Santiago - recuerdo de mi 2ª visita a las Jornadas de la UCA -
Joseph Snow

STUDIA HISPANICA MEDIEVALIA II

J. T. Snow, "Alfonso X como segundo protagonista en sus Cantigas: últimas consideraciones"

SEPARATA

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

EDITORAS
Rosa E. Penna
María A. Rosarossa

III JORNADAS DE LITERATURA ESPAÑOLA MEDIEVAL
Buenos Aires, Argentina
1990

Buenos Aires: Univ. Catolica, 1992

Snow Studia Hispanica Medievalia, II, 1990.

ALFONSO X COMO SEGUNDO PROTAGONISTA EN SUS *CANTIGAS*: ULTIMAS CONSIDERACIONES

Joseph T. Snow
University of Georgia (Athens)

La idea de organizar esta presentación sobre "últimas consideraciones" —palabras titulares— es a mi modo de ver sugerente. Después de muchos años de lecturas de estas cantigas marianas del Rey Sabio, voy cerrando un círculo en mis investigaciones sobre el significado ulterior de ellas como conjunto. En esta línea, llegamos a las últimas composiciones de la compilación, donde Alfonso, en su momento histórico, cerraba el ciclo a él tan querido, tan elocuente de sus ambiciones espirituales.

Repertorios mariales los hay a montones en épocas anteriores a Alfonso X. Lo que todos ellos tenían en común, fuera del evidente deseo de ensalzar a la Virgen Theotokos (*Mater Dei*, Madre de Dios), era la empresa de combinar relatos ya conocidos con otros locales y, en muchos casos, más recientes, destinadas estas compilaciones a hacer lucir determinados monasterios, santuarios, o lugares sagrados, en cuanto a su devoción mariana. Estas colecciones suelen caer, en lo que se refiere a su taxonomía, entre crónicas pías de acontecimientos considerados milagrosos, y libros confeccionados explícitamente como expresiones de agradecimiento, a veces con el deseo correlativo de seguir peticionando el favor divino. Sea crónica, sea versión literaria o —en ciertos casos— las dos cosas a la vez, participan todas estas colecciones en la historia de *últimas consideraciones*: una celebración de milagros en vida que ineluctablemente se asocian con el tema de la salvación y el momento transicional entre esta vida y la otra del más allá.[1] En las *Cantigas* alfonsíes, aún otros factores adquieren dimensiones importantes.

A lo largo de los siglos (IX-XIII) algunas de estas narraciones milagrosas marianas comenzaban a circular en pequeños conjuntos, pasándose de una a otra compilación.[2] En forma de prosa latina, se copiaban con las más ligeras modificaciones. En este sentido podemos decir que no tenían todavía autores: pertenecían a la colectividad de devotos, número siempre en aumento. Estos libros sí llegaron a hacerse famosos y algunos llegaron a tener bastante impacto en el desarrollo de la popularidad de las colecciones marianas: vienen a mente las compilaciones de Caesarius von Heisterbach, Johannes Garlandis, y otros. Luego, cuando con gran éxito estos repertorios marianos iniciaron su itinerario por las lenguas vernáculas —a veces por traducciones y a veces por arreglos en verso (metrificados), seguimos notando gran fidelidad a los originales. La noción de la originalidad literaria, la "licencia poética", no alcanzaba a teñir estas composiciones. Las nociones del personalismo aparecen tardíamente, por cierto, y se atisban a finales del siglo XII, por ejemplo, en los *Miracles de Nostre Dame* de Gautier de

jeciones, en parte, en la mentalidad altanera de Juan Manuel, que no habría aceptado el papel de ser mero rubricador o comentarista de obras ajenas. No es mi intención polemizar con el Dr. Orduna, pero tengo que adelantar dos argumentos aclaratorios. En primer lugar, la atribución a Don Juan Manuel es más bien un elemento accesorio —no fundamental— de mi tesis. En segundo lugar, estas prosificaciones son mucho más que rúbricas —son ambiciosas obras nuevas destinadas a enriquecer o a comentar nada menos que una obra regia. Tal trabajo no es, a mi modo de pensar, un proyecto apropiado para una persona de categoría inferior a la nobleza. Pero desconfío de los argumentos basados en la presunta psicología de los escritores muertos, porque es fácil equivocarse tanto positiva como negativamente.

[14] Voy a a examinar las biografías disponibles de Alfonso X el Sabio y de Don Juan Manuel así como las crónicas de la época para ver si ofrecen algún dato que pueda aclarar este asunto, tan incitante como intrincado. Me temo, sin embargo, que va a ser casi imposible aportar argumentos definitivos. La teoría de Mundi Pedret/Sáiz Ripoll en su obra citada en mi nota 4 de una "suspensión de pagos" a los colaboradores bajo Sancho IV no me convence, porque Mundi y Sáiz han aceptado el origen alfonsino de las prosificaciones sin bastante comprobación paleográfica y lingüística y sin considerar alternativas. Niegan que sean glosas, por ejemplo. Véanse especialmente las págs. 37, 39 y 230 de Mundi/Sáiz.

[15] En un comentario aparte, el Dr. Harvey Sharrer me informó que tenía noticias indirectas de un trabajo inédito de la Dra. Carmen Benito-Vessels (Univ. de Maryland), quien había llegado a la conclusión de que las prosificaciones de las *Cantigas* son posteriores a Don Juan Manuel aunque sí del siglo XIV. Claramente hay más investigación que hacer antes de lanzar conclusiones definitivas. Voy a comunicarme con la Dra. Benito-Vessels, como parte de la continuación de este trabajo provisional.

[16] El presente trabajo es un informe o anticipo de los resultados iniciales de una investigación realizada con una beca del Research Council de Niagara University, cuyo apoyo agradezco muchísimo.

Coincy. Este era antecesor por unas cuantas décadas a la obra sí personalísima de Gonzalo de Berceo, los *Milagros de Nuestra Señora*.

Berceo, como Alfonso, consulta fuentes. En el caso particular, sabemos más o menos exactamente cómo era la organización de la colección que él tan felizmente manejó; una muy semejante a la de Thott 128 de Copenhague. En el caso de Alfonso X, los arreglos poéticos en lengua galaico-portuguesa no nos han permitido tal conocimiento de posibles fuentes. Alfonso tenía, es cierto, en su biblioteca, varios mariales, incluso uno regalado por su primo Louis de Francia, muy bellamente iluminado; había otro —en latín— hecho por el tratadista de música y contemporáneo de Alfonso, fray Juan Gil de Zamora; y sabemos que otros muchos milagros venían del caudal local y probablemente de fuentes orales directamente.

Berceo, utilizándola en su *Vida de Santo Domingo*, emplea la palabra 'juglar' para referirse a sí mismo, indudablemente en el mismo sentido en que San Francisco de Asís se tildaba "giullari de Dio". Alfonso se consideraba, en vena paralela, "trobador de la Virgen". En estos dos casos, el empleo y la finalidad de estos epítetos trovadorescos se pueden distinguir. Berceo se recrea contento con el paralelo entre el oficio de juglar seglar y sus asuntos y el juglar pío de vidas de santos que él se imaginaba. Este 'yo' de Berceo —cuando se deja ver en los *Milagros*— anda arropado de romero en esta trabajada vida, peregrino en el prado, pecador como tantos. No ha creado dentro de la obra la figura de un *alter ego* desdoblado que hace un papel sistemático y literario a lo largo de su obra.

Alfonso X hace todo esto y más. Ha creado el rey, en los dos prólogos a sus *Cantigas*, este desdoblamiento. En el primero de ellos, aparece —en tercera persona— el rey, organizador-arquitecto de esta compilación, el artista de carne y hueso que habita el mundo físico del siglo trece. En el segundo de los dos prólogos (mucho más comentado que el primero), aparece el trovador que se prepara para enfrentar la labor poética de ansalzar a su dama. Es la postura del amante trovadoresco que dominaba la lírica de este siglo y del anterior. Sólo que en manos del rey, resulta ser más que hacer literatura. Es también el inicio de una aventura personal en la que se siente más que nunca la mortalidad que el hombre, el pecador, lleva a cuestas. En esta aventura se volverá a insistir una y otra vez en la pureza de los motivos para cantar estos loores a su *domna* espiritual, y en el motivo de verla un día, en Paraíso (la expresión de la esperanza de la salvación de su alma pecadora). Su petición a la dama de este deseado galardón es una de las más potentes razones de ser de la colección, dando a las *Cantigas* su peculiar fuerza literaria y personal. Con peticiones abre y cierra su labor, obra —paradójicamente, por definición— inacabable. ¿Cómo acabar una serie inacabable? Es ésta la cuestión que hay que resolver ahora.

Hay tres poemas de clausura (provisional) para el lector moderno: *CSM* 400, 401, y 402. Tres, es decir, y pensando en la estructura interna de la narración del trovador, que recuerdan a la perfección otras tres que llamaré de *apertura*. Estas serán la ya aludida Prólogo B (primera manifestación del trovador y *alter ego* de Alfonso X), y CSM 1 y 10. El trovador allí nos canta (dice):

E o que quero é *dizer loor* da Virgen (Pr. B)[3]

Busca ser su vasallo trovadoresco y servirla con su poetizar y con su música:

...rogo-lle que me queira por seu

Trobador e que queira meu trobar
reçeber, ca per el quer'eu mostrar
dos miragres que ela fez: e ar
querrei-me leixar de trobar des i
por outra dona, e cuid'a cobrar
per esta quant'enas outras perdi. (Pr. B: 20-26)

Es fácil ver que aquí se perfilan dos trovadores —si se quiere— el que fue y el que ahora nace con un nuevo nivel de conciencia con respecto al valor de elogiar a una y otra dama: no son trovadores opuestos en ningún sentido, siendo que lo que pasa es una evolución normal de uno al otro —del terrenal al celestial.

El desarrollo continúa en estas mismas líneas en cantiga 1 —cuando estas palabras leemos: "Des oge mais quer'eu trobar/pola Sennor onrrada" (vv. 1-2). Y más, al ver repetidos estos sentimientos: "Esta dona que tenno por Sennor/e de que quero seer trobador,/se eu per ren poss'aver seu amor,/dou ao demo os outros amores" (*Cantiga* 10, vv. 19-22).

Son estos mismos acentos que volverán a sonar cuando la persona poética llegue al momento de tener que clausurar una no clausurable infinitud de posibles loores a su *Sennor*. Recurrirá a unos motivos que son parte y parcela del núcleo temático que une las partes de su narración.[4] Son las mismas esperanzas y dudas con las que había iniciado el ciclo. Aquí, de ellas, un pequeño muestrario:

Pero cantigas de loor
fiz de muitas maneiras,
avendo de loar sabor
a que nos dá carreiras
como de Deus ajamos ben,
sol non tenno que dixe ren: [400: 2-7]

Macar *poucos* cantares acabei e con son
Virgen, dos teus miragres... [401: 2-3]

Pois a ti, Virgen, progue que dos miragres teus
fezess' ende cantares, rogo-te... [401: 12-13]

Non catedes a como pecador
soo, mais catad'a vossa valor
e por *un muy pouco que de loor*
dixe de vos, en que ren non menti. [402: 3-6]

Aquí, el *yo* poético, ambicionando ser de María tan digno servidor, recelando al mismo tiempo nunca poder llegar a tan alto estado de gracia, recurre de nuevo en una petición a la compasión que debe sentir por él; aquí desde su posición de entendedor,[5] este *yo*, sentidamente, le ruega que interceda con su Hijo para que la salvación (la visión de la cual ha sido anhelada frecuentemente en las *Cantigas*) no le sea denegada, que Cristo, efectivamente

...querede que *vos veja ali*

u vos sodes, quando me for daqui. [402: 28-29]

La identidad pecador/trovador es, por cierto, uno de los hilos narrativos que une —desde dentro— las *Cantigas* y que da realce pleno a la figura de un segundo protagonista.[6] Esto es esencial entenderlo para ver que las CSM tienen lo que no tenía ningún otro marial elaborado hasta aquel momento, dentro o fuera de la Península. Maria, *Mater Dei*, es normalmente la única protagonista de estas colecciones: es eje de *todas* las narrativas en las que los personajes secundarios cambian de una a la otra. Es la inventiva de Alfonso que crea este trobador a lo divino y lo insinúa a lo largo de sus *Cantigas*. Hay tres notables características en esta creación del entendedor de la Virgen. Primero, mantiene una consistencia desde la apertura hasta la clausura de la colección y confiere en ella un interés excepcional para quien quiere seguir la huella de Alfonso-poeta. Segundo, es un yo que establece y mantiene una relación poética/real con la Virgen y hace que ella comparta el escenario literario y plástico (las iluminaciones) de estas *Cantigas* —hecho insólito y no repetido en los repertorios marianos tradicionales. Tercero, este yo a veces deja traslucir una personalidad regia, por ejemplo en la cantiga 300, una fascinante llamada de atención e importantísimo en cualquier consideración de la 'autoría' de estos poemas en particular. Todas estas características vienen a parar en la materialización de una relación amorosa que, en otra ocasión, he llamado la (auto)biografía literaria/espiritual de Alfonso X.[7] Destaco los paréntesis en '(auto)biografía' para no olvidar lo arriesgado que es atribuir estos sentimientos a la boca, mente o pluma del regio trovador después de tanto tiempo y sin corroboración alguna. En cuanto a la autoría de las *CSM*, hoy quedan pocos para afirmar que Alfonso fuera autor de todas ellas. Es decir, creador de su forma poética, tanto letra como música. Me parece más que probable, sin embargo, que él escribió o compuso, luego dictando a un escriba, unas cuarenta de estas *cantigas*. Mettmann —más conservador— le asigna sólo diez.[8] Las consecuencias de mi cifra de 40 es que si Alfonso pudo dejarnos a lo largo de su carrera poética unas cuarenta y pico cantigas profanas, es factible que también pudiera haber legado otras tantas cantigas religiosas. Sin embargo, lo más esencial en estos procedimientos sobre 'autoría' es que no consideremos automáticamente las composiciones con una persona poética que habla en primera persona del verbo como salidas de la pluma de Alfonso X. Ni que otras composiciones en donde esa 'primera persona' falta no pueden ser suyas. Todo poeta tiene derecho —o licencia— de hacer exactamente esto: hablar con todas las voces posibles y en primera o tercera persona según la naturaleza y las circunstancias del asunto a cantar.

Yo puedo estar de acuerdo con Mettmann cuando él asevera que Alfonso utilizaba a los poetas que frecuentaban su corte, invitándoles a que colaborasen en sus *Cantigas*, y que reservara a sí mismo el derecho de leer, juzgar, y aprobar sus aportaciones al gran marial, antes de colocarlas en él. Pero —y ahora yendo más lejos que Mettmann— mi proceder siempre ha sido el considerar a Alfonso, además de patrón o mecenas efectivo y hasta espiritual de las *CSM*, considerarle también arquitecto activo en el diseño particular trazado en ellas y, claro está el trovador de María cuya búsqueda de la salvación da forma y sentido a la nueva narrativa (protagonizada por él), introducida innovadoramente en sus pergaminos.

Los otros colaboradores de Alfonso en esta empresa —suponiendo que los había para esta narrativa injerta en el formato del marial tradicional— se verían obligados a utilizar el *yo* poético de la persona trovadoresca ya creada por y para Alfonso X. Así ellos entrarían en el juego literario proyectado para dar nueva vitalidad y color personal a las *Cantigas*, siendo esta misma colección la ofrenda destinada a la *domna*, o la concretización del servicio prometido por el trovador devoto. En las *Cantigas*, vemos reproducido muchas veces el mismo estar poetizando a la Virgen, imagen exacta de la actividad y esfuerzo externos que dieron aliento vivo a este marial: para la narrativa trovadoresca no puede haber mayor adecuación de producción y producto, de medios y de fin. Ahora bien, ¿sería posible distinguir la verdadera voz de Alfonso entre los elementos de esta ficción? Si lo hacemos, ¿en dónde entonces? Imposible a estas alturas comprobarlo fuera de toda duda, pero creo que la excesiva duda haría que corriésemos más riesgo aún: el de ignorar la lógica de la estructura literaria de estas *Cantigas*.

Primero, hay que recordar que el trovador que emprendió la búsqueda en el arriba mencionado *Prólogo B* se sentía —ante la inefabilidad del sujeto, María— incapaz, necesitado. Hablando de las cosas imprescindibles para este arte de trovar, hace mención del 'entendimiento' y de la 'razon'. Son verdaderamente requisitos:

> per que entenda e sábia dizer
> o que entend'e de dizer lle praz,
> ca ben trobar assi s'á de fazer. [Pr. B: 6-8]

El temor del poeta-novicio en estos asuntos se manifiesta inmediatamente: "E macar eu estas duas non ey/com'eu querria", pero su buena voluntad está lista para seguir: "pero provarei a mostrar ende *un pouco que sei*... [Pr. B: 9-11]. Temor —o duda— que reaparece al final de sus intentos:

> Pero cantigas de loor
> fiz de muitas maneiras
> ...
> *sol non tenno que dixe ren.* [400: 2-3; 7]

Esta aparente auto-crítica, ¿quién se atrevería a formularla, expresarla, si no el mismo rey? Debemos todos tener en cuenta que en gran parte la identificación del 'trobador' del Pr. B. se deriva de los asertos del Pr. A —que habla de Alfonso en tercera persona— y que no se han citado, creo yo, suficientemente:

> [E]ste livro, com'achei,
> fez a onrr'e a loor
> Da Virgen Santa Maria,
> que éste Madre de Deus,
> en que ele muito fia.
> Poren dos miragres seus
> *Fezo cantares e sôos,*
> *todos de sennas razôes,*
> com'y podedes achar. [Pr. A: 19-28]

El prólogo señala su autoría con el verbo *fezo* [y no *fezo fazer* ni *fezo que os trobadores cantassen*]; los complementos directos "cantares e sôos" duplican actividades regias elogiadas por Fray Juan Gil de Zamora: *ad preconium Virginis* gloriose multas et perpulchras *composuit cantinelas, sonis* convenientibus et proportionibus *musicis modulatas*".[9] Muchas y hermosas podían haber sido, sin llegar a más de las que hemos señalado arriba. El poeta del *Prólogo A* nos confirma otro detalle cuando asevera que los cantares son "todos de sennas razôes" y, después —en la cantiga 400— Alfonso tan conforme: "cantigas de loor / fiz de muitas maneiras".

Cuando en la 400 el *yo* lamenta: "sol non tenno que dixe ren", está reforzando su no cambiada opinión de que su loar/servir/dizer loor a la Virgen caerá siempre fuera de sus posibilidades de poeta humano. Subraya aquí en este como *captatio benevolentiae* final, llamando atención a su desproporcional poquedad para tan magno proyecto —sin despreciar para nada su aportación personal— esta incapacidad, tanto en el nivel literario como en el humano.

Esta nota de auto-crítica en cuanto insuficiencia, por lo tanto, no me parece salida del ingenio de otro que no fuese el mismo Alfonso X. Como es el caso aquí, se trata de que la ofrenda referida (las *CSM*) *incluye* la canción que la refiere: es uno de muchos casos de auto-referencialidad que el estudioso encuentra en esta colección de milagros y loores, reforzando la idea de una sola inteligencia organizadora (Alfonso X como arquitecto) y la intencionalidad de crear una *narrativa* que detallara la búsqueda espiritual de esa inteligencia (Alfonso como rey/pecador/poeta).[10]

Con todo, Alfonso, en las *CSM*, no logra una clausura cien por cien satisfactoria con sólo la cantiga 400. Esta es prólogo a la 401 —la petiçón archiconocida a los lectores de esta obra alfonsí. Antes, con ligeras diferencias, había servido ya como clausura a la primera "redacción" de las *Cantigas*, la que contiene 100 composiciones, la petiçón, y algunas otras fuera de serie.[11] En esta cantiga 401, el yo poético vuelve a levantar pleitos para que se le conceda su deseada salvación. Evidente es que estas *CSM* forman el ofrecimiento, el servicio a la *domna* que merece un galardón celestial: en el verso 11 lo declara: "e por *este serviço*, dá-m'este galardon". El referente se encuentra en el primer verso de la cantiga: "macar poucos *cantares acabei* e con son..."[12] María tiene que abogar por él ante su Hijo para que El "non me diga de non" [6] con respecto a su futura presencia en el Paraíso. Aquí, el suplicante reconoce sus *erros*, sus pecados, en una como general confesión, sin enumerar ni nombrarlos.

La técnica de esta composición es ir repitiendo más o menos la misma súplica en las estrofas 2 a 10, con las variantes que hace que el poeta-artista tenga que demostrar su versatilidad. Algunas de las varaintes son de alto interés, como veremos. Por ejemplo, en la segunda estrofa, las primeras líneas presentan imágenes semejantes a las ya vistas en la primera:

> Pois a ti, Virgen, prougue / que dos miragres teus
> fezess/ende cantares,/rogo-te que a Deus,
> teu Fillo, por mi rogues / que os pecados meus
> me perdon'e me queira / reçebir ontr'os seus
> no santo parayso, / u éste San Matheus... [401: 12-16]

Pero después, una de las modificaciones o variantes hace que este trobador precise más esta múltiple petición:

> e que en este mundo [Deus]/queira que *os encreus*

mouros destruyr possa,/ que son dos Filisteus... [18-19]

Con toda la claridad posible, este trovador es también el encargado de "destruir los moros no creyentes". Es decir, Alfonso X, quien *acabou e con son estos poucos cantares*: el *yo* poético del trovador de María se identifica aquí con el rey del mundo material de la Castilla y León del siglo XIII.

En estrofas subisiguientes, este yo pide las necesarias fuerzas para poder resistir las tentaciones del diablo [22-25] a la vez que las necesarias para defender sus tierras del enemigo:

e que contra os mouros,/ que terra d'Ultramar
teen e en Espanna / gran part '*a meu pesar,*
me dé poder e força / pera os en deitar. [29-31]

Pasa a hacerlo aún más personal, más específico:

e, pois Rey me fez [Deus], queira / que reyn'a seu sabor
e de mi e dos reynos / seja el guardador,
que me deu e dar pode / quando ll'en praz for;
e que el me deffenda / de fals'e traedor,
e outrossi me guarde / de mal consellador
e d'ome que mal serve / e é mui pedidor. [46-51]

Sentimientos son éstos muy equiparables a los que el aparentemente mismo *yo* expresa en la cantiga 300: "E ar aja [Maria] piadade/ de como perdi meus dias/ carreiras buscand'e vias/ por dar aver e herdade/ u verdad'e/ lealdade/ per ren nunca puid/achar" (61-67).[13]

Al poeta se le desborda ahora este creciente aluvión de peticiones, una vez comenzadas. La sexta estrofa establece el tono: "E pois ei começado,/ Sennor, de te pedir/ merçees que me gaes... (52-53), y nombra una serie de tipos sociales contra los cuales habrá que reclamar: los desagradecidos, los mezcladores, los falsos mentirosos, consejeros interesados, genta tacaña, lisonjeadores y, en especial, los desleales —contra quienes se ha manifestado su odio a lo largo de las *CSM*— siendo la lealtad lo que define por excelencia la relación amorosa recíproca que mantienen el trovador y su *domna*, el rey y la Virgen.[14]

Finalmente pide que ella interceda con Cristo "per que d'oj'adeante/ non erre com'errey" [401: 87] y que ahora preste buen servicio en la tierra con las dotes que Dios le ha regalado. Y la última petición es una muy clásica ya en estas *CSM*, la de la salvación, unida a otro tema algo ripioso —el de la ejemplaridad del servicio galardonado:

...que me dé *o que ja*
lle pedi muitas vezes;/ que quando for alá
no parayso, veja/ a ti sempr'e acá
mo acorra en mias coitas / por ti, e averá-
me bon galardon dado; / e sempre fiará
en ti quen souber esto / e mais te servirá
por quanto me feziste / de ben, e t'amará. [96-101]

El trovador que comienzo esta cantiga de petición (y de clausura), sin dejar de ser trovador, deja que el otro *yo* —el del rey defensor de tierras cristianas contra la ocupación de los descreídos moros— salga al escenario y hable de por sí. Al final, sin dejar de ser el rey, este trovador habla —o retoma la voz del cantor/artista— al detallar a la Virgen

el galardón que *ella* recibirá si ella le galardona a él: habrá más fieles y devotos, más servidores, más *entendedores*, o amantes, en su séquito. Es esta una estrategia que más bien va dirigida a fortalecer la confianza del trovador anhelante de su premio y del rey deseoso del suyo: son los argumentos que harían —se espera— que la *domna*/María hiciera caso al trovador/rey, concediéndole(s) sus *bees* y *merçees*. Aquí como en los *Prólogos A* y *B* me parecería difícil deshacer los nexos entre rey y trovador que tan a propósito unen las cantigas 400 y 401.

Consideremos brevemente la cantiga 402, tercer momento en la triple clausura a las *CSM*. Es de 5 estrofas y su estribillo destaca la nota predominante en estas clausuras:

Santa Maria, nembre-vos de mi
e *daquelo pouco* que vos servi. [1-2]

Otra vez, este servicio se presenta como en el pasado —aunque esta misma cantiga pertenece al servicio— tono totalmente normal en una clausura, donde el sentido de *haber llegado* a un fin está así anticipado e interpretado. En la 402, el yo ruega que la Virgen tenga en mente "un muy pouco que de loor/dixe de vos, en que ren non menti" [5-6]. Como en las dos cantigas anteriores, el interés se centra en su estado de pecador, en una serie de expresiones repetidas con variación:

1ra. estrofa: pecador soo
2da. estrofa: pequey assaz
3ra. estrofa: pequey greu
4ta. estrofa: fui errar
5ta. estrofa: fui falir.

Y el *yo* poético —habiendo puesto tanto énfasis en su estado de pecador— opta por acabar con esta nota ya muy familiar a su público:

E querede que vos veja ali
u vos sodes, quando me for daqui. [28-29]

Así la esperanza de verla "allí" (en el futuro del subjuntivo, alusión a su implacable muerte) hace juego con su tener que estar "aquí", afirmando en esta tercera parte del grupo con el que se despide de las *CSM* cuáles son sus polos opuestos: terrenal/celestial, vida/otra vida, no ver/ver, esperado/realizado.

Ahora bien, después de organizar una colección en que María aparece —como era en aquella clase de compilación muy acostumbrada— ayudando a un grupo bien heterogéneo de pecadores, y después de iniciar y desarrollar una relación especial de María con un solo trovador/pecador e insertar la nueva serie en la otra (poco a poco, como iba tomando bulto la colección misma en sucesivas redacciones), viene Alfonso a la última paradoja: ha dicho *casi nada*, *pouco*. El problema real es que si tuviera el cielo por pergamino y el mar por tintero, nunca podría escribir de la totalidad de *bees* y *merçees* de esta *domna*, mejor que todas las otras.[15] Y como no hay posibilidad de nunca acabar, él hace de este problema el tema de su estar poetizando en las tres composiciones que yo llamo 'de clausura'. Hasta se puede ver en la pluralidad de poemas que quieren clausurar la colección (400, 401, 402) un implícito reconocimiento del deseo —muy humano, por supuesto— de querer redondear la labor que tanto tiempo y esfuerzo le ha costado, de acabarla, de dejarla cerrada, completa. Así, aun la clausura —por provisional que tuviese que ser— parece demorarse, casi como si quisiera estar seguro el poeta de que lo dicho se hubiera escuchado, de que la Virgen no pudiera haberlo ignorado. La tri-

ple clausura, vista así, expresa la tensión entre la frustración de no haber alcanzado la meta deseada y la certeza de haber logrado algo en el intento. La cohesión de estas tres composiciones es otro elemento fuerte en el argumento que favorece como 'autor' de ellas a Alfonso. Además, hay continuidad de temas en las composiciones de apertura —aludidas arriba— que delatan más pruebas literarias de una sola inteligencia artística en cuanto a su forma y disposición, su temario y su unidad poética. Lo que queda como conclusión —y será siempre especulativa y parcial— es que las tres cantigas de clausura, por su estilo, contenido, y función, representan la firma de Alfonso X a esta colección en la que él figura importantemente, tanto dentro como fuera. El, trovador profano y divino de su *sieglo*, se viste 'a lo divino'[16] para implorar a María el premio con que pueda coronar su vida de hombre/pecador: las huellas de esta búsqueda las encontramos, más que en cualquier otra obra, en la pequeña narración intercalada entre cantigas selectas de sus *Cantigas de Santa María*.

Notas

[1] Pueden encontrarse más detalles en J. Montoya Martínez, *Las Colecciones de milagros de la Virgen en la Edad Media* (Granada: Universidad, 1981, tomo 29 de su Colección Filológica).

[2] Debemos mucho a los estudios fundamentales sobre este fenómeno de Adolfo Mussafia en una serie de notas con el título colectivo de "Studien zu den mittelalterlichen Marienlegenden" [Sitzungsberichte der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historisch Classe, Viena: 113 (1886) 917-994; 115 (1888), 5-92; 119 (1889), Abh. 9, 66 pp.; 123 (1891), Abh. 8, 85 pp.; y 139 (1898), Abh. 8, 74 pp.].

[3] Manejo la ed. de las *Cantigas de Santa María* preparada por W. Mettmann (Coimbra: Universidad, 1959-1972), 4 tomos. Como esta ed. ahora se encuentra agotada, hay una nueva edición en 3 tomos editada por Clásicos Castalia (Madrid) en los años '80.

[4] Ver J.T. Snow, "The central rôle of the troubadour *persona* of Alfonso X in the *CSM*", *Bulletin of Hispanic Studies* 61 (1979): 305-316.

[5] Ver la *cantiga* 130 para una aclaración alfonsí de esta postura poética.

[6] En otras ocasiones he definido con pormenores el papel del segundo protagonista; ver J.T. Snow, "Alfonso X: Sus *CSM*: Apuntes hacia su (auto)biografía literaria", en *Hommage, Homenaje, Homenatge: Studies in Honor of Prof. Josep Solà-Solé* (Barcelona: Puvill, 1984): 79-89; "Alfonso X y/en sus *Cantigas*", en *Jornadas de Estudios Alfonsíes* (Granada: Universidad, 1985): 71-90.

[7] Ver el estudio mencionado primero en la nota 6.

[8] Esto en la introducción al tomo primero de su nueva ed. de las CSM (Madrid: Castalia, 1986): 17-20.

[9] Para el documento completo, ver F. Fita, "Biografías de San Fernando y de Alfonso el Sabio por Gil de Zamora", *Boletín de la Real Academia de la Historia* 5 (1884): 308-328 [nuestra cita en pág. 321].

[10] Para el tema de la auto-referencialidad en las *Cantigas*, ver J.T. Snow, "Self-Conscious References and the Organic Narrative Pattern of the *CSM*", en *Medieval, Renaissance and Folklore Studies in Honor of John Esten Keller* (Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1981): 53-66.

[11] Sobre el número de tales *redacciones* o expansiones del núcleo de 100, no hay universal acuerdo. Mettmann postula 3, una de 100 (1270-74), otra de 200 (1274-77) y la tercera, de 400 (entre 1277 y 1282). Obra citada (n. 7, arriba), p. 24.

[12] En la primera versión, este verso decía muy específicamente: "pois *ce catares* feitos acabei".

[13] Ver otro estudio mío, "Lo que nos dice la cantiga 300 de Alfonso X", en *Studia hispanica medievalia: II Jornadas de Literatura Española* (Buenos Aires: Univ. Católica, 1988): 99-110.

[14] Para ver cómo esta realidad recíproca funciona en las *CSM*, léase la cantiga 200.

[15] Es precisamente esta imaginería que organiza la cantiga 110. Para las consecuencias, consúltense estos dos estudios: J.T. Snow, "Poetic Self-Awareness in Alfonso X's *Cantiga* 110", *Kentucky Romance Quarterly* 26 (1979): 421-432; James Marchand, "The *Adynata* in Alfonso X's *Cantiga* 110", *Cantigueiros* 1, Nº 2 (1987-1988): 83-90. Esta nueva revista, fundada por John E. Keller y publicada en Lexington, Kentucky, es una segura señal del creciente interés que hay en las *Cantigas* de Alfonso X y un reflejo de los largos años de "servicio" de Keller en plan de fomentar ese interés.

[16] El interesante enfoque sobre el trovador de fuera y el trovador de dentro es motivo de un nuevo estudio mío, "Alfonso as Troubadour: The Fact and the Fiction", en *Alfonso X The Learned: Emperor of Culture*, ed. Robert I. Burns, S.J. (Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press, 1990): 124-140.