redención, ideario que los franciscanos hicieron suyo, difundiendo la nueva espiritualidad por todo Occidente con su prédica⁴⁸. No debemos olvidar que más o menos contemporáneamente a las *Cantigas*, Berceo estaba componiendo los *Milagros de Nuestra Señora*⁴⁹, y Gautier de Coinci⁵⁰ había hecho lo propio en Francia, fruto sin duda de ese ambiente de

en Francia e Inglaterra, entre los cuales podemos encontrar diez dedicados a la Virgen en fechas más o menos cercanas a la composición de las CSM (LEVENTE SELÁE, *Chanter plus haut...*, p. 266).

⁴⁸ Vid. E. FIDALGO (coord.), *As Cantigas de Loor de Santa María (edición e comentario)*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia-CIRPH, 2003 [2004], donde los comentarios a los textos desvelan la sólida base mariológica que sustenta la mayoría de las cantigas laudatorias.

⁴⁹ *Gonzalo de Berceo. Milagros de Nuestra Señora* (F. BAÑOS, ed.), Barcelona, Crítica, 1997.

⁵⁰ *Les Miracles de Nostre Dame de Gautier de Coinci*, 4 vols., (V. F. KOENING, ed.), Genève, Droz, 1961-1970. Recordemos que suele proponerse el cancionero del prior de Vic-sur-Aisne como el modelo más probable para la colección alfonsí (Teresa MARULLO, "Osservazioni sulle Cantigas di Alfonso X e sui Miracles di Gautier de Coinci", *Archivum Romanicum*, XVIII, 4, 1934, pp. 495-539). Parkinson rebate esta posibilidad insistiendo en que para justificar el contenido y el orden de los milagros en la primera colección basta únicamente el recurso a mariales latinos de amplia difusión, como el *Mariale* de Hugo Farsitus, que está en la base de otras compilaciones como la de Vicente de Beauvais, Gil de Zamora, del propio Gautier y que Alfonso pudo haber tenido a su alcance (vid. S. PARKINSON y D. JACKSON, "Collection, Composition and Compilation in the Cantigas de Santa Maria", *Portuguese Studies*, 22 (2006), pp. 159-172, esp. pp. 166-168). Por otro lado, para confirmar la existencia de la colección francesa en la biblioteca del Sabio, suele apelarse a la autoridad del Marqués de Valmar que informa del regalo, noticia que erróneamente suele traerse a colación, pues según el Marqués el regalo hecho por san Luis era un volumen que contenía el *Speculum historiale* del dominico Vicente de Beauvais (Vid. L. VALMAR CUETO, Marqués de Valmar (ed.), *Cantigas...*, p. III de la Introducción a los "Extractos" de las *Cantigas*). Parkinson duda de la existencia de tal volumen, pues no hay constancia de su existencia (Stephen PARKINSON, "The Cantigas de Santa Maria as Miracle Collection", *Cantigas de Santa María. El Códice Rico, Ms. T-I-1, RBME* (Laura FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ y Juan Carlos RUÍZ SOUZA, coords.), 2 vols., Madrid, Patrimonio Nacional-Testimonio Compañía Editorial, 2011, vol. II, pp. 83-104, p. 90). En el listado de los 114 manuscritos que recogen total o parcialmente la colección mariana del prior francés sólo figura uno en la Península Ibérica, en la biblioteca de Oporto, probablemente del siglo XIII, pero sin fecha de composición precisa (Vid. K. DUYS, "Gautier de Coinci's Miracles de Nostre Dame: Manuscript List" en K. M. KRAUSE y A. STONES (eds.), *Gautier de Coinci*.



La gestión de las *Cantigas de Santa María* en el contexto de...

intensa devoción mariana que sugería su divulgación en las mismas lenguas que usaban los fieles en su comunicación cotidiana para asegurarse una mejor y mayor comprensión de la grandeza de María⁵¹.

Esta corriente de misticismo mariano, a la que deberá sumarse el ejemplo de trovadores que habían sido permeables a la misma y la experiencia de Gil de Zamora en su propia corte, habrían podido poner a disposición del monarca un nuevo filón de conocimientos que explotar, conducente a la formación de sus súbditos, agregando un amplio marial a su colección de magnas enciclopedias y, de ese modo, adjuntar la devoción mariana a los instrumentos con que poder determinar la conducta del ser humano que era, ya en palabras de Solalinde, el fin que orientó toda la actividad cultural del Sabio⁵². El primer centenar reunido responde al modelo clásico de formación por acumulación y refleja el recurso a un vasto caudal de fuentes que tuvieron que ser consultadas y transformadas por su equipo de colaboradores, pues las más famosas colecciones latinas son fácilmente rastreables en las *Cantigas* como evidencia la utilísima base de datos que ha puesto en marcha Stephen Parkinson⁵³. El recuento de increíbles milagros de penitencia y perdón, de premio y castigo, de muestras de correcta e incorrecta actuación, en fin, de buenos y malos, podrían servir de espejo a multitud de oyentes que aprenderían sobre ejemplos que nada hay que la Virgen no comprenda y no perdone si se le reza con devoción. En realidad, este

Miracles, Music and Manuscripts, Turnhout, Brepols, 2006, pp. 345–366, esp. pp. 349 y 355; de todos modos, la ausencia de pruebas no prueba necesariamente la ausencia. Con todo, es muy cierto que la colección del prior de Vic-sur-Aisne es demasiado parecida para descartarla absolutamente como fuente de inspiración.

⁵¹ Recuérdese que en el s. XIII se multiplican las adaptaciones y traducciones de vidas de santos y sus milagros en las diferentes lenguas románicas, haciéndolas accesibles a un público más numeroso que el que podía disfrutarlas en las versiones latinas. Vid. M. BREA, “Tradiciones que confluyen en las *Cantigas de Santa María*”, *Alcanate* IV, 2004–2005, pp. 269–289.

⁵² Citado en H. SALVADOR MARTÍNEZ, *Alfonso X...*, pp. 566. En esta idea, como ya se ha dicho, coinciden todos los estudiosos de las empresas alfonsíes. En palabras de Carlos de Ayala, hay que hablar de cultura “entendida como actividad intelectual al servicio de la comunidad política, [que] toma parte del programa de actuación regia como cualquier otra manifestación de sus aspiraciones soberanas, es más, forma parte fundamental en cuanto que en esa actitud se encuentran muchos de los presupuestos ideológicos que dan forma a dicho programa.” (C. AYALA MARTÍNEZ, “El reinado de Alfonso X: la síntesis de una época”, *Cantigas de Santa María. El Códice Rico*, Ms. T-I-1, RBME (Laura FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ y Juan Carlos RUÍZ SOUZA, coords.), 2 vols., Madrid, Patrimonio Nacional–Testimonio Compañía Editorial, 2011, pp. 19–42, p. 25.

⁵³ Consultable en la dirección electrónica <http://csm.mml.ox.ac.uk>. El número de cantigas que se corresponden con la tradición común europea decrece notablemente a medida que avanza la compilación de las CSM. Así, en el primer centenar son 64, en el segundo el número descende a 17, en el tercero son solo 11 y en el último no hay más que dos cantigas que pertenecen al acervo románico.



es el objetivo último de cualquier compilador de *miracula*, pero Alfonso X va a superar a sus predecesores en el número de *exempla* propuestos y, sobre todo, en la elección del soporte para la transmisión de los relatos.

III

Alfonso y los otros dos autores de mariales romances mencionados partieron probablemente de colectores de textos en prosa latina —tal vez de los mismos o muy parecidos— que hubieron de ser transformados en composiciones en verso con el auxilio de los instrumentos que la retórica ponía a su alcance (sobre todo la *abreviatio* y la *amplificatio*). Sin embargo, las *Cantigas* alfonsíes resultaron ser un producto mucho más ágil que el de sus colegas y a ello contribuyó, sin duda, la elección de la estructura métrica donde el Sabio hizo encajar sus relatos y que demuestra la superioridad técnica del autor⁵⁴, su capacidad de innovación y su pericia en el manejo de las artes poéticas, cualidades todas ellas adquiridas, con certeza, a través de su experiencia previa en la composición de poesía.

Como es de todos conocido, la forma estrófica imperante en las *CSM* es el zéjel, usado ya desde las primeras décadas de la escuela pero de manera esporádica y sólo cultivado con cierta recurrencia a mediados de centuria por trovadores que frecuentan la corte alfonsina, puede que emulando al monarca que lo usó también en algunos de sus escarnios. Esta forma, de origen incierto pero que tiene en la península sus mejores ejemplos, tal vez porque aquí se mezclaron naturalmente las dos tradiciones que confluyen en ella (la románica y la arábiga)⁵⁵, ofrecía al Sabio el molde perfecto para su propósito: una estrofa relativamente novedosa puesto que no había sido muy usada en el repertorio profano (contabilizamos menos de una decena), con una estructura que, por estar ligada a la danza, exhibía (en su esquema más básico) dos partes claramente diferenciadas, un estribillo inicial y una mudanza, seguidas de un verso de vuelta

⁵⁴ Obviamente, no voy a entrar en cuestiones de autoría real o atribuida (sobre este asunto ha reflexionado mucho Joseph Snow en diferentes trabajos) y me refiero al rey patrocinador como autor de la obra.

⁵⁵ Vid. V. BELTRÁN, “Rondel y *refram*...”, donde hace un minucioso análisis de las teorías propuestas para explicar el origen y evolución del zéjel y enumera los trovadores peninsulares que compusieron alguna cantiga con este modelo estrófico, aunque es muy flexible en la aplicación de la etiqueta, que es válida para identificar modelos aparentemente alejados del patrón que siguen las *CSM*. Vid. igualmente, Manuel Pedro FERREIRA, “Rondel e ‘virelai’”. As formas musicais andaluzas e as *Cantigas de Santa Maria*” en Idem, *Aspectos da Música Medieval no Ocidente Peninsular. Vol. I. Música Palaciana*, Lisboa, Fundacion Calouste Gulbenkian-Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2009, pp. 230-245.

La gestación de las *Cantigas de Santa María* en el contexto de...

que enlazaba la parte anterior con el estribillo que volvía a repetirse. Este patrón formal permitía el encaje del relato de manera natural, pues possibilitaba concentrar una máxima moralizante en los pocos versos iniciales (que, se repetiría de manera constante después de cada estrofa), mientras una narración ejemplar discurriría a lo largo de varias estrofas, sin que el oyente se olvidase de la enseñanza esencial mientras estaba escuchando el cuento de unas peripecias más o menos llamativas. El metro escogido es, como se ve, mucho más elaborado que la cuaderna vía de Berceo, destinada a la salmodia, no al canto, y lo mismo se puede decir de los *miracles* en francés, compuestos en las tiradas de dísticos monorrimos propias de los géneros narrativos, que se veían lastrados todavía con larguísimas colas o apéndices de contenido edificante y tono moralizador más acordes con un sermón. Sin embargo, el zéjel, con el acompañamiento musical del *virelai*, era, como decimos, perfectamente apto para la transmisión de un texto narrativo a través del canto. Así pues, en el *scriptorium* real se fijó el esquema estructural de la cantiga que, desde el punto de vista de la *narratio*⁵⁶, quedaba constituida por una sentencia moralizante y una narración ejemplar, reproduciendo el mismo modelo de otras obras contemporáneas con las que se pretendía transmitir valores de tipo moral; pero Alfonso X tiene la habilidad de ofrecerlas en un molde nuevo, propio de la canción, con lo cual está fundiendo dos tradiciones literarias no necesariamente acordes (la sapiencial y la poética) con un único propósito: convencer deleitando. En la cantiga, la narración que hace las funciones de una *argumentatio*, demuestra la veracidad de la idea directriz adelantada en el refrán inicial y que se reitera después de los fragmentos narrativos, con lo cual se está otorgando a una estrofa ágil y rítmica la función que Gautier había encomendado al pesado y adormecedor final de sus *miracles*.

No sé si en el *scriptorium* alfonsí habrán hecho diferentes pruebas hasta la elección del zéjel como estructura métrica favorita, pero con esto es con lo que esencialmente se ha edificado el Códice de Toledo, copia de lo que se supone que fue el primer producto estructurado, fruto de esta nueva experiencia⁵⁷ que cuajó en aquel primer volumen mencionado en la cantiga 209 como “o livro das cantigas de Santa Maria” y que, por tanto, ya estaría acabado en 1274.

⁵⁶ Esta cuestión la he estudiado de manera pormenorizada en Elvira FIDALGO, “Esquemas narrativos en las *Cantigas de Santa María* (I)”, *Studi Mediolatini e Volgari*, 38 (1992), pp. 31-101 y 39 (1993), pp. 9-41; puede encontrarse, de manera muy resumida, en Elvira FIDALGO, *As Cantigas de Santa María*, Vigo, Edicións Xerais, 2002, pp. 91-139.

⁵⁷ Conviene recordar aquí que la lectura de la cantiga de loor contenida en B es más próxima a la cantiga 30 de Tõ que a la 40 de T y E, lo cual podría reforzar esta hipótesis



IV

El índice que ha sido copiado en los folios iniciales (1r-8r)⁵⁸ nos permite intuir cuál era la fábrica proyectada para el marial. La colección se abría con el texto que solemos llamar *Intitulatio* (*Don Afonso de Castela*) que no viene acompañada de la notación musical de los demás textos, lo cual indica su función de mera declaración de autoría de la obra que encabeza. A continuación se ha copiado la rúbrica seguida de los versos del refrán de cien cantigas agrupadas de diez en diez, como se evidencia en la disposición de estos textos, ya que después de cada cantiga de loor se deja un amplio espacio en los folios (seguiremos hablando del Índice), cubierto por una serie de líneas de relleno (entre seis y diez, por lo general, constituida por la alternancia de trazos y puntos que combinan las tintas roja y azul), similares a las que suelen usarse para rellenar la caja cuando se acaba la composición (o los versos), para defenderse del *horror vacui* que producía el fragmento de folio en blanco, pero que en este caso no responde a ese mecanismo pues se han dibujado allí donde acaba el refrán de la cantiga decenal, incluso si esto se produce a mitad de columna (caso frecuente). La última cantiga indicada con el número cien es la que hace el número 422 en la actual edición de Mettmann⁵⁹ (*Madre de Deus ora por nós teu fill' essa ora*) y que sólo fue recogida de nuevo en *E* con el número doce das *festas*, en una extraordinaria duplicación del número de las mismas⁶⁰: “Esta XII é de cómo santa Maria rogue por nós a seu fillo eno dia do juizio”. No obstante, el primer cancionero se alarga, no solo con la famosa cantiga de *petiçon* (*Pois cen cantares feitos acabei e con son*), sino con otras 26, entre las que figuran las cinco

⁵⁸ Citamos por la edición fotográfica llevada a cabo en el Consello da Cultura Galega (Santiago de Compostela) en 2003. Hay además edición paleográfica a cargo de Martha SCHAFFER, *Afonso X o Sabio. Cantigas de Santa María. Códice de Toledo*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 2010.

⁵⁹ W. METTMANN, *Alfonso X, el Sabio. Cantigas de Santa Maria*, 3 vols., Madrid, Castalia, 1986-89. A esta edición se remite también en la nota 23 y por ella se editan los fragmentos de las cantigas ofrecidos.

⁶⁰ Es decir, en *E*, en los folios iniciales del códice, el número de *Cantigas das festas* llega a doce, aunque van precedidas de la misma cantiga prólogo que anunciaba las “cinco festas de santa Maria” (cantiga 410 en Mettmann). La última, que es la cantiga que en *Tō* tiene el número 100, es una cantiga de tipo oracional, casi una paráfrasis del *Dies irae*, que recuerda la monodia de la letanía con el insistente refrán “Madre de Deus, ora por nos teu Fill' en essa ora” que cierra cada uno de los dísticos monorrimos (que contraponen escenas relativas al Juicio Final y al terror que provocaba este en el imaginario colectivo con momentos precisos de la biografía de Cristo que subrayan su aspecto humano y en los que la intervención de su madre fue esencial, como se espera que sea en el Juicio, ejerciendo de madre de Cristo y madre nuestra).



La gestión de las *Cantigas de Santa María* en el contexto de...

festas marianas, las cinco *festas* “de nostro sennor Jesucristo”, precedidas de sus respectivas rúbricas explicativas⁶¹, y otras dieciséis de *milagre* y de loor, numeradas consecutivamente de la I a la XIV, ya que por error se le ha asignado el mismo número X a una cantiga de *milagre* en la que el rey enfermo es el protagonista de un milagro de curación⁶² y a una de loor⁶³, y el XII a otras dos composiciones.

Adentrándonos en el cuerpo del código salta a la vista cómo se han querido destacar gráficamente las cantigas Prólogo, la primera (de loor), la cantiga cincuenta y la ciento uno, de *petiçon*, pues a todas se le han aplicado determinadas marcas visuales, evidentes a simple vista y derivadas del proceso de copia de estos textos⁶⁴. A ellas debería añadirse la cantiga número cien (que hace la número cincuenta de la segunda parte) que destaca sobre todas las demás por su contenido (María como intermediaria el día del Juicio) y su factura (dícticos monorrimos seguidos de refrán), aunque no comparte con las anteriores la distinción visual. Resumiendo, se marcan la primera y última cantiga (*prólogo*

⁶¹ Rúbricas a la manera provenzal, como aquellas que se han copiado en los apógrafos italianos *B* y *V* para aclarar las razones que sugirieron la invención de ciertas cantigas de escarnio. Vid. Pilar LORENZO GRADÍN, “Las *Razos* gallego-portuguesas”, *Romania*, 121 (2003), pp. 481-482.

⁶² Cantiga 279 en *E* y con forma de balada. Sobre ella volveremos más adelante.

⁶³ La famosa “*Santa María / Strela do día*” que pasará a ocupar el número cien en *T* y en *E*.

⁶⁴ En el código suele utilizarse una línea discontinua (semejante a las que intentamos describir arriba) para separar el último verso de una cantiga de la rúbrica de la cantiga siguiente (excepto en algunas ocasiones –entre las cantigas 9-10, 11-12, 32-33-34-35 por ejemplo–, en las que, por error, se omite o se deja un espacio y no se dibuja la línea), pero en las cantigas mencionadas, esta línea separa además cada una de las estrofas que conforman la cantiga, y el Prólogo y la primera de loor vienen separados por cuatro de estas líneas. Esta distinción externa no debe de ser casual, pues coincide con un tipo de textos relacionados entre sí en cuanto a su contenido singular que los diferencia de los demás. La primera cantiga de loor es, en realidad, una biografía de la Virgen centrada en los momentos cruciales de la vida de su hijo; coincide, en líneas generales, con los siete gozos de la Virgen que conoce el culto cristiano: Anunciación y Visitación a su prima Isabel (estrofa II), Natividad (III), Epifanía (IV), Resurrección (V), Ascensión (VI), Pentecostés (VII) y Asunción y Coronación de la Virgen (VIII). La cantiga 50 (403 en la edición de Mettmann), que haría de bisagra en un proyecto primigenio de cien cantigas, detalla los “sete pesares que viu santa Maria do seu fillo”, que viene a ser el recuerdo de determinados momentos de la biografía de Cristo particularmente dolorosos para su madre: la huida a Egipto (estrofa II), cuando el Niño se perdió en el templo (III), cuando llevaron preso a Cristo (IV), cuando sufrió la pasión (V), cuando le dieron muerte (VI), el descendimiento de la cruz y enterramiento (VIII) y cuando lo perdió como madre doliente al verlo ascender al Cielo (IX). La cantiga 100 (422 en Mettmann) recuerda en veinte dícticos monorrimos, seguidos por el recurrente refrán de un solo verso, los gozos y los pesares de la Virgen en torno a las dos ideas que sustentan todo el cancionero: la Virgen, mediadora nuestra, ruega a su hijo por nuestro bienestar físico y espiritual y el hijo no puede negarse a conceder todo aquello que su madre le solicite. Esta cantiga, sin embargo, no comparte la ornamentación que distingue a las mencionadas anteriormente.



y *petiçon*), elementos que balizan un centenar de cantigas; cien cantigas que están enhebradas sobre un mismo hilo conductor que nace de los dos textos que ocupan el primero y último lugar (primera de loor y cien), que se anuda en torno a un tercero que ejerce de bisagra (cantiga cincuenta) y que subraya —todos ellos— la humanidad de María y de su hijo, como corresponde a la devoción propagada por las órdenes mendicantes, de franciscanos y dominicos, órdenes a las que pertenecían algunos de los consejeros y probables colaboradores en el proyecto alfonsí, Fray Gil de Zamora, franciscano, o Bernardo de Brihuega, dominico, autores, a su vez, de un libro de milagros de la Virgen el primero y colector de vidas de santos, el segundo⁶⁵.

La cantiga 101 pretendía ser el verdadero broche de oro para colección, pues es evidente que sus versos son el reflejo especular de la auténtica primera cantiga del cancionero⁶⁶. Si el Prólogo contenía la firme resolución de abandonar amores mundanos para consagrarse a las alabanzas de María, pidiéndole en contrapartida el galardón a tanto amor, pues de una canción de amor se trata, la *cantiga de petiçon* empieza recordándole a la Virgen aquel pacto según el cual la Madre de Dios debería rogar a este por la salvación del alma de su siervo (como insistentemente reclama en la cantiga cien), pero, a partir sobre todo de la estrofa V, Alfonso ruega más por su cuerpo que por su alma, por decirlo de algún modo, pues pide protección para su persona y auxilio para un buen gobierno, como, si efectivamente, a la hora de componer estos versos, se hubiera visto ya envuelto en los difíciles momentos de rebeliones y traiciones que marcarán el final de su reinado.

⁶⁵ Del primero, es harto conocido su *Liber Mariae* editado en Fidel FITA, “Cincuenta leyendas de Gil de Zamora, combinadas con las Cantigas de Alfonso el Sabio”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 7, 1885, pp. 54-141. De la no menos importante, aunque más desconocida labor del segundo, dio cuenta el Padre Mário Martins (Vid. M. MARTINS, “Bernardo de Brihuega, compilador do «Livro e legenda que fala de todolos feitos e paixões dos Santos Mártires»”, *Brotéria*, 76 (1963), fasc. 4, pp. 413-423 y “Bernardo de Brihuega, compilador do «Autos dos Apóstolos»”, *Estudos de Cultura Medieval*, Braga, Magnificat, 1972, pp. 151-183) y el profesor Díaz (M. C. DÍAZ Y DÍAZ, “La obra de Bernardo de Brihuega, colaborador de Alfonso X”, *Strenae. Estudios de Filología e Historia dedicados al Prof. Manuel García Blanco, Filosofía y Letras*, 16 (1962), pp. 145-161. A dichos colaboradores tal vez hubiera que añadir el concurso de Rodrigo Cerrato (dominico), colector y redactor de vidas de santos; vid. A. DONDAINE, “Les éditions de *Vitas Sanctorum* de Roderic Cerrato”, *Studia Anselmiana*, 63, 1974, pp. 5-14.

⁶⁶ Obsérvese también que no encontramos ninguno de los dos textos en el índice que recoge las cien cantigas del cancionero, como corresponde a dos textos que hacen más referencia al autor y a la intención de la obra que a la Virgen, inspiradora de las otras cien.

La gestación de las *Cantigas de Santa Maria* en el contexto de...

V

Creo que el último verso de esta composición de *cien versos* repartidos en *diez largas estrofas* de *diez versos* cada una era el último del proyecto de *cien cantigas* imaginado por Alfonso X cuando, en efecto, decidí –aunque solo fuese una ficción literaria– abandonar la composición de poesía profana para adentrarse en el inexplorado camino poético que tan fructíferos resultados le hubo reportado. Considero que aquí se cerraba su proyecto, que no pretendía ir más allá (¡ni menos!) de la confección del más grande marial romance conocido, cuyos versos rítmicos y disciplinados darían a conocer decenas de apuradas circunstancias felizmente resueltas por la Virgen, gracias a una inquebrantable confianza en su influencia ante el Altísimo. Gentes de cualquier edad, sexo o condición, llegadas a situaciones de sufrimiento extremo se veían favorecidas por la Madre de Dios, que era presentada realmente en su faceta más maternal como correspondía a los nuevos aires que Alfonso quería propagar desde la corte, convirtiéndola en el gran foco difusor de la *nueva* devoción, como parte de su programa educacional.

Sorprendentemente, nada más culminar su propósito inicial, obvia este diseño cerrado incluso desde el punto de vista decorativo, y continúa dándole curso, como él mismo explica en la rúbrica en prosa: “Pois que el rei fez cen cantares de miragres e de loores de santa Maria e ouve feita sa petiçon, teve per ben de fazer outras cinco cantigas das sas festas do ano”, a las que seguirán todavía las *festas* de Cristo y todas las “outras cantigas de miragres de Manta Maria”, que acabaron duplicando y cuadruplicando su programa original, donde, además de las cantigas decenales, va a destacar las acabadas en cinco, cadencia que no había merecido su atención en el proyecto primigenio⁶⁷ y añade los textos pictóricos, prueba de una reformulación absolutamente nueva para su proyecto⁶⁸, posibilitado, en parte, gracias al excedente de material acumulado en su *scriptorium*. Entre esos textos excedentarios se encontraba la primera cantiga que tiene al rey como protagonista de un milagro de curación, pues la cantiga, que en este apéndice comparte el número diez con otra de loor, es aquella en la que el

⁶⁷ Stephen Parkinson ha tratado mejor que nadie la evolución del cancionero alfonsí, desde este proyecto original de cien cantigas hasta las más de cuatrocientas que recoge el Códice de los Músicos. Vid., por ejemplo, los estudios de 2006 y 2011 citados ya en la nota 47.

⁶⁸ En esta reformulación entraría la mencionada ampliación del número de composiciones dedicadas a las *festas* de la Virgen, que pasa de cinco en *Tõ* a 12 en *E*, en correspondencia con la nueva tendencia de sumar la antigua devoción de los Gozos de La Virgen, generalmente cinco (*Quinque Gaudia Beatae Virginis Mariae*) y el otro esquema setenario (*Septem Gaudia Beatae Virginis Mariae*) hasta alcanzar el número de doce (por la suma de ambas cifras), en una feliz interpretación de la Corona de Doce Estrellas ostentada por la Mujer del Apocalipsis de Juan (12.1).



Sabio pide auxilio a la Virgen “para este vosso loador” que se veía a las puertas de la muerte, atenazado por el dolor:

Pois vos Deus fez d’outra cousa mellor
 e vos deu por nossa rezôador,
 seede-mi ora bõ’ ajudador
 en est’ enssay
Santa Maria, valed’, ai Sennor ...

Que me faz a mort’ ond’ ei gran pavor,
 e o mal que me ten tod’ enredor,
 que me fez mais verde mia coor
 que dun canbrai.
Santa Maria, valed’, ai Sennor ...
 (279, vv. 14-23)

¿Qué pudo haber provocado este cambio de planes? La pregunta, si fuese pertinente, no tiene fácil respuesta al desconocer con exactitud las fechas de confección de los códices, pero creo que tres factores deberán ser tenidos en cuenta: 1) La cantiga relativa a la enfermedad del rey, que podría estar indentificándolo como uno más de sus devotos que, en una situación apurada, solicita auxilio a la única que puede otorgarlo, pues a partir de 1269 la salud del monarca se ve muy quebrantada por sucesivos accidentes y enfermedades⁶⁹, con lo que parece verosímil que los nuevos códices fuesen la manera de agradecer lo que el monarca consideró intervención mariana en favor de su persona en momentos desesperados. 2) A su debilidad física se le añaden las dificultades en el ejercicio de sus tareas de gobierno, con las constantes rebeliones de los nobles de su reino, de buena parte del clero⁷⁰ y la humillación de ver rechazada

⁶⁹ El primer caso de enfermedad grave que se puede fechar porque aparece recogida en la documentación es un episodio sufrido en las navidades de 1269 en Fitero a causa de una cox de un caballo, por cierto, cox recibida en una pierna y no en un ojo como normalmente se dice debido a una mala traducción del *Llibre dels feyts* de don Jaime I, aunque es muy posible que ya se hubiese manifestado el doloroso carcinoma que, según todos los indicios, sufrió Alfonso X hasta el final de sus días. Vid. H. SALVADOR MARTÍNEZ, *Alfonso X...*, pp. 257-258.

⁷⁰ En palabras de González Jiménez, 1272 “marca con claridad el inicio del declive de un reinado iniciado veinte años antes bajo los mejores auspicios. El factor desencadenante de esta decadencia fue sin duda la revuelta de los magnates del reino que venía fraguándose desde hacía años y que estalló de forma violenta (...) en el otoño de 1272”. M. GONZÁLEZ JIMÉNEZ, *Alfonso X...*, pp. 239-272, p. 239. A ello se debe añadir, naturalmente, el descontento del clero, pues “las quejas del clero persistieron y será la oposición eclesiástica, principalmente por motivos de naturaleza fiscal, la que constituirá uno de los componentes más significativos en los trastornos políticos del reino



La gestión de las *Cantigas de Santa María* en el contexto de...

su candidatura a la corona imperial que se había convertido en una obsesión desde su juventud⁷¹. 3) La influencia, una vez más, de fray Gil de Zamora; como se recordará, el franciscano fue enviado en 1272 o 73 a París, a estudiar en la universidad donde ejercía su magisterio el ilustre filósofo san Buenaventura, superior general de los franciscanos. A su regreso a Castilla⁷², además de una elevada formación traería el caudal de la ferviente espiritualidad franciscana que habría bebido de las enseñanzas de su maestro y hasta es posible que se trajese algunos libros (o noticias sobre ellos) que juzgase de interés para el monarca, como por ejemplo, un ejemplar ilustrado (ahora sí) de los *Miracles* de Gautier de Coinci, cuya “modernidad” le indujese a replantearse (y a la vez, a reafirmarse en) el proyecto que había emprendido⁷³.

Si esto fuese así, no resulta difícil imaginar al Sabio, que aspiraba a construir las obras más ambiciosas, desplegando cuantas posibilidades materiales y humanas tenía a su disposición para acometer esta inédita empresa. Para la elaboración de este nuevo instrumento de poder y devoción tendría que haber contado con un nutrido equipo de auxiliares que no sólo reescribieron, musicaron y pintaron los milagros como tantas veces se ha puesto de manifiesto —él el primero, desde los textos y las imágenes de los propios códices⁷⁴—, sino que hicieron acopio del vasto material que puede rastrearse en los cimientos de innumerables cantigas, y ahora las viejas fuentes conocidas ya no eran ni suficientes ni se adecuaban al nuevo propósito. Muchas manos anónimas⁷⁵ habrán

al final de la vida de Alfonso X. De hecho, fue el clero el que primero ayudará a don Sancho a arrebatar el trono a su padre” (H. SALVADOR MARTÍNEZ, *Alfonso X...*, pp. 316–356, p. 355).

⁷¹ Sus esfuerzos por obtener la corona imperial están muy bien resumidos en J. VALDEÓN BARUQUE, “Alfonso X y el Imperio”, *Alcanate*, IV, 2004–2005, pp. 243–255.

⁷² Es de suponer que en más de cuatro años hubiese regresado alguna vez antes del abandono definitivo de las tierras galas.

⁷³ La evolución del proyecto en su contexto está muy bien descrito en L. FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, “‘Este livro, com’ achei, fez ’onr’ e á loor da Virgen Santa Maria’. El proyecto de las CSM en el marco del escritorio regio. Estado de la cuestión y nuevas reflexiones”, *Cantigas de Santa María. El Códice Rico...*, pp. 45–78. En esta misma edición, véase el estudio general de la iconografía del Códice Rico en M.V. CHICO PICAZA, “La visión de ‘sones’ y ‘trobas’. Composición pictórica y estilo en la miniatura del Códice Rico”, pp. 411–442. Vid., además, R. SÁNCHEZ AMEIJERAS, “Imaxes e teoría da imaxe nas *Cantigas de Santa María*” en E. FIDALGO, *As Cantigas...*, pp. 247–330.

⁷⁴ Numerosas son los versos que ponen en evidencia que las Cantigas son una labor de equipo pero, como una imagen vale más que mil palabras, permítaseme recordar la miniatura con que se abre el Códice *T* que, a ancho de página, muestra al rey en el centro, dictando, y a sus pies clérigos que copian y músicos que ponen a punto sus instrumentos. Este mismo proceso se insinúa en muchas otras viñetas a lo largo del código, reflejo de otros tantos versos que lo describen.

⁷⁵ Lamentablemente, sólo Airas Nunez pudo haber dejado su firma en la nota marginal que aparece al lado de la cantiga 223 del código *E* y que indujo a W. Mettmann a plantearse seriamente la



buscado, traducido, adaptado, inventado, versificado, musicado y copiado (por no entrar en el terreno de la iconografía) textos para construir el magno edificio de las *CSM*, y un taller tan formidable, donde tantos artistas trabajan al mismo tiempo y con tanta finura sólo se puede concebir si hay una importante inyección de fondos de manera constante para mantenerlo activo y con tanta calidad; dicho de otro modo: solo el capricho de un rey puede justificar el sostenimiento de una empresa semejante.

Lo que empezó como una colección de milagros marianos redactados en la única lengua vehicular posible entonces para el ejercicio de la poesía se transformó en un elemento más de aquel intenso aparato de propaganda con la que pretendía elevar su figura sobre los demás reyes peninsulares, sobre los obispos que tantos problemas le estaban causando⁷⁶ e, incluso, endulzar los sinsabores de la obstinada resistencia que estaba ofreciendo el trono imperial. La preciosa colección de las *Cantigas* lo señalaría ante el Papa (y ante cualquiera) como el protegido de la Virgen, que había agrandado su reino para el cristianismo y que estaba alargando la devoción de su protectora a todos los confines de sus crecientes dominios. Habría alcanzado, por fin, la imagen del rey Salomón, tan grata para él, a quien pretendía emular, pues en las *Cantigas* ofrece el conocimiento de las cosas de Dios que completarían el conocimiento de las ciencias de los hombres, como había demostrado con sus escritos historiográficos, legislativos y científicos. Alfonso es un rey Sabio porque ha adquirido el conocimiento y lo ofrece para el bienestar de sus súbditos, pero, además, en las *Cantigas* la sabiduría se da la mano con la fe religiosa; su valía como regidor en la tierra halla su correspondencia en la influencia que demuestra tener en las esferas celestes y su hegemonía en la tierra es refrendada por su imagen como interlocutor en los asuntos del Cielo. Pero, además, los nuevos códices se iban a convertir en su mejor obra penitencial por el empeño personal y esfuerzo económico que suponían: constituirían la materialización del compromiso adquirido con la Virgen cuando se convirtió en su trovador, llevado a cabo con tesón y ahínco en la confianza de obtener la recompensa que con tanto detalle recuerda en la conocida cantiga *de petiçon*.

autoría de este conocido trovador, al menos, para alguna de las cantigas (Walter METTMANN, "Aíras Nunes, Mitautor der *Cantigas de Santa Maria*", *Iberorromania*, 3 (1971), pp. 8-10). M. P. FERREIRA (M. P. FERREIRA, "A música das cantigas...") supone que esta nota debe referirse al compositor de la música más que al compositor del texto de la cantiga.

⁷⁶ Recuérdese aquí aquel consejo dado por su suegro, en la Navidades de 1269, de que no se metiese con la iglesia (citado en H. SALVADOR MARTÍNEZ, *Alfonso X...*, p. 576); vid. asimismo Manuel GONZÁLEZ JIMÉNEZ, *Alfonso X...*, pp. 220-222.