

EL TROVADOR Y LA ROSA: HUELLAS DE LAS *CHANSONS* MARIANAS GAUTIER DE COINCI EN LAS *CANTIGAS* *DE SANTA MARÍA* DE ALFONSO X

GERMÁN ROSSI

Universidad de Buenos Aires

SANTIAGO DISALVO

Universidad Nacional de la Plata-SECRET

Los *Miracles de Nostre Dame* (*MND*) del monje benedictino Gautier de Coinci (1177-1236), prior de la abadía de Vic-sur-Aisne, han sido identificados como una de las fuentes literarias más probables de los milagros relatados en el cancionero alfonsí. Mettmann (“Die Quellen”, 76) llega a suponer que el conocimiento directo de este autor ha sido la motivación que tuvieron Alfonso X y sus colaboradores para emprender una obra como las *Cantigas de Santa María* (*CSM*): “Gautier de Coinci’s *Miracles de Nostre Dame*, a work, which probably has as a whole inspired the king to undertake a similar enterprise”.¹ También Te-

resa Marullo había aseverado tal filiación: “Non può sfuggire, però, a chi confronti accuratamente le *Cantigas* con le narrazioni anteriori che Alfonso ha mostrato una predilezione particolare per i *Miracles de la Sainte Vierge* di Gautier de Coincy” (“Osservazioni”, 496), ya que “[n]essuna raccolta francese in versi ha raggiunto la diffusione e la popolarità dei *Miracles de la S. Vierge* del Priore di Vic-sur-Aisne” (497).

Los dos libros que constituyen los *Miracles* de Gautier están compuestos por treinta y cinco y veintitrés milagros, respectivamente, pertenecientes no sólo a la tradición miracular universal, sino también a las series de santuarios franceses (Soissons, Laon, Rocamadour), de las cuales los redactores alfonsíes pudieron haber tomado los relatos de base para las *cantigas* situadas bajo esas advocaciones marianas.²

¹ “[W]e can trace the following principal sources, from which the majority of the ‘international’ *cantigas* derive: 1) Gautier de Coinci’s *Miracles de Nostre Dame*, a work, which probably has as a whole inspired the king to undertake a similar enterprise, 2) a voluminous Latin collection of Marian miracles, identical with or closely related to that described by Mussafia under the designation *SV*, 3) the *Miracula Sanctae Mariae Suesionensis*, compiled by Hugo Farsitus, a work which might, however, be included in the preceding group, considering that the *Miracula* form part of some of the big Latin collections, 4) in some cases, the collaborators of the king seem to have also utilized Vincent

of Beauvais’ *Speculum Historiale*. Frequently we can observe that *cantigas* based on the same source form series or are collocated more or less closer together” (Mettmann, “Die Quellen”, 76).

² Teresa Marullo se aboca a demostrar cómo los milagros de Gautier están en la base de la confección de, por lo menos, veinticinco *cantigas*, a saber: 4, 6, 8, 11, 13, 15, 16, 24, 28, 32, 35,

Además, cada libro posee un extenso prólogo y siete *chansons*, en los que abundan diversos *tituli*, figuras y alegorías de la Virgen.

Recientemente, Elvira Fidalgo (*As Cantigas*) ha señalado la correspondencia entre algunas *chansons* de Gautier de Coinci y ciertos motivos presentes en las *cantigas de loor* alfonsíes. Puede afirmarse que los *MND* habrían constituido un modelo para las *CSM* también en el aspecto musical. Es de notar la similitud de estas dos obras en la estructura misma de cancionero, que se compone a partir de una equilibrada combinación de narración (milagros) y piezas líricas (*chansons / cantigas de loor*). La mayor diferencia externa radica en que, mientras que en la colección de Alfonso X todas las cantigas son musicadas (tanto las narrativas como las líricas decenales o *cantigas de loor* que jalonan la colección cada nueve milagros), en la de Gautier, la música se encuentra sólo en las piezas líricas, es decir, en las siete *chansons* situadas después de cada uno de los prólogos a sus dos libros de milagros.

Estas *chansons* musicadas, incluidas a continuación de cada prólogo de los *MND*, proporcionaron

en algunos casos modelos o posibles influencias líricas y melódicas para las *CSM*. Las vinculaciones entre estos repertorios puede organizarse en diferentes niveles: 1) imitación de métrica y melodía o *contrafactum*³ (con presencia de algunos elementos poéticos en común); 2) presencia de material melódico común, y 3) presencia de tópicos líricos comunes.

I. CONTRAFACTUM

Un ejemplo de este primer nivel es, citando a Antoni Rossell (“La imitación”, 1424), “la cantiga 414 ‘Como Deus é comprida Tríidade’ que sería un *contrafactum* de ‘Pour conforter mon cuer et mon corrige’ [*chanson* 9] de Gautier de Coinci (Anglès 1958, vol. III-1: 370)”. Desde el punto de vista literario se trata de una *cantiga de meestria*, cuyas seis octavas endecasilábicas fueron tomadas de la *chanson*, con la diferencia de que la cantiga utiliza *coblas unissonans* donde la *chanson* empleaba *coblas doblas* y un esquema de rimas (*abbaccda*) ligeramente variado con respecto al de la *chanson* (*abbacddd*).

36, 42, 45, 51, 53, 54, 58, 65, 67, 71, 75, 132, 285, 362 (ms. E). La autora analiza las cantigas 6, 28, 65, 15 y 51, en las que se percibe la mayor influencia de Gautier, a las que añade luego otras tres (54, 75 y 8), en las que el influjo es menos evidente. La estudiosa italiana asegura que “Alfonso X può di conseguenza aver attinto solo ai *Miracles* dettaglie e circostanze aggiunte dalla fervida vena del monaco francese alle versioni tradizionali dei manoscritti latini”, sólo que el rey y sus redactores expresaron en pocas palabras lo que Gautier había narrado en cientos de versos, con numerosos y extensos excursos (Marullo, “Oservazioni”, 500).

³ Como explica Antoni Rossell (“Las Cantigas”, 404): “De todos los tratados poéticos en lengua románica, solo el Arte Poética contenido en el Cancionero Colocci-Brancuti, nos da las claves específicas del *contrafactum*. En él se describe el “arte de seguir” (imitar) que se estructura en tres grados, en primer lugar aquel que solo adapta la melodía y la estructura silábica, en segundo lugar el que además adapta versos, rima y estructura estrófica del modelo; y en tercer lugar el que adapta léxico con mayor entendimiento”.

Cantiga IV ^a Festas de S. M. [414]	Libro I. Chanson 9
<i>Esta quarta é da trîidade de Santa Maria</i>	<i>Pour conforter mon cuer et mon coraige</i>
<p>Como Deus é comprida Trîidade sen enader nen minguar de ssi nada, éste, cousa çerta e mui provada, tres pessoas e úa Deidade. Segund' esto quero mostrar razon per que sábian quantos no mundo son de como foi virgen Santa Maria en tres guisas da virgüidade.</p> <p>Ca ela foi virgen na voontade e ena carn' ante que fosse dada a Joseph, con que foi esposada, e foi virgen téendo castidade, e ar foy-o en aquela sazon que foi prenn' e pariu fillo baron, e ficou virgen como xe soya; e assi foron tres en unidade.</p> <p>E porend', amigos, mentes parade e veredes obra mui' ordin[n]ada de como Deus buscou carne sagrada en que nos mostrasse humanidade comprida de todo ben, e d'al non, con que podesse poys soffrer paxon e morrer, e viver a terçer dia e destruir o dem' e sa maldade.</p> <p>E macar é Sennor, quis ygualdade con sa Madre, a benaventurada; ca seendo sa filla e criada, non catou grandeza nen quantidade de ssi a ela, mais fillou fayçon d'ome na carne dela, e enton foi fillo da que el criad' avia, e da filla fez madr', est' é verdade.</p> <p>E tant' ouv' ela en si omildade que dos çeos, u era sa morada, o fez deçer na sa santivigada carne comprida de toda bondade,</p>	<p>Pour conforter mon cuer et mon coraige Un son dirai de la virge honoree Qui en ciel est et en terre aouree, Qui tous nous a delivrés de servage. A li amer soit chascuns ententilz, Car tant par est debonaire et gentils Tous ses amans met ou ciel et marie. Mout se fait bon marier a Marie.</p> <p>En Nostre Dame a mout haut mariage; Car, luez qu'a li s'est l'ame marïee, De fole amor l'a mout tost varïee Et mout l'a tost retraite de folaige. Mout par est faus et mout est enfantix Qui ne la sert, malades et santix. Tot celz donra qui bien l'aront servie Joie sans fin et pardurable vie.</p> <p>Pucele en cui toute douceurs repose, Chascuns te doit amer de toute s'ame; Amer te doit tous hom et toute fame Et honorer par deseur toute chose. Dame, dou ciel la porte desserras, Dame, en haut liu touz ciax i aserras Qui bien t'aront servie et reclamee: Bien iert de Dieu qui bien t'ara amee.</p> <p>Fleurs d'aiglientier, fleurs de lis, fresche rose, Fleurs de tous biens, fleurs de toutes fleurs, dame, En tes sainz flanz cil s'enclost, clere gemme, Qui en sen poing toute rien a enclose. En tes sainz flans le roi des rois portas, En tes douz flanz tous depors aportas: Tu aportas la deportant portee Qui au monde a toute joie aportee.</p> <p>Dame, de cui tant de douceur recordé Et tant de bien toute Sainte Escriture, Mout est cix faus et de male nature A toi servir qui tous tans ne s'acorde.</p>

<p>en que el pose tan grãeção e deu sa graça e dema[i]s tal don, que quantos o dem' enfermar fazia reçebes[s]en per ela sãidade.</p> <p>Poren lle roguemos por piadade que rog' a Deus, de que ficou prennada quando foi do angeo saudada, que nos guarde de toda tempestade que nos non nuza, e ar d'ocajon e do demo chëo de trahyçon, que nos non enarte con arlotia que nos enarta, e con falsidade.</p>	<p>Qui mout ne t'aimme obscurs est mout et lais, Mais cil qui t'aime est plus blans que nus lais. Qui t'amera, pucele delitable, Em paradis serra a riche table.</p> <p>Fluns de douceur, fons de misericorde, Pecine et dois qui tout le monde cure, De tous pechiez tous nos leve et escure, Et a ton fil, dame, tous nous concorde. Chascuns de nous, dame, s'est tant mesfais, Se tu nos lais jugier selonc nos fais, Dampné serons en flanbe pardurable. Merci! merci! roïne esperitable. Amen.</p>
--	--

La comparación del material melódico de las piezas⁴ da clara cuenta del proceso de imitación realizado. La *Chanson 9* se encuentra conformada por ocho frases melódicas, que en algunos casos se repiten literalmente, asignadas a cada uno de los versos con la identificación melódica correlativa siguiente: a+b+a+b+c+d+a'+b',⁵ mientras que la cantiga, que

también tiene ocho frases elaboradas a imitación de las de la *chanson*, presenta algunas pequeñas diferencias melódicas y de distribución. En la cantiga se reutiliza, para los dos últimos versos, exactamente la misma melodía de los primeros, a diferencia de la *chanson* que presenta el material melódico con algunas variaciones:

	Frase 1	Frase 2	Frase 3	Frase 4	Frase 5	Frase 6	Frase 7	Frase 8
<i>Pour conforter mon cuer et mon coraige (Chanson 9)</i>	a	b	a	b	c ⁶	d	a'	b'
<i>Como Deus é comprida Trüidade (Cantiga IV^a Festas de S. M.)</i>	a''	b''	a''	b''	c'	d''	a''	b''

⁴ Para la comparación se utiliza la melodía de la *chanson* transcrita por Higinio Anglés (*La música*, vol. III (2), 60-4), y la de la cantiga (*La música*, vol. II, 441). De dichas transcripciones se han extraído los valores de duración de las notas (materia de numerosas críticas y discusiones) y el texto literario para facilitar la comprensión de las comparaciones melódicas. Este procedimiento se seguirá para todas las comparaciones melódicas del presente trabajo.

⁵ Se entiende por identidad melódica la combinatoria específica de alturas musicales (notas) desarrollada en una línea tem-

poral. Según el orden de aparición en las piezas a comparar se les asignará una letra minúscula y, en la medida que se repitan con algún tipo de modificación (agregado, omisión, repetición o sustitución de notas o intervalos) que no altere significativamente su direccionalidad, contorno o identificación auditiva, se les agregará un signo que según su cantidad indicará el número de variante: ', ', ', ', etc.

⁶ La frase 5 de ambas piezas (c y c') podría entenderse también como una variación de la parte inicial de la frase 1 (a).

La comparación del material melódico de las dos piezas podría presentarse de la siguiente manera:⁷

Pour conforter mon cuer et mon coraige (Chanson 9) de Gautier de Coinci

Frase 1 y 3

Frase 2 y 4

Frase 5



Cantiga IV^a Festas de S. M.

Frase 1 y 3

Frase 2 y 4

Frase 5



Pour conforter mon cuer et mon coraige (Chanson 9) de Gautier de Coinci

Frase 6

Frase 7

Frase 8



Cantiga IV^a Festas de S. M.

Frase 6

Frase 7

Frase 8



Es posible observar la presencia de muy pocas diferencias melódicas entre las frases de ambas piezas. Dichas diferencias se presentan a manera de omisión y agregado de notas de paso⁸ (frase 1 y frases 5 y 6), omisión y agregado de notas repetidas (frase 1 y frase 2), omisión y agregado de notas para producir bor-

daduras⁹ (frase 2 y frase 8) y eliminación de notas vinculadas por saltos¹⁰ (frase 2 y frase 5).¹¹ Es evidente que las frases 1, 2, 5 y 6 de la *cantiga* fueron elaboradas tomando como referencia, a manera de imitación, las respectivas frases de la *chanson*.

⁷ Las notas encerradas en un rectángulo o un círculo marcan las diferencias entre las melodías comparadas. Este procedimiento se seguirá para todas las comparaciones melódicas del presente trabajo.

⁸ Notas que completan distancias interválicas cubiertas por un salto.

⁹ Movimientos melódicos que se inician en una nota, llegan a la nota contigua y regresan al punto de partida. Las bordaduras pueden ser tanto ascendentes como descendentes.

¹⁰ Movimientos melódicos ascendentes o descendentes que cubren distancias mayores a una segunda (nota contigua).

¹¹ El tipo de diferencias melódicas que aparece se corresponde con las que encontramos en muchos casos al comparar dos versiones de una misma pieza conservadas en distintas fuentes. En

En el aspecto poético, aunque no existe una igualdad absoluta de tópicos entre las seis estrofas de una y otra pieza, sí puede percibirse un paralelismo temático en las estrofas centrales (III^a y IV^a) y en la final (VI^a). Mientras que la cantiga, tal como lo anuncia su rúbrica, expondrá al inicio las tres formas de virginidad de María (*ESTA QUARTA É DA TRÍIDADE DE SANTA MARÍA*), la *chanson* se iniciará con el motivo del *sponsus marianus* y el galardón que espera recibir quien sirve a la Dama, adorada en cielo y tierra. Sin embargo, las estrofas III^a y IV^a de la cantiga retoman las correspondientes de la pieza de Gautier: la cuestión medular de la Encarnación, junto con el tópico de la paradoja de lo finito que encierra al Infinito y la “equiparación” entre criatura y Creador (hecho Hijo de quien fuera su propia “hija”, su propia creación). De esta excepcional bendición de María derivará, según se explica, su poder de intercesión. Así, pues, la estrofa final (VI^a) de cada pieza, insiste en la misericordia de la Virgen, rogándole la defensa contra los engaños del demonio y las penas del infierno. El desarrollo del discurso de la cantiga —coherente con la naturaleza de muchas de las *cantigas de loor*, especialmente las *Cantigas de las Fiestas de Santa María*— es una exposición doctrinal, mientras que el de Gautier consiste en una larga invocación a María, fuente de misericordia y salvación, con la exhortación a amar

a la Virgen. No obstante, el tema central de ambos poemas es el de la Encarnación, con la imagen paradigmática de María como criatura finita y madre del Creador.

2. PRESENCIA DE MATERIAL MELÓDICO COMÚN

En un segundo nivel de vinculaciones, deben destacarse los casos señalados en el estudio de Chailley (*Les Chansons*): el vínculo de *Mere Dieu, Virge senee* (II Ch 3) con las cantigas 77 y 81, de *Efforcier m'estuet ma voiz* (I Ch 7) con las cantigas 83 y 108, de *Amours qui bien set en chanter* (I Ch 3) con la CSM 91, de *Pour la Pucele en chantant* (II Ch 2) y con las CSM 92 y 237, y de la ya mencionada *Pour conforter mon cuer et mon coraige* (I Ch 9) con las cantigas 234 y 73. En estos casos, si bien el análisis no permite afirmar la existencia de relaciones del tipo de *contrafactum*, la presencia de material melódico común evidencia vinculaciones muy interesantes. A continuación se analizan cuatro de estas vinculaciones:¹²

PRIMERA COMPARACIÓN. *Pour conforter mon cuer et mon coraige* (*Chanson 9*) de Gautier de Coinci (Anglés, *La música*, vol. III (2), 60-4) y cantiga 234 (Anglés, *La música*, vol. II, 267):

Pour conforter mon cuer et mon coraige (*Chanson 9*) de Gautier de Coinci

Frase 1



estos casos podría tratarse de variantes propias de los procesos orales de transmisión y ejecución de este tipo de repertorios.

¹² Por cuestiones de espacio desarrollaremos comparativamente sólo el análisis de cuatro de las seis vinculaciones. Los dos casos

restantes, *Mere Dieu, Virge senee* (II Ch 3) con las cantigas 77 y 81 y *Amours qui bien set enchanter* (I Ch 3) con la cantiga 91, presentan vinculaciones melódicas que se circunscriben únicamente al inicio de las piezas.

Cantiga de Santa María 234



En la primera comparación, aparecen contrastadas la primera frase (1) de la *chanson* 9 arriba descrita con las doce que conforman la cantiga 234, cuyo material melódico puede organizarse alrededor de dos tipos diferentes: el tipo **a**¹³ (frase 1, 3, 9 y 11), y el tipo **b** que se presenta en cuatro variantes frase 2 y 10, frase 4 y 12, frase 5 y 7, y frase 6 y 8. Estas melodías se combinan para conformar la estructura melódica del *virelai*: estribillo (frases 1, 2, 3 y 4),¹⁴ copla (frases 5, 6, 7 y 8), vuelta de copla (frases 1, 2, 3 y 4). Las variantes melódicas **a** y **b** de la cantiga, principalmente en sus apariciones generales, tienen una interesante vinculación con el material melódico de la primera frase de la *chanson*.¹⁵ Si bien no es posible pensar en un proceso de imitación, esta presencia de materiales melódicos comunes permite ubicar las obras en un trasfondo melódico compartido que las emparenta. Esta relación intermelódica, que según Rossell (“Las *Cantigas*”) provoca un matiz de significado que el auditorio identifica y reconoce, producida mediante la sonoridad común de una

familia melódica,¹⁶ podría haber permitido, tanto a los creadores como a los ejecutantes y la audiencia, la asociación consciente o inconsciente de la pieza a un agregado de significado vinculado con un determinado repertorio, temática o pieza en particular.

SEGUNDA COMPARACIÓN. *Pour conforter mon cuer et mon coraige* (*Chanson* 9) de Gautier de Coinci (Anglés, *La música*, vol. III (2), 60-4); cantiga 73 (Anglés, *La música*, vol. II, 81); tono salmódico para el modo 3; tono salmódico para el modo 8 (Hoppin, *La música medieval*, 96). Véase página siguiente.

En los cuatro sistemas iniciales de esta segunda comparación, se presentan la primera frase de la *chanson* 9 y las frases que integran la cantiga 73, que pertenecen a un único material melódico, variadas en dos oportunidades para conformar la estructura musical del *virelai*: (estribillo: frases 1 y 2; copla: frases 3 y 4; vuelta de copla: frases 5 y 6). Las diferencias melódicas son equivalentes a las observadas en la primera comparación. Las melodías comparadas presentan similitudes muy importantes en su contorno, dife-

¹³ Las denominaciones alfabéticas que se utilizan a continuación no guardan relación con las utilizadas en el ejemplo anterior. Esto último se aplica de aquí en adelante para todo el trabajo.

¹⁴ El numerador corresponde al orden de aparición de la frase.

¹⁵ Dichas variantes se manifiestan a través de la presencia de diferentes notas contiguas a la línea melódica, notas que producen bordaduras y notas repetidas. A esta comparación podría sumarse la variante propuesta en la frase 7 de la *chanson* presentada en el ejemplo anterior.

¹⁶ Entendemos el concepto de familia melódica a la luz de las propuestas y aplicaciones del etnomusicólogo James Cowdery (“A Fresh Look”) y del musicólogo Gerardo Huseby (“El parámetro melódico”), que aclaran que no se postula la existencia de un prototipo generador y señalan tres principios que rigen las relaciones entre melodías pertenecientes a una familia: 1) su contorno general, 2) el poseer secciones en común, y 3) el poseer motivos o fórmulas en común.

Pour conforter mon cuer et mon coraige (Chanson 9) de Gautier de Coinci: *Frase 1-3*



Cantiga de Santa María 73: *Frase 1-5*



Cantiga de Santa María 73: *Frase 2-6*



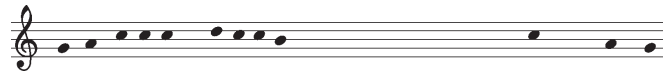
Cantiga de Santa María 73: *Frase 3-4*



Tono salmódico para el modo 3



Tono salmódico para el modo 8



renciándose principalmente en los momentos de cierre.¹⁷ En este caso, la vinculación entre la *chanson* y la cantiga podría llegar a interpretarse como una relación intermelódica que reforzaría la temática mariana común de las piezas. Pero, dado que el material melódico de las frases comparadas puede relacionarse con la estructura melódica de una de las más tempranas formas del canto litúrgico occidental, los tonos salmódicos para el Oficio Divino, especialmente en

el caso de los modos 3 y 8, sería más adecuado asociar la vinculación con la pertenencia a una familia melódica común.

Es posible considerar, pues, una identificación o reconocimiento más amplio que vincularía las piezas analizadas con el repertorio salmódico en particular y, litúrgico en general, reforzando el proceso de recepción a través de la utilización de melodías con rasgos y materiales comunes.

¹⁷ Las variantes se manifiestan a través de la presencia de diferentes notas contiguas a la línea melódica, notas que producen bordaduras y notas repetidas. Sobre el final de las frases de la cantiga se presentan notas que conforman una cadencia abierta (*ouvert*): si-si-la y cerrada (*clos*): si-la-la-sol.

TERCERA COMPARACIÓN. *Pour la Pucele en chantant* (II *Ch* 2) de Gautier de Coinci (Anglés, *La música*, vol. III (2), 60-4); cantiga 92 y cantiga 237 (Anglés, *La música*, vol. II, 100 y 260):

Material melódico del tipo **a**:

Pour la Pucele en chantant de Gautier de Coinci

Frase 1*Frase 2*

Pour la Pucele en chantant de Gautier de Coinci

Frase 5*Frase 6*

Cantiga de Santa María 92

Frase 1*Frase 5*

Cantiga de Santa María 237

Frase 1 y 9*Frase 4 y 12*

Cantiga de Santa María 92

Frase 3*Frase 4*Material melódico del tipo **b**:

Pour la Pucele en chantant de Gautier de Coinci

Frase 3*Frase 4*

Cantiga de Santa María 92

Frase 2 y 6



Cantiga de Santa María 237

Frase 5 y 7



Frase 6 y 8



Cantiga de Santa María 237

Frase 2 y 10



Frase 3 y 11



En esta tercera comparación se presentan las seis frases que conforman el material melódico de la *chanson 2* (*Pour la Pucele en chantant*) con las seis de la cantigas 92 y con las doce de la cantiga 237. La identidad melódica

de las frases de la *chanson* se organiza alrededor de dos tipos, **a** y **b**, que se presentan con variaciones en una y dos oportunidades, respectivamente. Dicha estructura melódica se puede esquematizar de la siguiente manera:

	Frase 1	Frase 2	Frase 3	Frase 4	Frase 5	Frase 6
<i>Pour la Pucele en chantant</i>	A	a'	b	b'	a''	a'''

Tanto la cantiga 92 como la 237 integran sus frases melódicas, que conforman la estructura *virelai*¹⁸ utilizando material melódico relacionado con alguna de las variantes que se presentan en la *chanson 2*. Sin duda, el mayor grado de similitud se produce entre las tres frases iniciales de las piezas (material melódi-

co de tipo **a**),¹⁹ y después el material se presenta con alternancias y variaciones que no conservan el grado de similitud inicial. Es igualmente notable cómo prácticamente todo el material puede circunscribirse, con las variantes del tipo **a** y del tipo **b**, a una familia

¹⁸ Cantiga 92 *virelai*: (estribillo: frases 1 y 2; copla: frases 3 y 4; vuelta de copla: frases 5 y 6). Cantiga 237 *virelai*: (estribillo: frases 1, 2, 3 y 4; copla: frases 5, 6, 7 y 8; vuelta de copla: frases 9, 10, 11 y 12).

¹⁹ Las variantes entre las frases se manifiestan a través de la presencia de diferentes notas contiguas a la línea melódica, notas que producen bordaduras, notas de paso y notas repetidas. Sobre el final de frases se presentan notas que marcan diferencias en el sentido cadencial.

melódica común. Como ya se explicó en ejemplos anteriores, este parentesco melódico no sería casual, dado que difícilmente hubiera pasado desapercibido ante una audiencia medieval.

CUARTA COMPARACIÓN. *Efforcier m'estuet ma voiz* (*Chanson 7*) de Gautier de Coinci (Chailley, *Les Chansons*, 112-114); cantiga 83 y cantiga 108 (Anglés, *La música*, vol. II, 118 y 91):

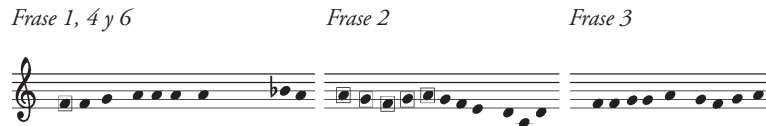
Efforcier m'estuet ma voiz (*Chanson 7*) de Gautier de Coinci



Cantiga de Santa María 83



Cantiga de Santa María 108



Cantiga de Santa María 108



Cantiga de Santa María 108



Efforcier m'estuet ma voiz (*Chanson 7*) de Gautier de Coinci



Esta última comparación presenta las once frases que conforman el material melódico de la *Chanson 7* (*Efforcier m'estuet ma voiz*) con las seis de la cantiga 83 y con las diez de la cantiga 108. La *Chanson*

7 está compuesta por once frases agrupadas alrededor de tres variantes melódicas principales, **a**, **b** y **c**, relaciones que pueden observarse en el siguiente cuadro:

	Frase 1	Frase 2	Frase 3	Frase 4	Frase 5	Frase 6	Frase 7	Frase 8	Frase 9	Frase 10	Frase 11
<i>Chanson 7</i>	a	b	a	b	a'	b'	c	c'	c''	b''	b'''

Las dos primeras variantes (**a** y **b**) son las que presentan las vinculaciones más sustanciales con las cantigas.²⁰ Así, la mayoría de las frases que se combinan para articular la forma *virelai* de las cantigas 83 y 108,²¹ contiene material melódico vinculado con la *Chanson 7*.²² Aquí es posible observar, como en los casos antes analizados, que el mayor grado de similitud se produce en el inicio de las piezas y que es posible percibir relaciones de familiaridad melódica con respecto a materiales comunes.

3. PRESENCIA DE TÓPICOS LÍRICOS COMUNES

En cuanto al tercer nivel, la presencia de una misma tópica lírico-religiosa, lo más probable es que Gautier y Alfonso X hayan echado mano del enorme acervo común de la poesía litúrgica latina. Pero también es innegable que, así como se puede constatar una influencia en el plano narrativo y en el musical, también las piezas líricas, las *chansons*, han sido un modelo para las *cantigas de loor* alfonsíes. En torno a la figura de la Virgen, se condensa en ambas obras una rica tópica laudatoria y, correlativamente, se delinea la figura de quien la alaba, el trovador *entendedor* de la Virgen. Es preciso reparar en el hecho de que Alfonso el Sabio, que se presenta a sí mismo como *trobador* de Santa María (cantiga-prólogo B, cantiga 10 y otras), reelabora el papel y la función que se había atribuido a sí mismo Gautier de Coinci, *chanteür* mariano (I *Ch* 8), medio siglo antes. Este “préstamo” de la figura de trovador, debe ser entendido no sólo como herencia de un elemento cortesano, sino también como una forma de consagración a la Virgen, que viene por vía monacal (Gautier es *trouvère*, siendo monje). Sobre esta herencia, el rey castellano y su *scriptorium* han elaborado un nuevo programa poético, con nuevos fines didácticos y doctrinales.

Entre los tópicos marianos más importantes, presentes en ambas colecciones, podemos enumerar los siguientes:

²⁰ Por tal motivo aparecen sólo las seis primeras frases dentro del encolumnado del análisis comparativo, mientras que las restantes se presentan al final del gráfico. Si bien el material melódico de las frases 7, 8 y 9 de la variante **c** y 10 y 11 de la variante **b** presenta algunas vinculaciones con las frases de las cantigas, para el análisis del presente trabajo se han priorizado las relaciones más significativas. En el caso del tipo **a** las variantes entre las frases se manifiestan a través de la presencia de diferentes notas que producen bordaduras, notas de paso y notas repetidas. También aparecen frases melódicas emparentadas con la melodía como agregados y, sobre el final, diferentes cierres con arreglo a los distintos sentidos cadenciales.

²¹ Cantiga 83, *virelai*: (estribillo: frases 1 y 2; copla: frases 3 y 4; vuelta de copla: frases 5 y 6); cantiga 108, *virelai* (estribillo: frases 1, 2 y 3; copla: frases 4, 5, 6 y 7; vuelta de copla: frases 8, 9 y 10).

²² Esta relación puede observarse en el encolumnado de las transcripciones que conforman el análisis comparativo de las tres piezas. Es importante aclarar que en algunos casos la vinculación no es tan directa como ocurre en la frase 8 de la cantiga 108.

TÓPICOS MARIANOS	LOORES <i>CSM</i>	CHANSONS <i>MIRACLES DE NOSTRE DAME</i>
Ave/Eva	<p>60 <i>Entre Av'e Eva</i></p> <p>Entre Av'e Eva <i>gran departiment' á.</i></p> <p>Ca Eva nos tolleu o Parys' e Deus, Ave nos y meteu; porend', amigos meus (3-8)</p>	<p>II Sal 35 <i>Salus Nostre Dame</i> (Prólogo vv. 17-56 aprox.)</p> <p>Quant a sa douce mere envoia Diex <i>ave</i>, Livrez ert tous li mondes a tristece et a ve. Pour salüer sa mere fist Diex <i>ave d'Eva</i>. Marie a recouvree quanque perdu Eve a (17-20) ...</p>
Devoción a las cinco letras M.A.R.I.A.	<p>70 <i>Eno nome de María</i></p> <p>Eno nome de María çinque letras no mais y á.</p> <p><i>M</i> mostra MADR' e MAYOR (3-5) ...</p> <p>[410] <i>Prologo das Cantigas das Cinco Festas de Santa Maria</i></p> <p>Santa Eigreja ordin[n]ou çinque festas, porque achou çinque letras no nome sou como vos quero depa[r]tir (14-17)</p>	<p>...I Pr 1 (<i>Prólogo</i>)</p> <p>C'est mers c'onques nus n'espuisa. Veez son nom: M et puis A, R et puis I, puis A, et puis Mers troverés, ne mie puis (45-48)</p> <p>II Sal 35 <i>Salus Nostre Dame</i> (vv. 69-88 aprox.)</p> <p>Ave M. Ave A. Ave R, I et A. En ces cinc saintes lettres mout de joie eut et a (85-86) ...</p>
Insuficiencia de la alabanza (imágenes hiperbólicas, <i>adynata</i>)	<p>110 <i>Tant' é Santa Maria de ben mui comprida</i></p> <p>E como pode per lingua ser loada a que fez porque Deus a ssa carne sagrada quis fillar e ser ome, per que foi mostrada sa deidad' en carne, vista e oyda? ...</p> <p>Se purgamêo foss' o ceo estrelado e o mar todo tinta, que grand' é provado, e vivesse por sempr' un ome ensinado de scriver, ficar-ll-ia a mayor partida (4-7; 14-17)</p>	<p>I Pr 1 (<i>Prólogo</i>)</p> <p>Ma povre science espuisier Et essorber assez tost puis Se j'en son parfont puis ne puis Qu'espuisier ne puet nus puisieres, Tant soit espuisans espuisieres (40-44)</p> <p>Marie est mers que nus n'espuisse; Plus i trueve qui plus i puise (49-50)</p>

<p>Infinito encerrado en criatura finita</p>	<p>40 <i>Deus te salve, groriosa</i></p> <p>Salve-te, que enchoisti Deus gran sen mesura en ti, e dele fezisti om' e criatura (16-19)</p> <p>330 <i>Qual é a santivigada</i></p> <p>En qual per sa omildade s'ensserrou a Trüidade? (13-14)</p>	<p>I Ch 6 <i>Talens m'est pris orendroit</i></p> <p>En ses flans cil s'enserra Qui soir et main Quanqu'en ciel et en terre a Enclot dedens sa main (25-28)</p> <p>I Ch 9 <i>Pour conforter mon cuer et mon coraige</i></p> <p>En tes sainz flanz cil s'enclost, clere gemme, Qui en sen poing toute rien a enclose (27-28)</p>
<p>Trovador de la Virgen Concepto de <i>palinodia</i> (Snow, "The Central Rôle")</p>	<p>Cantiga Prólogo B <i>Porque trobar</i></p> <p>...e ar querrei-me leixar de trobar des i por outra dona, e cuid'a cobrar per esta quant'enas outras perdi (23-26)</p> <p>Cantiga 1 <i>Des oge mais</i></p> <p>Des oge mais quer' eu trobar pola Sennor onrrada... (3-4)</p> <p>Cantiga 10 <i>Rosa das rosas</i></p> <p>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 (19-22)</p>	<p>I Ch 3 <i>Amors, qui seit bien enchanter</i></p> <p>Je ne veil mais chanter tel chant, Mais por celi novel chant chant De cui li angle chantent (4-6)</p> <p>I Ch 4 <i>Qui que face rotruenge novele</i></p> <p>Je ne veil mais chanter se de li non; D'autre dame ne d'autre demoisele, Ne ferai mais, se Dieu plaist, dit ne son (7-9)</p>
<p>"Rosa de las rosas"</p>	<p>10 <i>Rosa das rosas</i></p> <p>Rosa das rosas e Fror das frores, <i>Dona das donas, Sennor das sennores</i> (2-3)</p>	<p>I Ch 8 <i>Quant ces floretes florir voi</i></p> <p>Ele est et mere et fille au roi, Rose des roses, fleur des fleurs (5-6)</p>

Considerando sólo las piezas líricas, se destacan tres aspectos poéticos por los cuales estas dos grandes colecciones marianas son muy cercanas entre sí, a saber: la mención del beneficio póstumo del trovador, fama póstuma o galardón final; la *palinodia* (Snow, “The Central Rôle”), es decir, abandono de una cierta práctica poética para dedicarse totalmente a la Virgen; y el trovador como amante y esposo de la Virgen: *sponsus marianus*.

En cuanto a la conciencia de la fama póstuma, el tópico que puede detectarse fácilmente en la escritura de Gautier de Coinci, es uno de antigua raigambre clásica (el *non omnis moriar* horaciano) y larga pervivencia medieval, que ha estudiado en profundidad María Rosa Lida de Malkiel (*La idea de la fama*), aunqu sin mencionar la obra del monje francés:

De floretes de mon prael,
S'ele santé me donne et livre,
Tout enflorer volrai cest livre,
Dont be a faire mes presens
Et as futures et as presens.
Par maint país ira divers
Quant j'ere tous mengiés de vers.
(I Pr 2, 42-48, cursivas nuestras)²³

Como afirma Montoya (*Las colecciones*, 79-80), Gautier de Coinci posee una clara conciencia de la novedad que aporta su escritura en romance (“dulzura sepultada —*enseveli*— durante tanto tiempo bajo la letra, es decir, bajo el ropaje de un lenguaje literario desconocido para la mayoría”), pero esa novedad está indisolublemente ligada a su propia fama: “quiere —si la Virgen le concede salud suficiente— llenar

de florecillas su prado —*floretes de mon prael*— el libro que inicia, para ofrecer sus presentes —*conciencia de la fama*— no sólo a sus coetáneos, sino a la posteridad. Él imagina su obra difundida por muchos países, aun cuando él haya muerto —*quant j'ere tout mengies de vers*”.

En las *CSM* también existe una fuerte conciencia de autor que espera su galardón final, como se observa en la Cantiga-Prólogo B y en la cantiga 400:

Pero fiz com' oý dizer
que fez Santa Soffia,
que sa mealla ofrecer
foy, ca mais non avia,
a Deus de mui bon coraçon;
mais o meu é mui meor don
que lle dou mui de grado,
e cuid'end'aver gualardon
mui grand' e muit' onrrado.

Ca pero o don mui pouc' é,
segund' a mia pobreza,
non catará est', a la ffe,
a Señor da franqueza;
ca por un don, esto sey ja,
que ll'eu dé, çento me dará
dos seus mui nobres dôes,
e a mia mingua comprirá
conos seus gualardões.
(400, 10-27, cursivas nuestras)

Aquí el tópico de humildad se une al de la conciencia del beneficio póstumo por la gran obra realizada. El poeta espera recibir el galardón de la salvación de manos de María. Bajo este signo de humildad, ante la desproporción entre su propia ofrenda y el don de María, se esconde la conciencia autoral de la utilidad de la obra, como ocurre en otras obras marianas medievales.²⁴

²³ Al respecto de la larga vida póstuma del libro en contraste con el cuerpo muerto del autor, la estudiosa argentina, al tratar del *Libro de Alexandre* castellano, menciona “el alto valor concedido como contraparte espiritual del cuerpo corruptible en el *De contemptu mundi* de Bernardo de Cluny (I, 888): *urna putredine, patria nomine tota repletur*” (Lida de Malkiel, *La idea de la fama*, 174).

²⁴ Cf. también el caso de los *Loores de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo:

La *palinodia* por la cual el poeta profano se vuelve mariano, según el concepto descrito por Joseph Snow (“The Central Rôle”) para la figura de Alfonso X en las *CSM*, es acaso el nexo más interesante que afecta a la autorrepresentación poética de estos dos grandes trovadores marianos.²⁵ Dice Gautier en uno de sus Prólogos y en las *chansons* I.3, *Amors, qui seit bien enchanter*, y II.6, *Hui matin a l’ajornee*:

Qui que vos chant chançons polies
De risees et de folies,
Je ne veil pas chanter tex chans,
Car trop i a pleurs et deschans:
L’ame sovent pleure et deschante
Dou chanteür qui tex chans chante.
Qui l’anemi velt enchanter
De la grant dame doit chanter
Dont jor et nuit li angle chantent.
(I Pr 2, 63-71)

Je ne veil mais chanter tel chant,
Mais por celi novel chant chant
De cui li angle chantent.
(I Ch 3, 4-6)

Laissons ces viés pastoreles,
Ces vielles riotes...
(II Ch 6)

La *palinodia* de Gautier parece darse con respecto al canto mismo, al tipo de canciones que ha de can-

tarse, mientras que la de Alfonso X, según se subraya en las cantigas, es con respecto a la mujer:

querrei-me leixar de trobar des i
por outra dona, e cuid’ a cobrar
per esta quant’ enas outras perdi.
(B, 24-26)

Los caballeros enamorados y otros amantes representados en las *CSM* constituyen un reflejo del pasado implícito de Alfonso X en el cancionero. Se trata de los “*outros amores*” (cantiga 10) y de las “*outras donas*” (cantiga 130), por los que tanto perdió (tal como aclara en la Cantiga-Prólogo B), dejados a un lado por el rey para dedicarse por completo a la Virgen, presentándose así como el *entendedor* de María (cantiga 130), o sea, un amante a quien la Señora ya ha aceptado. A Ella está ligado por un vínculo de *serviço* que, a su vez, espera ver remunerado con un futuro *gualardon* (cantigas 400 y 401). No siendo el *entendedor* el último grado en la escala amorosa de la *fn’ amors*,²⁶ sino un estado transitorio, “de peregrinaje”, es a los esponsales definitivos a los que tiende Alfonso, tal como lo hizo su padre, el rey Fernando III el Santo, a quien se le concedió el estado de *sponsus marianus*, según consta en las mismas *CSM*. El término *drudaria*, que es el estado del amante que ha sido correspondido con un galardón, concepto que había adquirido un significado negativo en el cancionero (por ejemplo, en la cantiga 11), se resignifica hacia el final, en la cantiga III^a de las Fiestas, con la *drudaria* de Dios por María, tal como lo ha subrayado Joseph Snow (“The Central Rôle”).²⁷ Así, las *CSM* vuelven a poner

Aún merced te pido por el tu trovador
qui este romance fizo fue tu entendedor;
seas contra tu fijo por elli rogador,
recábdali limosna en casa del Criador (c. 232)

²⁵ This may be termed Alfonso’s palinode: turning away from his former earthly ladyloves to Our Lady, he will attempt to elevate his art (*trobar*) to render proper praise (*loor*) unto her and, more important, to gain her favour. His initial objective is to declare his intention and to be allowed to woo her in this fashion [...] There is a note again of the palinode in this latter *loor* [i.e. cantiga 10]: Alfonso has had other, earlier loves of an earthly nature but he is now repentant and renewed. He declares that he will abandon them all and seek a higher, more lasting reward through love of and service of the Virgin (Snow, “The Central Rôle”, 308).

²⁶ Véase Alvar (*Poesía de trovadores*, 45): “el análisis que se hace de la pasión amorosa en los versos de los trovadores lleva a establecer distintos grados y serían (según un autor anónimo de mediados del siglo XIII): *fenhedor*, cuando el enamorado no se ha atrevido a manifestar sus sentimientos; *pregador*, si le ha expresado a la dama su amor; *entendedor*: la dama le acoge con buena cara, le hace caso y premia al enamorado con sonrisas y diversas prendas; *drutz*, si ‘lo acoge bajo sus mantas’”.

²⁷ “The final stage of *drut* is the one to which he may only metaphorically aspire, of course, such spiritual union being possible

en el centro de la escena al “esposo mariano” del que tanto hablara Gautier en sus *MND*:

En este intento de trascender los conceptos del amor cortés, mediante la resignificación de su vocabulario, Alfonso acaba por plantear la *drudaria* (que, por extensión, es la de todos los que ya están en la gloria de Dios) como consagración: la de María, la *sponsa Dei* que se entrega virginalmente, y la del hombre, *sponsus marianus*, que se consagra a ella (Disalvo, “Esponsales, *drudaria*”, 177).

Un último elemento, detalle no menor vinculado con todos los anteriores y especialmente con la palinodia, es el de los títulos marianos de *Rosa das rosas e Fror das frores* de la cantiga 10. Es claro que ambas advocaciones, por separado, pueden rastrearse en la liturgia y en la poesía latina profana del siglo XIII (véase *Flos est puellarum, quam diligo/ et rosa rosarum, qua caleo*, 3ª estrofa del canto “*Tempus est iocundum, o virgines!*”; Hilka, *Carmina Burana*), hasta llegar a diversas manifestaciones en romance como la célebre cantiga mariana de Juan Ruiz: “Quiero seguir/ a ti, flor de las flores” (1678ab). Sin embargo, es altamente probable que el estribillo de la cantiga 10, más que participar de un mismo acervo común con las *chansons* de los *MND*, haya más bien citado de forma directa un verso de la *chanson* 8 del monje Gautier (*Quant ces floretes florir voi*): “Rose des roses, fleur des fleurs” (I *Ch* 8, v. 6). En ambas piezas, además, la designación de la Virgen está en conexión estrecha con el “momento palinódico” del trovador.

Así, pues, tal como lo había hecho con varias de sus melodías, Alfonso X, al parecer, también tomó de Gautier de Coinci la “palinodia del trovador” y la “Rosa de las rosas” con sus títulos marianos, sintag-

ma que completará con *Dona das donas, Sennor das sennores*, para ir desglosándolo término a término en las estrofas de la cantiga 10, subrayando la dignidad señorial y real de la Dama.

BIBLIOGRAFÍA

- ALVAR, CARLOS, *Poesía de trovadores, trouvères y minnesinger*, edición bilingüe, Madrid: Alianza, 1999.
- ANGLÉS, HIGINIO, *La música de las cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*, Barcelona, 1958-1964, t. I: “Facsimil del códice j.b.2 de El Escorial”, 1964; vol. II: “Transcripción musical”, 1943; vol. III (1): “Estudio crítico: *Die Metrik der Cantigas, Abhandlung von Hans Spanke*”, 1958; vol. III (2): “Las melodías Hispanas y la monodía lírica Europea ss. XII-XIII”, 1958.
- BERCEO, GONZALO DE, *Obra completa*, ed. de Isabel Uría et al. Madrid: Espasa-Calpe, 1992.
- CHAILLEY, JACQUES, *Les Chansons à la Vierge de Gautier de Coinci*, París: Heugel & Cie, 1959.
- COWDERY, JAMES, “A Fresh Look at the Concept of Tune Family”, *Ethnomusicology*, 28: 3, 1984.
- DISALVO, SANTIAGO, “Esponsales, *drudaria* y amor virginal en las *Cantigas de Santa María*”, *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, [Belo Horizonte: FALE (UFMG)], 27:37, 2007, 161-178.
- FIDALGO, ELVIRA, *As Cantigas de Santa María, História Crítica da Literatura Medieval*, Vigo: Edicións Xerais, 2002.
- HILKA, A., O. SCHUMANN y B. BISCHOFF (eds.), *Carmina Burana*, Heidelberg: Carl Winter, 1930-1970.
- HOPPIN, RICHARD, *La música medieval*, Madrid: Akal, 1991.
- HUSEBY, GERARDO V., “El parámetro melódico en las *Cantigas de Santa María*: Sistemas, estructuras, fórmulas y técnicas compositivas”, en J. Montoya y A. Domínguez Rodríguez (eds.), *El Scriptorium alfonsí: de los Libros de Astrología a las “Cantigas de Santa María”*, Madrid: Complutense, 1999, 214-270.

only with salvation. That the troubadour is anxious to enjoy such favour seems indicated by the frequent projections of himself into situations where he will be gazing on Mary's radiant face. The only *dru*t of Mary is God Himself, a fact which the poet of CSM 413 acknowledges in his fourth stanza: ‘*e ben semella de Deus tal drudaria*’ (311).

- KOENIG, FRÉDÉRIC, Gautier de Coinci, *Les Miracles de Notre Dame*, 2ª ed., Genève: Droz, 1966-1961-1970, ts. I-IV.
- LIDA DE MALKIEL, MARÍA ROSA, *La idea de la fama en la Edad Media castellana*, Buenos Aires-México: Fondo de Cultura Económica, 1952.
- MARULLO, TERESA, "Osservazioni sulle *Cantigas* di Alfonso X e sui *Miracles* di Gautier de Coinci", *Archivum Romanicum*, XVIII-4, 1934, 595-539.
- METTMANN, WALTER, "Die Quellen der ältesten Fassung der *Cantigas de Santa María*", *Text-Etymologie. Festschrift für Heinrich Lausberg*, Stuttgart, 1987, 177-182.
- METTMANN, WALTER (ed.), Alfonso X, el Sabio. *Cantigas de Santa María*, Madrid: Castalia, 1986 (t. I), 1988 (t. II), 1989 (t. III).
- MONTOYA, JESÚS, *Las colecciones de milagros de la Virgen en la Edad Media (el milagro literario)*, Granada: Universidad, 1981.
- ROSSELL, ANTONI, "Las *Cantigas de Santa María* (CSM) y sus modelos musicales litúrgicos, una imitación intertextual e intermelódica", en M. J. Alonso García, M. L. Dañobeitia Fernández y A. R. Rubio Flores (eds.), *Literatura y cristiandad. Homenaje al profesor Jesús Montoya Martínez*, Granada: Universidad, 2001.
- , "La imitación métrico-melódica y los procesos intertextuales e intermelódicos en las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X", en R. Alemany et al. (eds.), *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, Alicante: Symposia philologica, 2005, 1421-1432.
- RUIZ ARCIPRESTE DE HITA, JUAN, *Libro de buen amor*, ed. de Alberto Blecuá, Madrid: Cátedra, 1998.
- SNOW, JOSEPH T., "The Central Rôle of the Troubadour Persona of Alfonso X in the *Cantigas de Santa María*", *Bulletin of Hispanic Studies*, 56, 1979, 305-316.