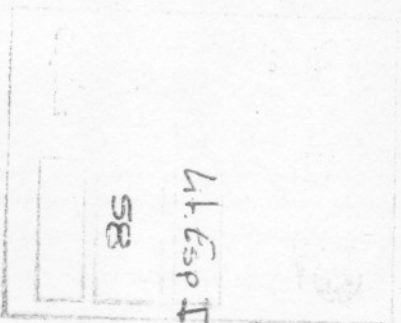
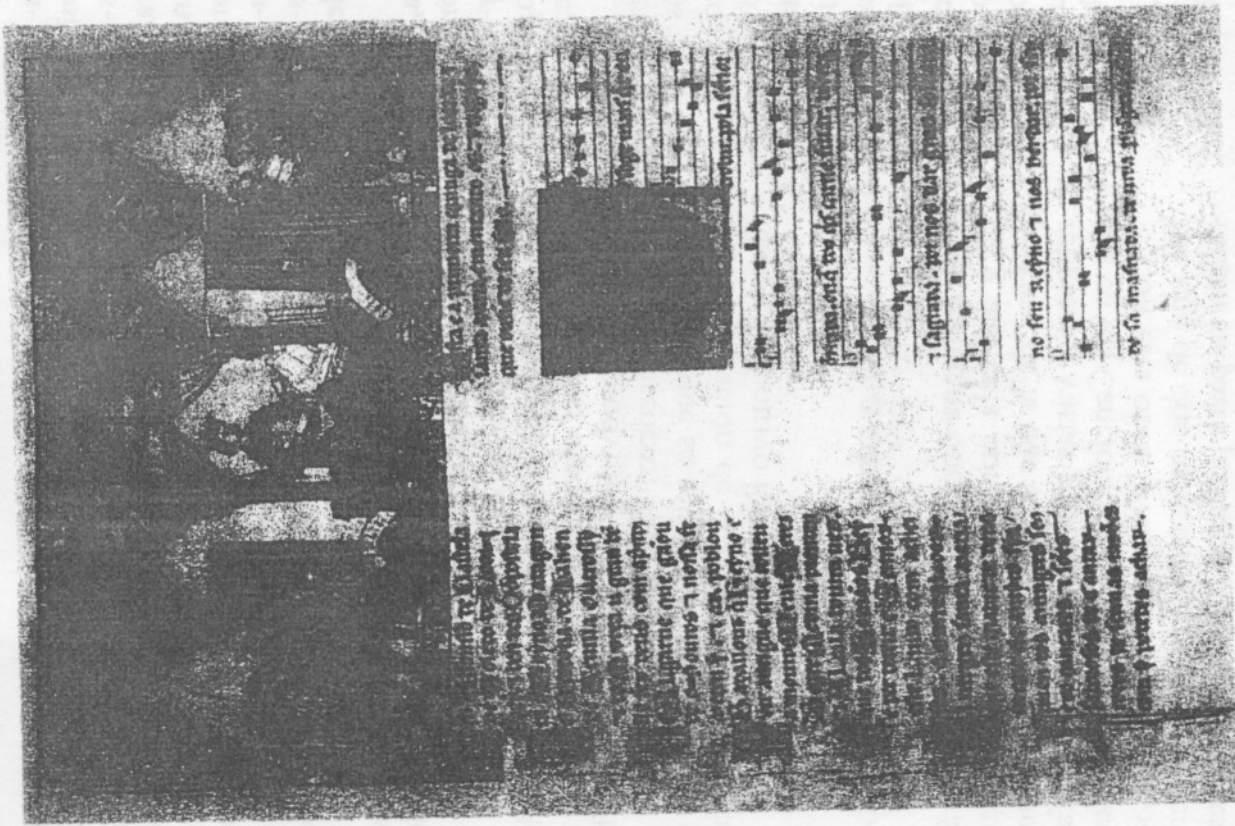


# Alfonso X el Sabio

*Cantigas*



**ALYA**



## Alfonso X, el Sabio

Alfonso, hijo de Fernando III de Castilla y León y de Beatriz de Suabia, nació en Toledo el 23 de noviembre de 1221. Durante su niñez estuvo bajo el cuidado de Garci Fernández de Villamayor y de su mujer doña Mayor Arias, cerca de Burgos. Allí, posiblemente, entraría en contacto con el gallego, lengua que adoptará más tarde en la redacción de su obra poética.

Todavía príncipe, recibe el encargo de posesionarse de Murcia, ciudad que se había sometido a Fernando III (1243), y tres años más tarde, a los veinticinco, contrae matrimonio con doña Violante, hija de Jaime I, el Conquistador.

En 1252, muerto su padre en Sevilla, le sucede en el reino, jurándole en Castilla por rey de Castilla y de León el 2 de junio de 1252, a los treinta y un años de edad.

Entre la primeras medidas de gobierno adoptadas por el nuevo rey figuró la primera de sus reformas monetarias, cuyos efectos se dejaron sentir en muchos de los acontecimientos posteriores. También sería de gran repercusión en su reinado la elección que se hizo en Frankfurt, en 1257, del emperador de Alemania. Los electores se dividieron entre Carlos de Cornualles y el propio Alfonso X de Castilla. La embajada partidaria del rey de Castilla llegó a Burgos y el 15 de octubre Alfonso X nombraba regente del Imperio a Enrique de Brabante. Todo parecía que habría de inclinarse definitivamente a su favor al morir asesinado su contrincante,

pero los Papas, Alejandro IV y sus sucesores, Urbano IV, Clemente IV y Gregorio X, conseguirían que los electores se decidieran, en 1273, por Rodolfo de Habsburgo, haciendo ineficaz el viaje que Alfonso X hiciera en 1275 para reivindicar ante el Papa sus derechos en Beaucuire, cerca de Avignon (Francia). El llamado por los historiadores del rey sabio «fecho del Imperio», ocupó, como vemos, gran parte del reinado del rey de Castilla, resultando baldíos todos los esfuerzos del rey y de sus partidarios.

En 1282, su hijo don Sancho consumó su rebeldía, iniciada dos años antes, haciéndose proclamar rey por sus partidarios de Castilla, pero el entonces Papa, Martín IV, salió en defensa, de la legitimidad de Alfonso, quien de nuevo gobernaría plenamente hasta su muerte, el 4 de abril de 1284, en Sevilla.

El reinado de Alfonso X no podemos decir que fuera feliz y tranquilo. No le faltaron sublevaciones de los suyos y de los ajenos. Su hermano Enrique comenzó muy pronto a presentarle problemas (1256); los ricos hombres se resistieron cuanto pudieron a las medidas económicas y de sucesión levantándose contra su legítimo rey (1276-78) y proclamando rey a don Sancho, su hijo (1280-82). Los mudéjares, desde Murcia hasta Sevilla, también se levantaron en armas, animados por el rey de Granada, el nazari Ben Al-hamar, y apoyados por los benimerines (1264-1266). Abu Yusuf Yaqub, de los Banu Marin, probaría igualmente suerte en la Península, invadiendo Andalucía en varias ocasiones (1271-1272 y 1275-1279)<sup>1</sup>.

Pero si en lo político y social el reinado de Alfonso X no presenta grandes logros —sólo consolida cuanto su padre había dejado ya adherido al reino de Castilla y

<sup>1</sup> Para la biografía de Alfonso X es imprescindible A. Ballesteros y Bertrán, *Alfonso X el Sabio*, Barcelona, Salvat Editores, y Murcia, C.S.I.C., 1963 (creditado con un índice de materias, por I. Iopis).

León —en lo cultural y en lo científico, Alfonso X ob- tiene para España y sus lenguas romances, el castellano y el gallego, momentos de esplendor inigualados. En primer lugar, introduce el «castellano drecho» en los usos de la Corte y en la redacción de sus obras científicas, jurídicas e historiográficas, así como vierte a esta misma lengua obras árabes y hebreas, y, en segundo lugar, adopta para su obra lírica el gallego-portugués consolidando una tradición lírica, que como mínimo, procedía del tiempo del reinado de su padre, si no de antes. La gran Escuela de Traductores de Toledo y las Cortes de Sevilla y Murcia fueron testigos de una convivencia y de una colaboración científica y cultural de excepción. Junto a clérigos castellanos y leoneses trabajaron expertos en lenguas orientales, árabes y judíos, quienes, alentados y promovidos por Alfonso X desde su etapa de príncipe heredero, aportaron a España y a Europa los materiales que se revelaron insustituibles en su proceso de recuperación de la cultura antigua y en su progreso hacia el definitivo Renacimiento<sup>2</sup>.

## La obra lírica de Alfonso X

A la magna obra científica e historiográfica promovida y alentada por Alfonso X hay que añadir su obra poética, de la que se conserva un Cancionero de poesía religiosa y varias poesías de carácter profano, diseminadas en los Cancioneros galaico-portugueses.

Con esta obra lírica de Alfonso X el Sabio se cometen una de dos reducciones: o bien se tiene en consideración su parte profana, sus cantigas de escarnio principalmente, o bien sólo su parte hagiográfica. En el primero de los casos es habitual rasgarse las vestiduras

<sup>2</sup> En cuanto a la magna obra literaria de Alfonso el Sabio puede verse G. Menéndez Pidal, *Historia de las Literaturas Hispánicas*, vol. 1, págs. 465 y ss.

ante tanta invectiva y aun tantas obscenidades, mientras que en el segundo se subraya su ingenuidad y piedad religiosa. En el caso de tener presentes ambos aspectos de su obra, no se deja de manifestar perplejidad ante esa «paradoja» —según Filgueira Valverde<sup>3</sup>— de ser «ese sacralgo cantor el que crease una poesía religiosa en lengua gallega que sublimase los temas trovadorescos del amor y coligiese el más copioso de los acervos de milagros mariales».

Lo cierto es que la actividad de Alfonso X es tan compleja en el terreno poético, como en los ámbitos histórico y científico. No sólo por el método empleado —acumulación de materiales, selección y trabajo en equipo— sino también porque no desdeña cualquier tema o asunto. De ahí que, al mismo tiempo que se le conocen algunas canciones de amor profano y diversas cantigas de escarnio, se le atribuya la empresa de componer un Cancionero Marial, variadísimo en sus formas musicales, rico en su métrica y receptor de cuantos legendarios encontró en la larga etapa de su actividad literaria.

Alfonso X, además, pertenece a esa generación de trovadores en la que no es difícil conciliar lo profano con lo piadoso. Así, por ejemplo, el tolosano Peire Vidal, el puyés Peire Cardenal o el narbonés Guiraut Riquier supieron conciliar perfectamente una lírica amorosa profana junto a sirventeses morales, religiosos y aun piadosos, sin otra preocupación que ejercitarse en el difícil oficio de trovar y contentar al promotor de turno. Todos ellos, como también el catalán Cerverí de Girona, son celebrados por su virtuosismo en la métrica y su especial cuidado en legarnos íntegra su producción lírica. Son, en definitiva, últimos testimonios de una trovadoresca provenzalizante, cuya temática amorosa

<sup>3</sup> Filgueira Valverde, José, *Alfonso X, el Sabio. Cantigas de Santa María*, versión de... Col. Odrés Nuevos, Madrid, Castalia, 1985, pág. xxxvii.

estaba a punto de extinguirse en lo que habían sido sus esencias y daba paso a motivos morales y religiosos, menos conflictivos y más complacientes con las ideas impuestas por los que entonces mandaban.

Nunca sabremos a ciencia cierta, si, de haber dejado a su evolución natural la temática amorosa de los trovadores, habría sufrido igual o parecido colapso al que sufrió, pero lo que no podemos dejar de considerar es que la persecución religiosa organizada con motivo de la cruzada albigense debió influir grandemente en la aceleración del proceso; si bien se desconocen nombres de trovadores de esta lengua, escrita y conservada, muertos por motivos religiosos, sí sabemos que muchos de la última generación debieron huir y trasladarse a diversas y lejanas cortes por motivo de sus ideas. En todo caso, los críticos coinciden en señalar cómo la represión surgida en ese periodo (1209-1230)<sup>4</sup> no fue nada cómoda para quienes eran representantes de una lengua y de una cultura tan peculiar como la occitana. Por ese motivo los supervivientes de aquel turbulento periodo —y, con mayor razón, sus seguidores— debieron preferir secundar las iniciativas de los vencedores, consagrándose cada vez más a una temática menos comprometida como era la religiosa.

Todas estas circunstancias socio-religiosas aconsejarían sin duda a Alfonso X —político, entre otras cosas— a desistir de cantar al amor profano y dedicar su mayor empeño a formalizar un texto orgánico de composiciones líricas religiosas, conocido como *Cantigas de Santa María*, mientras que descuida el recoger de igual modo sus composiciones de carácter amoroso o satírico. Así, en primer lugar, trataremos del *Cancionero* organizado, de sus diversas colaboraciones y de su autoría, de su

<sup>4</sup> Lafont, Robert, «Langue et texte occitans. La fin de la société courtoise et la poésie de combat», en *Histoire d'Occitanie*, bajo la dirección de André Armgand y Robert Lafont, París, 1979.

carácter de colección de milagros y de su organicidad, de la estructura de la cantiga mariana y de su diversidad temática y lírica, para después a tratar de las otras poesías de él conservadas.

#### CANTIGAS EN LOOR DE SANTA MARÍA

Habitualmente el conjunto de las 427 cantigas que forman el magno Cancionero Marial suele tratarse como corpus aparte<sup>5</sup> por su organicidad, su nítida simetría numérica y su proyecto editorial. Todo ello ha hecho que se le considere como libro o cancionero de autor, en el mismo plano que otros de la época —el libro de Guiraut Riquier y los dos libros de Milagros de Guaitier de Coinci— y con la misma perspectiva de *Il Canzoniere* de Petrarca, «máximo parámetro y punto de llegada de los eventuales precedentes y supremo paradigma de los sucesivos»<sup>6</sup>.

Todo ello, sin embargo, no debe ser óbice para considerarlo un hito de la lírica gallego-portuguesa, no sólo por ser ésta la lengua elegida para su redacción, sino por ser, además, un fruto logradísimo de la tradición lírica de la Península, en un sentido amplio, y de su zona noroccidental, en sentido estricto.

La actividad lírica de la Península —en cuanto a las lenguas romances se refiere— se remonta a los siglos X y XI, siendo ésta muy viva y patente en la zona noroccidental, donde las generaciones poéticas se suceden desde comienzos del siglo XII. Desde aquel lejano *joculator imperatoris*, Palla, del que Menéndez Pidal<sup>7</sup> aportó docu-

mentación, la actividad cancioneril gallego-portuguesa se ve fomentada con la visita constante de trovadores de allende los Pirineos e incrementada con la producción de los autóctonos<sup>8</sup>. Entre estas manifestaciones poéticas no debieron faltar las de carácter religioso, aunque, eso sí, no nos hayan legado nada más que algunas de trovadores provenzales y ninguna de los trovadores gallego-portugueses.

Por esta razón es el Cancionero Mariano de Alfonso X el primero y más abultado de los de esta categoría. De los poetas anteriores se conservan poesías amorosas y festivas, recopiladas en Cancioneros de cantigas de amor y de amigo y en Cancioneros de cantigas de escarnio y de maldecir, respectivamente.

Es más, en la única descripción de los géneros poéticos que se conserva, el *Arte de Trobar*, que precede al Cancionero de Colocci-Brancuti (hoy de la Biblioteca Nacional de Lisboa)<sup>9</sup>, no se contiene alusión alguna a las cantigas de carácter religioso, a pesar de que en el propio cancionero se encuentra una de las dedicadas a Santa María (fol. 193, núm. 467). Cosa, por otra parte, nada extraña si consideramos lo fragmentario del texto que de la misma se nos ha transmitido.

<sup>8</sup> Sobre la presencia de trovadores provenzales en la Península, además de Ramón Menéndez Pidal (ob. cit.), escribieron Manuel Milá y Fontanals (*De los trovadores en España*, Barcelona, 1861), Istvan Frank, («Les trouvadours et le Portugal», en *Mélanges d'études portugaises offertes à M. George Le Gentil*, Lisboa, 1949) y C. Alvar, *Poesía trovadoresca en España y Portugal*, Madrid, Cupsa, 1977. H. Anglés, por su parte, relaciona la Corte castellana con Minnesanger a través de Beatriz de Suabia, esposa de Fernando III, hija de Felipe, rey de Alemania y emperador electo; *La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*, Barcelona, Diputación Provincial de Barcelona, Biblioteca Central, t. III, Barcelona, 1958, págs. 108-110.

<sup>9</sup> *Cancionero da Biblioteca Nacional* (Collocci-Brancuti) Cod. 10991, Imprenta Nacional-Casa da Moeda, 1982, vol. I, facsimil, folios 3 y 4, págs. 15-18. *Arte de Trovar del Cancionero da Biblioteca Nacional de Lisboa*, edición de Eliza Paxeco Machado y José Pedro Machado, Lisboa, 1950, vol. I, pág. 15; Jean Marie d'Heur, «L'Art de trouver du chansonnier Colocci-Brancuti, Edition et analyse», en *Archivos do Centro Cultural Português*, Paris, 1973, págs. 17-100.

<sup>5</sup> Tavani, Giuseppe, *Repertorio metrico della Lirica gallego-portoghese*, Roma, Edic. Dell'Ateneo, 1967.

<sup>6</sup> Bertolucci, Valerica, «Libri e canzonieri d'autore nel Medioevo: prospettive di ricerca», *Studi Medievali e Volgari*, 1984, págs. 91-116.

<sup>7</sup> Menéndez Pidal, Ramón, *Poesía juglaresca y juglares*, Madrid, Espasa-Calpe, 1962, pág. 81.

De ahí que la primera cuestión que nos debamos plantear sea la del género al que pertenecen las *Cantigas de Santa María*.

Todo parece indicar que la denominación *Cantigas de Santa María* se debe a una decisión de los bibliotecarios de Felipe II, decisión tomada por imperativos prácticos al encuadernar los códices del Escorial. Ellos decidieron que en el lomo de esta nueva encuadernación apareciese el título con que vienen conociéndose hasta hoy día, pero ni por su contenido, ni por su forma pueden decirse que todas sean cantigas, en el sentido restringido del término, ni todas traten de la Virgen.

De atenernos a lo que el propio Alfonso X dice de ellas —y aun de lo que se deduce de las designaciones más antiguas de las mismas— deberíamos llamarlas «Cantares de loor de Santa María», prescindiendo de los epígrafes que las preceden, los que señalan como «de loor» sólo las decenales.

La tensión laudatoria es común a todas ellas, ya sean descriptivas de un misterio mariano, ya súplicas enardecidas a María, ya narrativas de un milagro. De ahí que en el *Prólogo* (Pr. B) que Alfonso X compone para el *Cancionero* que depositaría en Toledo (*To*) diga expresamente:

E o que quero é dizer loor  
da Virgen, Madre de nostro Sennor  
..., ca per el quer'eu mostrar  
dos miragres qu'ela fez

prescindiendo de la división a que estamos acostumbrados: cantigas de milagros y cantigas de loor.

Porque, en realidad, las *Cantigas de Santa María*, como también la literatura de los milagros en general, participan del convencimiento de la mentalidad religiosa medieval en la que cualquier acción divina operada entre los hombres redundaba en alabanza de Dios (Sal. 92) y

de sus intermediarios, los santos, y en el caso de las *Cantigas*, en alabanzas de María. La literatura de los milagros es, en cierto aspecto, continuadora de la tradición semita presente en la Biblia, según la cual «alabar» es tanto como «confesar» o «afirmar». El confesar cualquier acción salvífica en favor del pueblo o de un individuo era al mismo tiempo una alabanza a Dios. Aquí, narrar cualquier milagro operado por intercesión de María era una alabanza, un loor de la Virgen<sup>10</sup>.

Ahora bien, la división entre cantigas narrativas y de loor nos ha venido a todos muy bien y, didácticamente, se debe seguir manteniendo, siempre que con esta división no se quiera indicar una división genérica, ni interpretar que las cantigas de loor son más intimistas y excluyen lo personal de las otras. Tenemos, por ejemplo, la cantiga núm. 279 que, a pesar de no ser decenal, es un grito desgarrado y personalísimo, mientras que hay decenales cuyo epígrafe es tan extenso y de carácter tan narrativo como cualquiera de las reconocidas como tales.

En nuestra *Antología* hemos optado por denominar —como ya lo insinuara Gonzalo Menéndez Pidal<sup>11</sup>— decenales a las numeradas con los números diez o múltiplos de diez, significando así el plan editorial que estuvo presente desde la primera redacción de las *Cantigas de Santa María*, mientras que al resto, por el número que las encabeza.

Lo que realmente las distingue —sean decenales o no— es la métrica y, de modo especial, su música, por cuyo motivo las calificaremos de virelai, rondel, balada o canción según qué melodía y métrica se identifiquen.

<sup>10</sup> Montoya, Jesús, *Las Colecciones de Milagros de la Virgen en la Edad Media* (El milagro literario), Granada, Universidad de Granada, Secretariado de Publicaciones, Granada, 1981.

<sup>11</sup> Menéndez Pidal, Gonzalo, «Los manuscritos de las Cantigas. Cómo se elaboró la miniatura alfonsí», en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CL (1962), págs. 25-51.

Así lo hacen también recientes estudios de musicólogos, prescindiendo de asonancias o consonancias internas.<sup>12</sup>

### *El rey y sus colaboradores.*

Hace unos años Gonzalo Menéndez Pidal<sup>13</sup> resumía las diversas posturas adoptadas hasta entonces sobre la autoría de Alfonso X respecto a las obras a él atribuidas (¿autor, coautor, promotor?). Todas ellas podrían aplicarse al *Cancionero Marial* elaborado durante su reinado. En él, sin embargo, se ha destacado siempre la mayor participación personal del rey, subrayándose lo que, según entienden los diversos críticos, son signos evidentes de esta participación personal: signos que van desde los fijados por criterios externos e iconográficos (miniaturas que representan al rey en actitud de narrador) a los deducidos por criterios internos (manifestas declaraciones personales de su actuación o estilo directo y personal). Entre los que más se han destacado en señalar estas evidencias se encuentra Joseph T. Snow<sup>14</sup>. Tolerados ellos, sin embargo, no han sido suficientes para inclinar la balanza en favor de la plena y única autoría de Alfonso X.

<sup>12</sup> Huseby, Gerardo V., «Musical Analysis and Poetic: Structure in the *Cantigas de Santa María*», *Florilegium Hispanicum*, Madison, Medieval and Golden Age Studies presented to Dorothy Clotelle, Editor John S. Geary, 1983, págs. 29-43. En cuanto a las estructuras estróficas deducidas de las rimas, véase el esquema de variadas estrofas que propone Mettmann, Alfonso X el Sabio, *Cantigas de Santa María*, Clásicos Castalia, I, 1986, págs. 40-42.

<sup>13</sup> Menéndez Pidal, Gonzalo, «Cómo trabajaron las escuelas alfonsíes», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, V (1951), págs. 363-380.

<sup>14</sup> Snow, Joseph T., «A chapter in Alfonso X's personal narrative: The Puerto de Santa María Poems in the *Cantigas de Santa María*», *La Coronica*, 8 (1979), 10-21. «The central rôle of the troubador "persona" of Alfonso X in the *Cantigas de Santa María*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 56 (1979), págs. 305-316. «Self-conscious reference and the organic narrative pattern of the *Cantigas de Santa María of Alfonso X*», *Medieval, Renaissance and Folklore Studies in Honor of John Estlin Keller*, Newark, 1980, págs. 53-66.

En primer lugar, porque cualquiera de estas manifestaciones pueden ser sólo uno de tantos procedimientos retóricos a los que tan acostumbrados estaban los colaboradores regios, y en segundo lugar, porque nos consta, como veremos más abajo, que en las *Cantigas de Santa María* también se actuó en equipo. La actuación del rey —según la mayoría— se reduciría a algo coyuntural o esporádico, todo lo más a una revisión estilística, mientras que la autoría física habría que atribuirla a los diversos colaboradores regios de los que se tiene noticia.

La nómina de estos colaboradores es conocida y amplia. Son nombres de individualidades ilustres que han brillado, en ocasiones, con luz propia y que, al ser frecuentadores de palacio, departirían con el rey y, las más de las veces, retraerían muchos de los sucesos considerados como milagros. Y no sólo eso, en muchos casos serían estrechos colaboradores de él. Aquí habría que incluir los que aportaron libros, los que tradujeron latines, los que compusieron melodías y los que ajustaron versos. Las propias miniaturas nos hablan de esta colaboración. La *Lámina 2* del manuscrito *II1* es elocuente a este respecto. En el centro de ella aparece el rey dictando, mientras que a sus pies se encuentran dos clérigos, uno a la derecha que presta atención y otro a la izquierda que escribe. En los extremos, un grupo de cuatro clérigos parece que preparan el trabajo, leyendo un manuscrito uno, mientras otros discuten o precisan la versión adecuada; en el otro extremo, un grupo de tres músicos se dispone a adecuar la melodía a la letra, templando su vihuela, uno, y otro, pronto a empezar, fijan su vista en el pergamino pautado que un clérigo tiene entre sus manos.

Esta imagen plástica, a la que se podrían añadir cuantas láminas presentan cantores y músicos y también aquellas en las que el rey aparece entre sus cortesanos, se corresponde con numerosas manifestaciones del propio texto, en el que abundan fórmulas como «que eu

oi», «que eu vi», «que contaron a mi», «oi dizer», «oi contar a uns romeus», «mi contou un crerigo» que remiten a fuentes testimoniales, visuales y orales, como también aquellas que dicen: «achei en un libr' antigo», «un libro é chèo», «achar ouve en un livr'e tirar-o fui ben d'ontre trezentos» y que denotan fuentes escritas.

Nos consta, además, que el rey mandó traer libros de monasterios de Albelda y de Nájera en el año 1270, así como Bernardo de Brihuega confiesa que «avendo mandamento del Rey dom Alfonso de lle trasladar livros ("traducir libros") dos martires e dos outros santos, faço ende muitos livros». Así también, Alfonso, debió conocer a fray Rodrigo Manuel de Cerrato, el Cerratense, hagiógrafo como Bernardo de Brihuega, y a fray Juan Gil de Zamora, preceptor que fue de Sancho, su hijo, y autor de un *Liber Mariae* y un *De miraculis Beatae Virginis Mariae*, quien, en el elogio dirigido a Alfonso, lo comparó a David, al citar sus melodías. Estos clérigos, y muchos más, serían los que le relatarían algunos de los milagros sucedidos en nuestra Península, porque los de carácter europeo ya estaban compilados en latín y en francés por autores como Vicente de Beauvais, Cesáreo de Heisterbach, Gautier de Coinci, cuyas colecciones estaban en las principales bibliotecas de aquel tiempo<sup>15</sup>.

Pero la mayor colaboración, sin embargo, debió pro-

<sup>15</sup> En cuanto a las fuentes de las *Cantigas de Santa María*, A. Mussafia envió a Leopoldo de Cueto, Marqués de Valmar, una amplia relación de las Colecciones de Milagros que corrían por Europa entre los siglos XII y XIII. Las hay en latín, provenzal, catalán, italiano, francés, alemán, holandés, inglés, islandés y no faltan las castellanas. Todas ellas están citadas en «Extractos», en *Cantigas de Santa María de Don Alfonso el Sabio*, Madrid, edición de la Real Academia, 1889, vol. I, págs. III-XI. A todas estas fuentes, de carácter europeo, habría que añadir las peninsulares, sucesos milagrosos archivados en los Sanuarios de Salas (Huesca) Tudía (Badajoz), Villasirga (Palencia), Castrogeriz (Burgos), Monserrat (Barcelona), en España, y los de Terena, Évora, Faro, Monsaraz y Santarem en Portugal. Algunos sucesos son recogidos de viva voz, como los atribuidos a Santa María del Puerto, devoción mariana promovida por el propio Alfonso X y de la que se constituye en cronista. No faltan recuerdos familiares tenidos como milagros, que el propio rey recoge y exalta

ceder de poetas cortesanos, muchos de ellos clérigos también, de cuya presencia en la corte alfonsina tenemos constancia. Uno de ellos, el clérigo santiagués, Arias Nunes, tiene reflejado su nombre entre las dos columnas de la cantiga núm. 223. Este indicio ha suscitado numerosas hipótesis, pero lo más seguro es que sea manifiesto de su colaboración, según ha podido mostrar W. Mettmann<sup>16</sup>. Otro poeta gallego que debió frecuentar la corte alfonsina fue Men Rodríguez Tenorio, almorjari en Sevilla. También nos consta que participó en la campaña andaluza Gil Pérez Conde, así como Pedro Gómez Barroso es uno de los beneficiarios en el *Repartimiento* de Sevilla. Roi Fernández, capellán del rey, Roi Martínez, Vasco Gil y Vasco Pérez Pardo son otros tantos que, por un motivo o por otro, están relacionados con la corte de Alfonso X.

Entre los portugueses fueron célebres, por su significación, Gonzalo Eanes do Vinhal, Joan Soares Coelho, Joan Peres d'Avoim, Alfonso Meendez de Besteiros, Aíras Peres Vuituron y Fernan Velho. El portugués Lourenço, músico, juglar de cítola, también llegó a la corte alfonsina, como también nos consta la presencia de juglares y cantores como Ponç, Pedro Bodiño, Martín y Juan de Cerecinos, así como del tiplón, Fernan Dias de Escalho.

A todos estos habría que añadir los muchos trovadores provenzales. István Frank<sup>17</sup> cuenta hasta una docena de trovadores conocidos, entre los que hay que destacar Bonifazio Calvo, de Génova, que residió en la corte de

en cantigas de carácter autobiográfico. A estas hay que añadir las diversas visiones que él tiene en sueños, como las varias curaciones prodigiosas que él recuerda en cantigas muy personales.

<sup>16</sup> Mettmann, W., «Arias Nunes, Mitautor der *Cantigas de Santa Maria*», *Iberromania*, 3 (1971), 8-10. Para Mettmann «la aportación efectiva de Alfonso se redujo a la composición de ocho o diez cantigas, que se destacan notablemente de las demás por los temas y el estilo».

<sup>17</sup> Frank, I., «Les troubadours...», ob. cit., pág. 202.



Dized, ay, trobadores  
A Sennor das Sennores,  
Porque no a loades.<sup>20</sup>

### *El Palacio (o Corte) alfonsí*

Alfonso X había vivido la vida cortesana de los tiempos de su padre, quien, como dice él en el *Setenario*<sup>21</sup>, ufanábase de «omnes de corte que sopiessen bien tocar esbar e cantar, e de joglars que sopiessen bien tocar instrumentos; ca desto se pagava él mucho e entendía quien lo fazzia bien e quien no». Pero, además, también previó ordenar un espacio en el que pudiesen producirse estos encuentros y se promocionasen estos hombres de Corte. Este espacio debería ser el palacio.

Aunque, a primera vista, pueda parecer que Corte y Palacio se identifican (la Corte, en efecto, estuvo formada en la época visigoda por los que vivían en el palacio, identificándose entonces al *Palatium Regis* con la Corte), no es así en la época de la Reconquista. Los espacios jurídico y de convivencia se diversifican y sus conceptos se precisan haciendo necesario un ordenamiento jurídico que los regule. Alfonso X así lo hace en la *Partida Segunda*<sup>22</sup>, donde en la ley 27, título IX trata de la Corte como «lugar do es el Rey, e sus vasallos, e sus oficiales con él, que le han de cotidianamente de aconsejar, e de servir, e de los omes del reyno, que se llegan y, o por honra dél, o por alcanzar derecho, o por fazerlo, o por recabdar las otras cosas que han de ver con él», mientras

<sup>20</sup> *Alfonso X o Sabio. Cantigas de Santa Maria*, edición crítica de Walter Metzmann, Vigo, Edicions Xerais de Galicia, 1981.

<sup>21</sup> *Alfonso el Sabio. Setenario*, edición e introducción de Kenneth H. Vanderbilt, estudio preliminar de Rafael Lapesa, Barcelona, Crítica, 1984 (reproducción íntegra de la aparecida en Buenos Aires en 1945).

<sup>22</sup> Cito según la edición: *Las siete Partidas del sabio Rey Don Alfonso IX...* con la glosa del lic. Gregorio López, Barcelona, 1843.

Toledo hacia el año 1250, Bertrán de Alamanon, provenzal, vasallo de Ramón Berenguer IV y de Carlos de Anjou, el poeta del culto marial, Folquet de Lunel, y Guilhen de Montanhagol. Pero los más señalados son At de Mons, un tolosano que debió ser apreciado tanto por sus conocimientos astrológicos como por su conocimiento de las rimas, y de modo especial, Guiraut Riquier<sup>18</sup>, quien de vuelta a Narbona, en 1275, dirigió una *Súplica* a Alfonso X para que delimitase cuáles eran las funciones del trovador y del juglar, respondiendo en el mismo metro y en la misma lengua con una *Declaración*, en la que se precisan lo uno y lo otro, atribuida a Alfonso X, pero que más parece que se deba al propio Riquier que usaba doctrina conocida en la propia corte castellana.

()tro poeta que también residió en la corte alfonsina, a la que vino acompañando al infante don Pedro de Aragón, en 1269, quien se había de entrevistar con su cuñado Alfonso en Toledo, es Cerverí de Girona. En esta ocasión el trovador catalán compuso una «Canço de Madona Santa Maria», en la que se dirige al rey castellano, diciendo:

Reys castelas, tota res mór e fina,  
mas non o fay la domn'on vos chantatz.

[Rey castellano, todo ser muere y acaba, però ello no le ocurre a la dama que vos cantáis]<sup>19</sup>.

Estos, en definitiva, y otros muchos más serían los que Alfonso X tendría in mente en aquella interrogación retórica con la que comienza su cantiga de loor de Santa María núm. 260, en la que dice:

<sup>18</sup> Bertolucci Pizzorusso, Valeria, «La Supplica di Guiraut Riquier e la risposta di Alfonso X di Castiglia», *Studi Medievali e Volgari*, XIV (1966), páginas 10-135.

<sup>19</sup> Riquier, Martín de, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona, 1975, III, 1556-1564.

que en la ley 29 del mismo título dice «Palacio es dicho cualquier lugar, do, el Rey, se ayunta paladinamente para hablar con los omes».

No precisa el segundo espacio ningún imperativo de Estado ni de Justicia, tal como lo necesita el primero para constituirse en Corte. Basta para que ejerza sus funciones que el rey quiera departir en público con sus cortesanos, finalidad, en principio, menos comprometida que la primera y para la cual sirve cualquier lugar.

Este «hablar con los omes» la ley lo entiende de tres maneras: «o para librar pleitos, o para comer o hablar en gasajado». La primera es la denominada audiencia regia, donde el rey escuchaba, junto a sus oidores, los pleitos originados entre sus vasallos; la segunda es la comida regia, obligada cuando se reunía la Corte. De los dos acontecimientos tenemos ejemplos en las Cantigas, pero el que aquí nos interesa es la de «hablar en gasajado».

«Gasajado» que, en este tiempo y, de modo especial en la literatura satírica, posee un cierto significado ambiguo, aquí, en la ley, como también en otros muchos casos, adquiere el significado de “gozo, gusto, alegría” y, sobre todo, “placer en compañía”. Se trata, pues, de la conversación amena, agradable, de toda aquella que produzca “placer y regocijo” entre los que hablan y, de modo especial, entre los oyentes. Es decir, la que produciría el conocido “conorte” (palabra de origen occitano que significa “consuelo, placer, satisfacción”), aquél del que habla el título IV, ley 21, de esta misma *Partida Segunda*, recomendado a los reyes cuando hubieren «cuidado o pesares». Entonces se les recomienda «oír cantares e sonos de instrumentos, e jugar axedrez o tablas e otros juegos semejantes destos. E esso mismo dezimos de las *estorias*, e de los *romances*, e de los *otros libros* que fablan de aquellas cosas, de que los omes reciben alegría e placer».

Hay que subrayar, por tanto, el carácter lúdico y dis-

tendido que adquiriría el palacio al cumplir con esta finalidad. No se trataba tanto de ejercer sobre los hombres allegados un adoctrinamiento, una marcada y tendenciosa influencia, cuanto favorecer el *pasatiempo* entre los hombres de corte, procurarles el *placer de escuchar o de participar en juegos, cantos, músicas o danzas*.

En este ambiente hay que entender la lírica conservada de Alfonso X. Las propias miniaturas —en especial las de las cantigas decenales— representan al rey rodeado de músicos y de cortesanos que escuchan placenteramente la declamación o el canto de la correspondiente composición.

También en este ambiente hay que concebir la participación de todos estos hombres de corte a que antes aludíamos. Hombres venidos de todos los lugares de la Península y de allende nuestras fronteras. Ambiente que el propio príncipe don Juan Manuel<sup>23</sup> describe con admiración, cuando dice:

E por ende el muy noble rey Don Alfonso... avía en su corte muchos maestros de las ciencias de los saberes (es decir «artes liberales») a los cuales el fazía mucho bien... E lo ál, porque avía muy gran espacio para estudiar en las materias de que quería componer algunos libros.

Ca morava en algunos logares un anno e dos e mas, e aun segunt dizen los que vivían a la su merced, que fablavan con él los que querían e quando él quería, e así avía espacio de estudiar en lo quél quería fazer para sí mismo, e aun para veer e esterminar las cosas de los saberes quél mandava ordenar a los maestros e a los sabios que traya para esto en su corte.

En esta descripción de la Corte de Alfonso X tomada de la *Crónica Abreviada* vemos confirmada esa colabora-

<sup>23</sup> *Obras completas de Don Juan Manuel*, edición, prólogo y notas de José Manuel Blecuá, BRH, Madrid, Gredos, 1983, vol. II, págs. 78-100.

ción de la que hablábamos, así como la razón en la que se basará la tradición en reconocer como de Alfonso X cuantas obras, literarias o científicas, emprendió. Se trataba de «componer libros», allegando los materiales necesarios y aun los hombres a sus expensas, ordenarlos y componerlos, hablando con él cuantas veces querían, y concluirlos, bien para beneficio propio, bien para beneficio ajeno.

Las *Cantigas de Santa María* no están exentas de estas contribuciones de diversos maestros en los saberes. Las mismas afirmaciones inequívocas de la actividad personal del rey en alguna de ellas muestran la cara opuesta de la moneda. Al excluir en algunas la colaboración de otros individuos, se confirma que en las demás sí que hubo tal colaboración.

Así, por ejemplo, cuando en la cantiga núm. 247 se dice:

5. Desto direi un miragre / que en Tudia avêo  
e porrei-o con os outros, / ond'un gran livro é chëo  
de que fiz cantiga nova / con son meu, ca non allëo  
que fez a que nos / amostra / por ir a Deus muitas  
[vias

se nos testimonia que, como mínimo, otras sí fueron hechas con «son allëo» (con melodía ajena).

La elaboración de las cantigas, según todas las noticias, debió ser lenta y tenaz, fruto del trabajo de un grupo de hombres semejante a lo que hoy entendemos como equipo. Trabajo en «equipo» muy similar al señalado por Diego Catalán<sup>24</sup> para la labor historiográfica. Técnica de trabajo que viene descrito en alguna cantiga, como, por ejemplo, en la cantiga núm. 284, donde se afirma:

<sup>24</sup> Catalán, Diego, «El taller historiográfico alfonsí. Métodos y problemas en el trabajo compilatorio», *Romania*, LXXXIV (1963), págs. 359 y ss.

5. E daquest'un miragre / muy fermoso direi  
que fez santa Maria, / per com'escrit'achei  
en un livr', e d'ontr'outros / trasladar o mandey  
e un cantar en fige / segund'esta razon.

Aquí se evidencia el proceso de elaboración de una cantiga: la selección del milagro («e d'ontr' outros»), su traducción («trasladar-o mandey») y su posterior redacción en verso apto para ser musicado («e un cantar en fige»). Este testimonio no es único, ni aislado. Sus afirmaciones pueden rastreadse bien en conjunto o individualizadas en cantigas como las *E* 64, *E* 188, *E* 206. Todas ellas nos confirman que la elaboración de las Cantigas se sometió a las normas que regían el *scriptorium* de Alfonso X.

#### *Autoría de las «Cantigas de Santa María»*

Ahora bien, ¿la autoría hay que atribuirla a ese colectivo o debemos seguir asignándosela a Alfonso X?

Antonio García Solalinde<sup>25</sup> primero, y F. López Es-trada<sup>26</sup> y José Filgueira<sup>27</sup> después, han tratado sobre el asunto y han reconocido una participación muy directa de Alfonso X en esta labor de equipo que las propias cantigas confirman. Nosotros vamos más allá. Creemos que el texto aducido tantas veces de la *General Estoria* plantea un concepto de autoría semejante a la autoría divina de la Biblia, y así como en ella el único «autor» es Dios, aunque quienes escriben son los profetas, en el

<sup>25</sup> García Solalinde, Antonio, «Intervención de Alfonso X en la redacción de sus obras», *Revista de Filología Española* (1951), págs. 284-286.

<sup>26</sup> López Estrada, Francisco, «La prosa medieval», en *Historia de la Literatura española e hispanoamericana*, dirigida por E. Palacios, Madrid, Argaz, 1979, pág. 164.

<sup>27</sup> Filgueira Valverde, José, «El texto. Introducción histórico-crítica...», *El Códice Rico de las Cantigas de Santa María de El Escorial*, edición facsímil, Madrid, Edilán, 1979, pág. 39.

caso de las obras que mandó hacer Alfonso X, el autor es él, aunque quienes escribían eran sus colaboradores, según el mismo texto dice:

assi como dixiemos nos muchas veces: el rey faze un libro, non por que él escriua con sus manos, mas por que compone las razones dél e las enmienda et yegua e enderesça e muestra la manera de como se deuen fazer e dessi escreve las qui él manda<sup>28</sup>.

Palabras que hay que entenderlas dentro del contexto de ejemplo con el que el rey quiere aclarar, precisamente, el contrasentido aparente de atribuir a Dios una autoría de unos libros que a todas luces han tenido como ejecutante a Moisés<sup>29</sup>.

Así, pues, desde un punto de vista meramente teológico Alfonso X se consideraba autor único de las obras que él mandó hacer, y aun desde el punto de vista jurídico medieval también se pudo llamar autor de las mencionadas obras, porque, como hemos podido leer en la

<sup>28</sup> La autoría de Alfonso X y su implicación teológica fue también estudiada por mí, analizando el concepto de «autoría» en la Biblia, tal como lo ha concebido la Iglesia, y comparándolo con el concepto que se deriva del ejemplo puesto por Alfonso X. Él opina que así como en la Biblia existe un sólo autor, aunque son varios los que escriben, así en sus empresas literarias él se puede decir autor aunque sean otros los que las redactan. Véase Montoya, Jesús, «El concepto de "autor" en Alfonso X», *Estudios sobre Literatura y Arte*, dedicados al profesor Emilio Cordero Díaz, Universidad de Granada, 1979, vol. II, págs. 455-462.

<sup>29</sup> Alfonso X se sirve de Pedro Comestor, quien dice expresamente: «Et ait Dominus ad Moysen: Praecide tibi duas tabulas instar priorum, et scriban super eas verba quae habuerunt tabulae quae fregisti (Exod. XXXIV). In Deuteronomio etiam dicitur Deus scripsisse (Deut. IX). In sequentibus vero dicitur: "Scribe tibi haec", etc. Et paulo post: "Fuit Moyses cum Domino quadraginta diebus, etc." et scripsit in tabulis verba faederis decem. *Potest dici quod auctoritas scribendi fuit in Dominio, ministerium in Moyses (Historia scholastica, liber Exodi, cap. LXXVII, Patrologia Latina, 198, 1192). La conclusión a que llega el rey sabio es la misma que aquí manifiesta Pedro Comestor: «La autoridad de escribir radica en el Señor, el ministerio en Moisés.» Él ocupa el lugar de Dios que manda escribir, los colaboradores son sus ministeriales que ejecutan la acción de escribir.*

*Crónica Abreviada*, a cuantos él mandó hacer un libro vieron de su merced y los trajo a la Corte para ello. Ninguno, por tanto, se pudo sentir defraudado, ni nadie se pudo sentir usurpado en su derecho de autor.

### Fecha de elaboración de las «Cantigas de Santa María»

Las fechas de elaboración del Cancionero Marial, admitidas algunas desde Ortiz de Zúñiga y repetidas desde Burriel, se sitúan entre 1257 y 1283<sup>30</sup>.

Hay noticias en las *Cantigas de Santa María* que tienen una fecha muy concreta. Así, el Cancionero se abre con una serie de títulos y unos datos históricos de los que hoy día tenemos constancia: por ejemplo, se menciona Niebla, la actual Huelva, que fue conquistada en 1262, lo mismo que Jerez, Vejer, Medina y Alcalá que fueron recuperadas en 1264. Todo ello nos hace pensar que el manuscrito de Toledo, donde ya constan, debió estar concluido por estas fechas. Alfonso X, por tanto, ordenó recopilar el primer centenar de cantigas después de recuperar Jerez, recogiendo en este primer volumen de cien cantigas cuantas habría compuesto, aun antes de ser rey. En ellas se encuentran las más representativas de los milagros de la Virgen que andaban en circulación por Europa<sup>31</sup>.

<sup>30</sup> Una buena síntesis de estas fechas puede verse en *Cantigas de Santa María*, versión de José Filgueira Valverde, Col. «Dres Nuevos, Madrid, Castalia, 1985, págs. XLVII.

<sup>31</sup> Aunque muchas de las Colecciones de milagros estuviesen ya en lengua romance (véase Adgar, Gautier de Coinci, Gonzalo de Berceo...), no hay que olvidar el deseo de Alfonso X de acudir a fuentes originales, como lo muestra Bernardo de Brihuega, y por tanto es justo pensar que acudiese a las redacciones latinas, de las que hay buenas muestras en la Península. Véase, si no, el *Manuscrito 110* de la Biblioteca Nacional, como el *Manuscrito Alcobataense 169* de la Biblioteca Nacional de Lisboa, dos buenos ejemplos de Colecciones lati-

Durante sus viajes por Castilla, Murcia y León (años 1264 a 1274) recogería, según demuestra la geografía, el segundo centenar. Así, por ejemplo, en este segundo centenar se encuentran las de Nuestra Señora de la Arraxca (Murcia) las de Elche y Alicante, las de Cañete (Cuenca), las de Plasencia, Consuegra (Toledo) junto a Segovia y Toledo; también la colección de Nuestra Señora de Monserrat, suficientemente conocidas como para estar en el *scriptorium* alfonsí junto a las colecciones de Nuestra Señora de Soissons y los de Nuestra Señora de Rocamadour, colecciones francesas recogidas ya por Gautier de Coinci. La recopilación de este segundo centenar formaría, con las del anterior, el proyecto editorial de dos volúmenes miniados, del que éste sería el primero, el conocido como código *Tj1*, del Escorial<sup>32</sup>.

El tercero y cuarto centenar lo componen los milagros pertenecientes al norte de la Península, Portugal y Francia, recogidos posiblemente en su «ida al Imperio»

nas. Véase Montoya, Jesús, *Las Colecciones de Milagros de la Virgen en la Edad Media* (El Milagro literario), Colección Filológica XXIX, Granada, Universidad de Granada, 1981. También A. A. Nacimiento, «Um Mariale alcobacense», *Didaskalia*, IX (1979), págs. 339-411. El código *To* (o código de Toledo) se conserva en la Biblioteca Nacional, manuscrito 10.029, después que fue trasladado de la Biblioteca Capitular de Toledo en 1869. Su redacción definitiva comprende: Introducción (A), Índice (1-100), Prólogo, cien cantigas, La Pitiçon, cinco cantigas de las Fiestas de la Virgen durante el año, cinco de Fiestas de Jesu-Cristo, más 16 cantigas, entre las que se encuentra una Maya (*cant.* núm. 406, del código *E*). Mettmann opina que estas adiciones de cantigas sobre Fiestas y las 16 últimas cantigas que no constaban en el primitivo código *To*. Véase *Cantigas de Santa María* (Cantigas 1 a 100), I, Madrid, Clásica de Castilla, 1986, págs. 23-27. En él puede leerse la descripción detallada de los distintos códigos.

<sup>32</sup> El código *Tj1*, conocido como *T*, se encuentra en El Escorial desde que Felipe II ordenara que lo trasladasen desde Sevilla, donde se encontraba (Burril), en él hay 1.262 miniaturas distribuidas en 210 láminas, ilustrando las 193 cantigas allí contenidas. El gran valor de este código reside, precisamente, en esta riqueza de información, cuya historicidad ha sido resaltada al describirlo como el Código de las Historias, según el sentido medieval de «estoria», miniatura con título. Véase Guerrero Lovillo, José, *Las Cantigas*, estudio arqueológico de sus miniaturas, Madrid, 1949.

y que junto a los sucesos milagrosos ocurridos en su familia y en su vida misma formaron parte del código de Florencia (código *F*)<sup>33</sup>, código que en su intención primera debía concluir el proyecto ambicioso de dos volúmenes miniados, pero que el fracaso de sus negociaciones con el Papa, en Beaucaire, y los acontecimientos desfavorables de Castilla (la muerte del príncipe heredero y el levantamiento de los ricos hombres) debieron truncar, dejándolo sólo como róticos sueltos y descaballados. Todos estos milagros se incorporarían al definitivo proyecto, menos ambicioso en lo artístico (sólo unas miniaturas de músicos en las cantigas decenales), pero completo en cuanto a la música, conocido como código *E*, primero de los códigos del Escorial<sup>34</sup>. En éste se incorporarían las cantigas que constituyen el cuarto centenar en el que se recogen, de modo masivo, los milagros operados en favor de las empresas bélicas de Alfonso (ciclo de la guerra contra los moros de allende el mar y contra los moros de España), ocurridas en la primera

<sup>33</sup> El código *F* (o código de la Biblioteca Nazionale de Florencia, antes Biblioteca Palatina o Mabegliana) es el código que ha llegado hasta nosotros descaballado e interrumpido. La actual ubicación y sus poseedores Antonio Silicio, primero, y Juan Lucas Cortés, después, han planteado numerosos interrogantes. Todo parece indicar que «el código de El Escorial (*Tj1*) y el de Florencia son el primero y el segundo tomos de una magna edición regia de las Cantigas que no llegó a acabarse. El código florentino fue concebido en su composición como segundo volumen de la obra». Véase Menéndez Pidal, Gonzalo, «Los Manuscritos de las Cantigas. Cómo se elaboraron», *Boletín de la Real Academia de la Historia* (1962), pág. 35. También Montoya, Jesús, «El código de Florencia, una nueva hipótesis de trabajo», *Romance Quarterly*, Alfonso Essays, 33 (1986), págs. 323-329.

<sup>34</sup> El código *E* (o código de los músicos, cuya signatura es *Bj2*) se encuentra en El Escorial y comienza con el Prólogo de las cantigas de las cinco fiestas de Santa María (*cant.* 410), seguido de doce cantigas; continúa con la Introducción (A); el Prólogo, cuatrocientas cantigas, la Pitiçon más otra cantiga súplica (402). Musicalmente es el más completo. Sólo cuatro de sus cantigas carecen de notación. Cada diez cantigas se halla una miniatura tocando vihuelas de arco, tubas, tímpanos y otros varios instrumentos. Véase Torres Jacinto, «Los instrumentos de música en las miniaturas de las *Cantigas de Santa María*», *Bellas Artes*, 6, núm. 48 (1975), págs. 25-29.

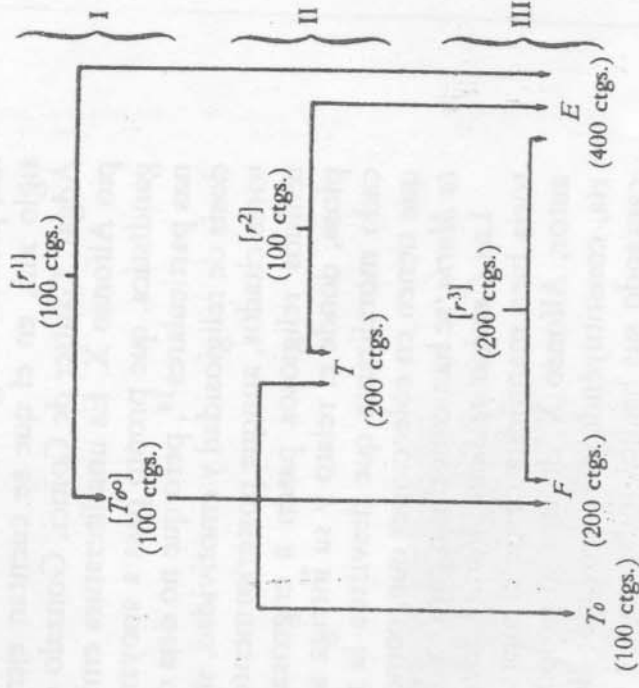
parte de su reinado y los milagros del que podemos llamar Cancionero de Santa María del Puerto, devoción promovida por el propio rey y de la que se constituyó en cronista. Estas últimas cantigas recogen recuerdos vivos y gratos que él, posiblemente, magnificó, así como vincula a su devoción preferida a los pocos deudos, amigos y servidores que le habían sido leales: el príncipe Manuel, Bonamic Favila, el pintor Lourenço, Ramón de Rocaful, etc.<sup>35</sup>

El final de la redacción de las cantigas hay que retraerlo a 1282 fecha en la que se redacta posiblemente la cantiga núm. 393, donde se recuerda un suceso milagroso ocurrido en la persona de un niño afectado de rabia, de nombre Alfonso, en la que se precisa: «e chegaron ao Porto / mercores, prime[j]ro dia d'abril, e ena ygreja / entraron con gran conorte» (vv. 17-18), fecha que según el calendario juliano hay que asignarla a 1282.

Esta sucesión, reflejada en la geografía de los hechos narrados en las cantigas, se puede ver confirmada por el análisis interno del texto y de sus variantes que, definitivamente, ha hecho W. Mettmann, a cuyas conclusiones me remito. Él concibe la elaboración de las cantigas al modo de las semejantes de su tiempo, método puesto al descubierto por los rútilos conservados del trovador Martín Codax. Las composiciones debieron, según él, escribirse en rútilos individuales que luego recogerían sucesivas redacciones ( $r^1$ ,  $r^2$  y  $r^3$ ) que constituirían los códices  $T_0$  (o de Toledo),  $T$  (también conocido como  $Tj1$ , segundo del Escorial),  $F$  (códice de la Biblioteca Nazionale de Florencia) incompleto y descabalado y  $E$  (o también  $Bj2$ , o de los músicos, primero del Escorial), proyecto definitivo en el que se recogen las cuatrocientas veinte cantigas con su música.

<sup>35</sup> Montoya, Jesús, «Datos para la historia del Puerto de Santa María», *Cuadernos de Estudios Medievales* (1978-79), págs. 141-153.

El árbol genealógico de los mencionados códices, sería como sigue<sup>36</sup>:



*Las «Cantigas de Santa María», una colección de milagros*

Las *Cantigas de Santa María*, por su contenido, es una colección de milagros. Una entre las muchas que se difundieron por Europa con fines diversos. Al igual que Gautier de Coinci, Alfonso X la concibió con un criterio orgánico que se deja ver desde el principio, constituyendo un verdadero Cancionero de autor<sup>37</sup>, como ya ha sido reconocido.

La literatura sobre milagros es una literatura muy específica de la Edad Media<sup>38</sup>, cuyas manifestaciones más

<sup>36</sup> Mettmann, Walter, *Las Cantigas de Santa María...*, ob. cit., pág. 23.

<sup>37</sup> Bertolucci, Valeria, «Libri e canzonieri», ob. cit., págs. 91-116.

<sup>38</sup> Montoya, Jesús, *Las Colecciones de Milagros de la Virgen...*, ob. cit., páginas 17-74.

evidentes se nos ofrecen en latín desde los siglos XI y XII, pasando luego a las diversas lenguas romances en el siglo XIII, en el que se cuentan ejemplos como los de Adgar, Gautier de Coinci, Gonzalo de Berceo y el propio Alfonso X. Es una literatura eminentemente propagandística, que pronto pasa a apoyar devociones marianas particulares<sup>39</sup>, pero que no deja de mostrar una gran dosis de religiosidad y emotividad, sobre todo en los autores citados, aunque posteriormente estos mismos contenidos religiosos pasen a engrosar libros de «ejemplares», donde el relato y su intriga adquieren un significado moralizante que desvirtúa la intención laudatoria que tienen en colecciones que, como las *Cantigas de Santa María*, se han concebido para exaltar a María.

Las *Cantigas de Santa María* tienen una tensión laudatoria bien manifiesta desde el mismo prólogo, donde el autor, Alfonso X, declara su propósito de alabar a María, constituyéndose en trovador de la dama celestial<sup>40</sup>, cantando sus hechos milagrosos y exaltando sus títulos de Salud de los enfermos, Abogada de los débiles, Refugio de los pecadores, Auxilio de los cristianos, etc. Esta tensión laudatoria, manifestación evidente a lo largo de la Colección, tiene, como veremos, una presencia singular en todas y cada una de las cantigas y no sólo en aquellas que se introducen con el epígrafe «esta é de loor», epígrafe resumido de otros más largos, propios de las decenales, pero que no es excluyente.

<sup>39</sup> Ya Mussafia distinguía entre milagros de carácter cosmopolita y milagros de carácter local. No se diferencian gran cosa unos de otros. La misma redacción puede estar atribuida a una advocación que a otra. Véase *Studien zu den mittelalterlichen Marienlegende, Sitzyn bereichte der k. k., Akademie der Wissenschaften Wien, Philos.-Hist. Klasse* t. 113 (1887), t. 115 (1888), t. 119 (1889), t. 123 (1891), t. 129 (1898). Un índice de estas narraciones medievales puede verse en Poncelet, A. «Index miraculorum B. V. Mariae quae saec. VI-XV latine conscripta sunt», *Analecta Bollandiana*, XXI (1902), 241-360.

<sup>40</sup> La voz *trovador* aparece en varias ocasiones (Prol. B, 10, 21, 260, 2, 279, 5, 316, 15, 363, 5), así como la fórmula «Des oge mais quer' eu trobar / pola Sennor onrrada» (260, 5, 295, 20, 316, 52). También desarrolla los términos: loor, servicio... a lo largo de diversas y variadas composiciones.

Según estos criterios de exaltación de María, las *Cantigas de Santa María*, se pueden agrupar, del siguiente modo:

### I. *Cantigas decenales*:

- a) de carácter trovadoresco (desarrollando la idea del Prólogo B: María / *Sennor*; Rey / trovador; loor, servicio...): Pr. B, 10, 110, 120, 130, 140, 150, 160, 170, 180, 230, 240, 260, (279), 370, 380, 390, (409);
- b) de carácter teológico (misterios de María, sus funciones de Abogada y Madre de los pecadores, Caudilla, Estrella del día, títulos bsblicos): I, 30, 40, 50, 60, 70, 80, 90, 150, 180, 190, 210, 220, 250, 270, 330, 340;
- c) súplicas personales: 100, 200, 280, 300, 350, 400 (401), (402).

### II. *Milagros que exaltan a María como*:

*auxilio* de sus devotos: números 7, 14, 15, 43, 44, 47, 55, 67, 63, 74, 105, 159, 161, 213, 212, 225, 226, 254, 264, 273, 307, 366, 381, 395, 397;

*socorro*:

1. en la tribulación; 82, 109, 123, 192, 281, 284, 298;
2. en el cautiverio: 83, 85, 95, 106, 158, 176, 227, 248, 301, 325, 359;
3. en peligros de mar: 86, 112, 193, 267, 339, 373, 33, 36, 236, 313, 383;
4. en peligro de ladrones: 102, 148;
5. en peligro de moros: 28, 165, 181, 229, 271, 277;
6. ante falsas acusaciones: 135, 341, 369;
7. en peligro de muerte: 4, 89, 97, 131, 142, 144,

175, 191, 201, 233, 242, 249, 252, 266, 282, 287, 354, 337, 22, 184, 196, 194;

*defensa:*

1. de un castillo, 185;
2. de una iglesia, 229;
3. de un monasterio, 113;

*salud* de los enfermos: 41, 53, 54, 91, 114, 173, 321, 389, 244, 255;

en especial, afectados por...

mal de hidropesía, 398;

fuego de S. Marçal, 81;

lepra, 93;

mal de rabia, 223, 275, 319, 372, 393;

tullidos y contrahechos: 77, 166, 179, 218, 263, 268, 321, 333, 385;

sordos, 69, 101, 234, 262, 321, 343, 378, 391;

ciegos, 92, 126, 129, 146, 177, 247, 278, 314, 338, 362;

cojos, 37, 127, 134;

mancos, 206, 265, 289, 396;

mal en la boca, 283, 357;

mal en la lengua, 174;

mal en la garganta, 322, 346;

*restituidora de vida*, 11, 118, 122, 168, 169, 183, 197, 241, 269, 311, 331, 347;

*consoladora* de los afligidos: 5, 17, 23, 62, 97, 202, 232, 258, 341, 351, 369, 376, 386;

*refugio* de pecadores: 13, 45, 65, 151, 152.

Estos criterios son los que presidirían, sin duda, las

intenciones del rey sabio<sup>41</sup> al recoger los milagros de la Virgen. A estos criterios habría que añadir otro, el *critério parenético*. Sin dejar de exaltar a María, muchas de las cantigas exaltan también virtudes y rechazan vicios y pecados.

Con estos criterios muchas cantigas de Alfonso X contribuyen a la tradición literaria de Castilla sobre «castigos», advirtiéndonos de las graves consecuencias que podría acarrear al individuo cometer ciertos pecados o caer en determinados vicios. En estas cantigas, María se muestra airada, celosa, vengativa; las consecuencias que se derivan de la contumacia del pecador son, a veces, excesivas, pero todas estaban asumidas por el creyente medieval en cuanto que en sus parámetros mentales la desobediencia y deslealtad a Dios era la ofensa más grave dentro del código de relaciones de siervo-señor.

Otro grupo de cantigas, las de *personalización de animas*, las de *animación de imágenes* y las de *apariciones de María en sueños o visiones*, aunque no exalten a María directamente, muestran que María es Señora en el aire, en el fuego, en el agua y en la tierra.

### III. Milagros que exaltan las virtudes cristianas:

a) la devoción a María: 2, 32, 66, 103, 111, 121, 188, 195, 246, 261, 288, 291, 355, 348, 363, 364, 374, 384, 394;

b) las virtudes cristianas:

la caridad: 145, 198, 203, 212, 335;

la reconciliación: 68, 259, 344;

la castidad: 132, 137, 201, 241, 336;

la pobreza: 75;

la vida religiosa: 125, 285,

<sup>41</sup> Son frecuentes los términos: socorro, física, medicina, salud...



- c) la oración: 6, 8, 24, 56, 71, 78, 87, 133, 141, 259, 343, 343, 377, 382, 404;  
 d) la penitencia: 3, 26, 98, 119, 124, 155, 217, 237, 253, 274, 305, 399;

IV. *Milagros que reprenden vicios y pecados:*

- la blasfemia: 72, 153, 154, 316, 317;  
 la burla sacrilega: 293;  
 robos sacrilegos: 326, 329, 318, 302;  
 sacrilegios: 12, 34, 99, 215;  
 indiferencia: 163, 238;  
 injuria: 286;  
 el robo: 57, 379;  
 el juramento con mentira: 239, 392;  
 las muertes sacrilegas: 19;  
 promesas incumplidas: 35, 18, 31, 117,  
 la idolatría: 108, [407];  
 la superstición: 104, 115, 128, 208;  
 la incredulidad: 306, 365;  
 la lujuria y el amor casquivano: 16, 42, 58, 64, 84, 94, 104, 214.

V. *Milagros en favor de santuarios o iglesias marianas:* 304, 328, 357, 358.

VI. *Personalización de animales, animación de objetos e imágenes; visiones:*

- a) personalización de animales: 52, 147, 211;  
 b) animación de imágenes: 9, 25, 38, 39, 46, 51, 59, 76, 136, 139, 162, 219, 272, 297, 303, 312, 332, 342, 349, 353, 361, 312, 387, [405]; de objetos: 73, 116;  
 c) aparición de María en sueños o visiones: 216, 295, 206, 292, 299, 345, 388.

Finalmente hay un grupo de *cantigas de carácter paradi-  
 túrgico*, cantadas en ocasiones en las Iglesias donde el  
 Rey Sabio las depositó, tal como lo reflejan algunas ins-  
 cripciones<sup>42</sup>, que se refieren a las fiestas litúrgicas de Je-  
 sucristo y de Santa María, incluidas, algunas de ellas en  
 la primera redacción (código *To*) y que se completaron  
 en la última y definitiva (código *E*).

VII. *Cantigas para las fiestas de Santa María* [403], [410],  
 [411], [412], [413], [414], [415], [416], 417,  
 418, 419, 420, 421, 422.

VIII. *Cantigas exaltando los principales misterios de la fe  
 cristiana:* creación [423], nacimiento de Cristo  
 [424], resurrección de Cristo [425], ascensión a  
 los cielos de Cristo [426], venida del Espíritu  
 Santo a la Iglesia [427].

Además de estos criterios deducidos de su contenido,  
 las *Cantigas de Santa María* poseen una organicidad de  
 carácter externo, que es el *criterio numérico* con que se  
 emprendieron desde su primera redacción.

Como ya resaltaba G. Menéndez Pidal y posterior-  
 mente señalaría W. Mettmann<sup>43</sup> hay un criterio externo  
 al contenido del texto, pero no menos significativo. Es  
 un criterio que se evidencia nada más observarlas.

Los medievales siguen una tradición que se remonta  
 a la literatura latina y que da lugar a lo que Curtius de-  
 nominaba composiciones numéricas<sup>44</sup>. La tripartición  
 de cualquier tratado medieval, como los tercetos de la

<sup>42</sup> Algunas inscripciones en los márgenes indican cómo se cantaban en de-  
 terminadas fiestas marianas.

<sup>43</sup> «La littérature religieuse (Liturgie et Bible). I Catalogue des textes litur-  
 giques et de petits genres religieux», *Grundriss der Romanische Literaturen des  
 Mittelalters*, v. VI, 1.<sup>a</sup>, Heidelberg, 1979.

<sup>44</sup> Curtius, E. R., *Literatura europea y Edad Media latina*, Madrid, 1976  
 (2.<sup>a</sup> reimpr.), t. II.

*Divina Comedia* tienen su explicación en este criterio numérico, cuyo símbolo trinitario, en estos casos, es manifiesto. También Alfonso X organiza su libro con cuidado meticoloso procurando señalar el número 10 y el número 100 (o sucesivos centenares), como símbolos de perfección. Así, después de cada nueve *Cantigas de Santa María* exaltándola en algunos de sus hechos milagrosos, sitúa una de loor de los favores recibidos en ella. En estas cantigas se exaltan los misterios de fe relativos a María (su virginidad, su maternidad, su protección hacia los humanos) como también se canta la excelencia del servicio amoroso debido a María, o se pide de María su ayuda y protección, la perseverancia en el bien y la salvación.

En el plano estético o plástico estas cantigas se identifican en los códices miniados, bien por uno o unos músicos con sus instrumentos, bien por representar al rey en actitud de narrador, o, como ha señalado Ana Domínguez, en actitud de trovador. Él, situado ante su corte, muestra el misterio de María correspondiente.

El número 100 está también puesto de manifiesto al dedicar cada una de las cantigas que cierra un centenar a una súplica de carácter personal. (100, 200, 300, 400), cuyo paradigma puede verse en la cantiga núm. 401, cantiga trasladada de su posición inicial en el códice *To* (núm. 100), y que se ha situado como colofón final del libro de las *Cantigas de Santa María*.

En los códices de las historias (códices *Tj1* y *F*) se da, además, el criterio numérico del cinco, número de clara tradición mariana, extendiendo la historia miniada hasta doce cuadros, en vez de los seis habituales, en las cantigas que terminan en este número.

### *Estructura de las «Cantigas de Santa María»*

Al ser el «Cancionero Marial» un cancionero compacto, concebido bajo unos criterios bien definidos tanto en su parte literaria como en su parte musical, vamos a tratar la estructura formal de cada cantiga bajo dos aspectos distintos, aunque complementarios: el de la letra y el de la música.

#### Estructura narrativa

En cuanto a su parte literaria, las *Cantiga de Santa María* se diferencian netamente de cualesquiera cantigas o composiciones literarias gallego-portuguesas. Tanto las cantigas de amor, como las de amigo y no digamos las de escarnio, son composiciones cortas que no exceden de cinco estrofas, siendo la mayoría de ellas de sólo tres. En el caso de las composiciones del Cancionero Marial éstas son las menos, siendo su gran mayoría composiciones que exceden de las cinco estrofas, así como sus versos son mucho más largos —predominan los versos de 14 sílabas— que los de las correspondientes de amor y de amigo, que suelen ser octosílabos o decasílabos en su mayoría.

Esta mayor extensión en número de estrofas y en número de sílabas se debe, sin ningún lugar a dudas, a ser esta lírica religiosa mucho más narrativa que intimista o personal. Aunque los milagros tienden a acortarse en su redacción poetizada, sin embargo es imposible contener en un número corto de estrofas la serie de vicisitudes que muchos de ellos encierran.

Otra diferencia es que la gran mayoría, por no decir todas, son de carácter responsorial, lo que hace que sean de refrán. Refrán que en nuestro caso no es, como en

las de amigo, recogido del acervo popular, sino que se compone expresamente para este caso, siendo en su repetición un constante corrector de la lectura del suceso.

Las *Cantigas de Santa María* se inician —al contrario de las profanas— con unos versos —ordinariamente dos, parados o no, según la música empleada— en los que se enuncia un principio eminentemente religioso, ético o laudatorio, que se repite al término de cada estrofa.

Este pareado —o estribillo, en la terminología musical— es denominado por Alfonso X «razón», por su carácter de proposición gramatical que emite el juicio o pensamiento que se deduce del milagro que se narrará inmediatamente después, concibiéndose la narración del mismo como comprobación de aquella verdad sentenciosa que encierra el refrán.

La lectura de las cantigas, así como del *Prólogo B*, orientativo de lo que Alfonso X se proponía, nos hace pensar que el Rey Sabio —conocido el milagro que iba a poetizar— elaboraba una «razón» y así dirigía la lectura del mismo, proponiéndolo como demostración de lo dicho.

Inmediatamente viene la narración del milagro, que comienza con un exordio de ponderación de lo que se va a oír («un miragre vos direi, de que sabor / abredes poy-l'oirdes»), procedimiento de captación de la benevolencia del oyente o del lector. En este exordio, a veces, se añade la fuente, bien su tradición oral, bien la escrita, recurso de autoridad al que se añade el verismo localista, indicando el lugar donde ha ocurrido el milagro.

Luego de este breve exordio, el narrador se fija en el beneficiario del milagro y sobre todo en su crisis (religiosa, moral o física: su enfermedad, el peligro que sufre, la tentación, etc.), es decir, su carencia, en términos formalistas, provocadora de la intervención sobrenatural, que en la mayoría de las veces se presenta de modo gratuito («mas a Virgen, de Deus Madre, logo enton dél

se menbrou» cantigas núms. 13, 30-41) y en otras, después de insistentes ruegos, como en el caso de Teófilo, o por medio de la intercesión de otros santos, que actúan como ayudas subsidiarias.

El beneficiario suele ser un pecador. Los hay en los que el milagro es el reconocimiento de la buena vida observada, como en el caso de arzobispo de Toledo, San Ildefonso, o su similar el obispo Bono, pero la mayoría son individuos normales y corrientes, cuya vida es la de un pecador. No deja de existir en su mayor parte el acuerdo de un servicio a María, quien, según el derecho medieval, actúa como Señor feudal que acude a defender a su «encomendado» o a protegerle de las asechanzas del enemigo común, el diablo, verdadero antagonista, que promueve el mal —físico y moral— en este mundo literario de los milagros.

Esta intervención de María suele ser reconocida al final de la narración, bien por el propio beneficiario, bien por los circunstanciales, cuya reacción inmediata es la acción de gracias y, consecuentemente, la alabanza:

Quand'esto viu a moller, ouve pavor  
da primeir', e nois tornou-sse-l'en sabor,  
e deu poren graças a Nostro Sennor  
e a ssa Madre, porque a quis'oyr

(*Cant. E 21*, 55-58).

En ocasiones, el narrador se dirige a los oyentes recordándoles que también ellos se adhieran a la alabanza de María. Así, por ejemplo, en el milagro en que la Virgen de Salas actuó como antigranizo en una tormenta en los campos de Morella, se termina diciendo:

E poren loar devemos / a Madre do gregorioso  
Rei, que fez este miragre / por ela atan fermoso,  
per que cada ùu deve / a seer muy desejoso  
d'aver a sua mercee, / en que jaz toda bondade

(*Cant. E 161*, 42-45).

Ahora bien, quien actúa como corrector de otras lecturas que no sea la laudatoria y la religiosa es la «razón» que se repite como estribillo y en ocasiones interrumpe violentamente, aun la sintaxis del texto, cantada por un solista que protagoniza el canto y atrae la atención sobre él y sobre cuanto dice.

### Estructura musical

No podemos olvidar que las cantigas fueron compuestas para ser cantadas. El elemento musical es primordial y así se demuestra gráficamente en los códices, donde, si bien la partitura no está representada en todos sus elementos componentes, como afirma Ismael Fernández de la Cuesta<sup>45</sup>, sí muestra con fidelidad la melodía, cuya importancia es básica para «conocer la relación entre los elementos melódicos y los prosódicos y métricos de los poemas, y para descubrir la funcionalidad de la música con relación a los textos y viceversa».

Según este mismo autor la cantiga se iniciaba por el estribillo y no por la estrofa. Los cantores del estribillo, conocida su perfección, debieron ser personas cualificadas, no el pueblo. De ahí que muchas de las afirmaciones sobre el carácter popular de algunas melodías hay que tomarlas con ciertas precauciones.

Dado el esquema responsorial de las piezas y la estructura musical de las estrofas, divididas en dos secciones, mudanza y vuelta musical, la mayor extensión del ámbito se produce en la mudanza, puesto que la vuelta repite, total o parcialmente, la música de la respuesta. De esta manera la cantiga reproduce, casi de

<sup>45</sup> Fernández de la Cuesta, Ismael, «Los elementos melódicos de las Cantigas de Santa María», *Revista de Musicología*, VII (1984), págs. 1-40. Véase también del mismo autor, *Historia de la música española*, Madrid, Alianza Música, 1983, págs. 294-306.

modo invariable y estereotipado, un esquema ternario de dos arcos pequeños que circunscriben uno mayor, como los arcos de una portada románica, o los de una iglesia de tres naves en plano alzado.

Estas características, totalmente nuevas, hacen concluir el mencionado musicólogo que el repertorio de las cantigas no parece producto de una prolongada sedimentación efectuada en una larga tradición oral, ni se produjo por una amalgama o concentración de materiales dispersos, como es el material de los diversos cancioneros de trovadores. El repertorio, en su «conjunto» se llevó a cabo como una idea nueva y original, sin que quiera esto decir que careza de fuentes o determinadas influencias.

*Razón, miragre y son* constituyen, en consecuencia, la cantiga. Cuando el autor habla de la parte literaria suele hacerlo bajo el término *cantar*, pero cuando lo hace con el término *cantiga* hay que interpretarlo como el resultado de aplicar el *son* (la melodía) a la letra.

Las cantigas suelen tener, en 306 casos, el esquema AA / bbba, es decir, el esquema de un *virreai*: estribillo de dos versos monorrimos, una mudanza de tres versos también monorrimos, más un verso de vuelta que rima con el estribillo.

A veces la vuelta la constituyen dos versos con el esquema de AA / bbaa o bien el estribillo lo forman dos versos de rima distinta y la vuelta rima con el segundo verso del estribillo, quedando suelto el primero: AB / cccb.

En ocasiones el estribillo está formado por tres y aun cuatro versos presentando esquemas de *virreais* ampliados como el caso de la cantiga núm. 57 (AAB / ccddb) o el de las núms. 150 (AAAB / cccb) o 369 (AAAA / bbaa).

La estrofa suele estar constituida por cuatro versos, pero las hay de cinco y de seis. En casi todas se tiende al isosilabismo pero hay estrofas polimétricas.

Lo que es común con la lírica profana gallegoportuguesa es combinar versos agudos y graves, atendiendo, para la medida del verso, a la norma de los provenzales de contar hasta la última sílaba acentuada.

Junto a la modalidad de *virelai*, la más común entre todas las cantigas y que, en ocasiones (cantiga núm. 28) se emplea con gran libertad, se encuentran casos como la cantiga prólogo (núm. 1) que son ejemplos de canciones provenzalizantes, donde se desarrolla un tema trovadoresco de alto contenido amoroso en siete estrofas de verso decasílabo, singulares, con esquema: aaabab. También encontramos canciones de carácter autóctono de siete u ocho estrofas de dos versos heptasílabos y refrán que no rima más que consigo mismo, resultando ser lo que en la métrica gallegoportuguesa se le llama «palavra perduda», como son los ejemplos de las cantigas núms. 25 y 32.

Un caso semejante a los anteriores, pero que Anglés lo califica de «balada», es la cantiga núm. 10, que debería ser una composición de cuatro estrofas de dos versos dodecasílabos y refrán (A12 / b12 b12).

Encontramos ejemplos de *rondel* (el *rondeaux* francés) en los que la estrofa —tres unisónicas— se ve intercambiada por uno de los versos del refrán: ejemplos, las cantigas núms. 20 y 33.

Casi todos los modelos de cantigas distintas de la métrica *zejelesca* o de *virelai* pertenecen a las decenales, que, como indicamos en la agrupación, desarrollan temas líricos o bíblicos, como las que se inician con «Virga Jesse» (cantiga núm. 4) o «Deus te salve, gloriosa, Reyía Maria» (E 40), o bien temas de amor, semejantes al trovadoresco, como aquella bellísima que se inicia con el estribillo:

Rosa das rosas e Fror das frores,

Dona das donas, Sennor das sennores

(*Cant.* 10).

y cuyo cuerpo de canción es una nueva declaración de Alfonso X como trovador de María, a cuyo servicio ha decidido consagrarse y renunciar, en consecuencia, a los otros amores («dou ao demo outros amores»).

Entre estas cantigas se encuentran las más originales y personales, como pueden ser las números 200, 300 y 401 que son sendas súplicas, en las que Alfonso X, agobiado por el peso del reino, de sus enfermedades y de las asechanzas sufridas, se dirige a María pidiéndole su ayuda y, de modo especial, la perseverancia en el bien y su salvación.

Hemos optado por el texto propuesto por W. Mettmann quien generosamente nos ha facilitado el poder usar su más reciente edición crítica<sup>46</sup>, respetando los versos ajustados a las rimas, pero hemos advertido en los casos oportunos la conveniencia de acoplar los versos a las frases musicales, lo que regularizaría la métrica que en ocasiones resulta complicada. En este último caso seguimos los consejos de normalización que ha dado recientemente Gerardo V. Huseby<sup>47</sup>

#### CANTIGAS PROFANAS

De Alfonso X se conserva, además de la lírica religiosa o «loores de Santa María», tres canciones de amor (Nunes XXV-XXVII), treinta y cinco cantigas en el Cancionero de Burias (Lapa CEM 1-1-35) y cuatro «Tensões» (Lapa CEM 149, 303, 419, 427), de atribu-

<sup>46</sup> De esta revisión del texto ya ha salido el I volumen (ob. cit., Madrid, Castalia, 1986).

<sup>47</sup> Huseby, Gerardo V., «Musical Analysis and Poetic Structure in the *Cantigas de Santa Maria*», *Medieval and Golden Age Studies presented to Dorothy Clotelle Clarke*, ed. John S. Geary, Madison, 1983, págs. 81-101. Con ánimo de dar coherencia a la presentación de las cantigas aquí contenidas tendremos en cuenta las recomendaciones de este autor denominando cada cantiga según su música.