

**Entre la prosa castellana y la poesía gallego-portuguesa: modelos de
“hispanismo laico” en el *scriptorium* alfonsí del siglo XIII. El caso de las
*Cantigas de Santa María (CSM)***

Santiago Disalvo

(Universidad Nacional de La Plata — SECRIT (CONICET))

Los estudios hispanomedievales en torno a la literatura castellana abarcan ciertamente todos los textos en castellano, surgidos poco antes de y durante el siglo XIII, pero no se puede dejar de incluir en ellos los escritos en lengua gallego-portuguesa. En efecto, la práctica de la poesía en gallego-portugués está indisolublemente ligada, durante todo el siglo XIII, a la monarquía castellana. A partir del reinado de Fernando III el Santo y, sobre todo, del de su hijo, Alfonso X el Sabio, la corte castellana reúne a algunos *troubadours* occitanos y catalanes, pero especialmente a muchos *segreres* portugueses y gallegos. La Corona de Castilla y León, primero en la corte de Toledo y luego en su *translatio* a Sevilla realizada por Alfonso X, sostiene y fomenta, como algo que le es propio, una poesía escrita en la lengua de Galicia y Portugal:

Ed è ancora qui, in piena area linguistica castigliana e organicamente riunito attorno ai re di León e Castiglia Fernando III (1217-1252) e Alfonso X (1252-1284) che troviamo il più importante gruppo di poeti galego-portoghesei, del quale la corte di Toledo costituisce inevitabilmente non solo il supporto economico ma anche il punto d'incontro con la cultura provenzale (e francese), la sfera quasi esclusiva d'azione, il principale generatore di condizionamenti... (TAVANI, 1980, p. 5).

Estamos, así, ante un linaje real estrechamente vinculado a la actividad lírica, que se continuará, en una línea ininterrumpida, con el rey Don Denis de Portugal (nieta de Alfonso X), luego con el hijo natural de éste, don Pedro Alfonso, Conde de Barcelos, hasta llegar a Alfonso XI de Castilla, sobrino de este último, que hereda de

su tío el perdido *Livro das cantigas*, ancestro primigenio de los manuscritos de lírica gallego-portuguesa profana actualmente conservados.

El uso del gallego-portugués es destinado a la esfera de producción lírica cortesana, en el mismo momento en que se está desarrollando la ingente obra prosística (legal, historiográfica, científica) en castellano, a saber: el *Espéculo*, el *Fuero real*, las *Siete partidas*, el *Setenario*, la *Estoria de España*, la *General estoria*, los *Libros del saber de astrología*, las *Tablas alfonsíes*, entre muchas otras. Es posible observar un antes y un después de la instauración literaria del castellano, tal como lo explica Francisco Márquez Villanueva en *El concepto cultural alfonsí*: “La habilitación definitiva e integral del castellano es el simultáneo punto de partida y de llegada que abre y cierra el anillo del concepto cultural alfonsí” (MÁRQUEZ VILLANUEVA, 1994, p. 36). Debemos considerar la inclusión de las *CSM* en este momento fundacional de la literatura ibérica vernácula. La escritura vernácula pública, validada por la autoridad del rey, es un fenómeno que podemos reconocer muy bien en los textos científicos y literarios. Este aumento del *status* jurídico del testimonio escrito frente al oral se corresponde plenamente con la creciente autoridad de la escritura en prosa, en su función de comunicar la verdad, tal como afirma Leonardo Funes en su estudio “El modelo historiográfico alfonsí: una caracterización”.¹

Pero también la lengua gallega está vinculada al particular propósito pedagógico del rey: el de difundir la literatura mariana en romance, a través de la *performance* cantada en la corte, en contraste con el verso castellano del “mester de clerecía” (de ámbito monástico-escolar). Así, el gran cancionero mariano de las *CSM*, obra no menor en la “constelación literaria alfonsí”, y que debe ser estudiada en ese contexto de “obras mayores” en castellano, ofrece un “punto de inflexión” que explica la particularidad del “momento alfonsí”. Y éste es, precisamente, el que se encuentra entre dos modalidades de la misma cultura cristiana: una modalidad monástica y una modalidad laica. Uno de los problemas que evidencian las *CSM* es el de cómo

“traducir” contenidos, doctrinas y tópicos a una modalidad cultural que es y quiere seguir siendo cristiana, pero ya no clerical. Este “trasvase” cultural, nada pequeño si se piensa en su carácter fundacional, empieza por la traducción del latín al vernáculo.

Para apreciar este “giro laico” producido por la literatura alfonsí en las *CSM*, propondré dos ejemplos, dos breves comparaciones entre algunas cantigas y fragmentos de obras marianas del “mester de clerecía”.

En primer lugar, una cantiga narrativa. La cantiga 11 (*COMO SANTA MARIA TOLLEU A ALMA DO MONGE QUE SS’ AFFOGARA NO RIO AO DEMO, E FEZE-O RESSOCITAR*) reelabora uno de los relatos de milagros más célebres de la tradición mariana cultivada en los monasterios. Una de las posibles fuentes latinas del milagro, el capítulo IV del libro *De miraculis Beatae Virginis Mariae* de Gualterus de Cluny, podría ser la más antigua, pero el relato también se encuentra en el ms. *Thott 128* de Copenhague, en la Colección Pez y en el *Liber Mariae* de Juan Gil de Zamora. En cuanto a sus versiones vernáculas, tanto uno de los *Miracles de Nostre Dame* de Gautier de Coinci (I Mir 42) como el Milagro II de Berceo (*El sacristán fornicario*), son los cognados en romance más importantes de esta cantiga.

En ella se relata cómo un monje, tesorero o sacristán de un cenobio, peca de lujuria todas las noches y, en una de sus salidas, se ahoga en el río. Los demonios reclaman el alma del pobre monje pecador, pero la Virgen María lo salva, por el hecho de que, cada noche, él saludaba y rezaba sin falta a la Madre de Dios. La Virgen le concede, pues, que resucite para que haga penitencia y pueda así ganar el Paraíso. Mientras que en la versión de Berceo el milagro se narra en veinte estrofas en “cuaderna vía”, sin apartarse del estilo clerical previsto para estas obras, la cantiga 11, en cambio, introduce conceptos propios de un lenguaje y un estilo laicos. Cabe destacar la importancia de la función del toque en cada una de las horas litúrgicas, que hace de las campanas un elemento presente a lo largo de las varias versiones del milagro, tanto más cuanto que la falta del toque de maitines es lo que permite a los

demás monjes darse cuenta de la ausencia y, consiguientemente, de la muerte y de la milagrosa resurrección del protagonista. Al tiempo que Berceo menciona solamente la función de “sacristano que pudiesse sonar” (82b), la cantiga reproduce el término que se encuentra en las fuentes latinas: “ad pulsandum **signum**” (*Pez, Thott, Gil de Zamora*); “nunca os **sinos** tangia” (11, 28), “O convento atendia/ o **syno** a que ss’ ergia” (11, 81-82). Queda claro, pues, que los creadores de las *CSM* están plenamente informados de sus fuentes latinas. Pero los estilos son diversos. Así, mientras que Gautier de Coinci ofrece, al final del milagro, un nutrido *excursus* moral sobre la lujuria, en el que discrimina claramente a clérigos de laicos (en cuanto a la mayor gravedad del pecado en los primeros) y lanza una diatriba contra las prostitutas, la cantiga 11 no sólo no moraliza, sino que ni siquiera aclara que el monje haya desistido de su costumbre pecaminosa. En la cantiga, Dios ni siquiera aparece mencionado como juez, y la última instancia de justicia es Santa María.

Ahora bien, en esta cantiga se puede apreciar, además, una elaborada confección lírica de tipo cortesano: se trata de una canción trovadoresca en *coblas unissonans* (a7a7a7b5c4a7b5c4) que, de no ser por el estribillo, respondería al esquema de *cantiga de meestria* (propio de las composiciones trovadorescas).

Más aún, en cuanto al vocabulario de la cantiga, se destaca el uso de la palabra *drudaria*, que constituye el cuarto grado de la *fin’amor* en el código cortés de la poesía trovadoresca, es decir, el estado superior en el que el amante ha sido recibido y correspondido (incluso físicamente) por su amada: “Sen muito mal que fazia,/ cada noyt’ en **drudaria**/ a hũa sa **druda** ya/ con ela tẽer/ seu gasallado;/ pero ant’ ‘Ave Maria’/ sempr’ ya dizer/ de mui bon grado” (11, 18-25).

En el cancionero, el término “drudo”/ “drudaria” aparece unas tres veces. Aparece en la cantiga III de las Fiestas de Santa María, para referirse al amor de Dios aceptado por María, y en la cantiga 11 para describir el adulterio del monje. Por lo tanto, “drudaria”² designa una relación adúltera en esta instancia primera del

cancionero,³ en consonancia con la significación que se le otorga al término en la prosa alfonsí, como lo sugieren las conclusiones de Olga Tudorică Impey, acerca del empleo del vocablo en la *General estoria*:

En sus comentarios, los traductores alfonsíes acentúan todavía más la degradación semántica de *drut*, o en castellano *drudo*, que en las estorias de Alfonso es un mero sinónimo de “adúltero” [...]. Asimismo, en la prosificación de la cantiga XI del Rey Sabio, la del monje que iba “cada noyt” en drudaria “a hũa sa druda ýa/ con ela tẽer seu gasallado,” el prosificador traduce *drudaria* por “yerro de luxuria” (IMPEY, 1985, p. 379).

El amor adúltero es reprobado no sólo (y no tanto) por entrañar el pecado de lujuria, sino porque se opone al cumplimiento de un legítimo compromiso amoroso previo. Constituye, pues, una deformación del amor, porque es presentado como un afecto contrario a la lealtad a un vínculo amoroso ya asumido con Santa María, problema que se ve también en las cantigas 42 y 132.

¿Cómo dialogan los milagros tradicionales con los de nueva elaboración alfonsí? Intentar responder a esto lleva forzosamente a la consideración de un cancionero laico confeccionado a partir de materiales monásticos: no sólo la asimilación de un vasto *corpus* de relatos marianos, de tradición local o universal, sino también la adopción de tópicos, motivos y temas “tradicionales” en las cantigas personales (por ejemplo, el motivo del *sponsus marianus*, y del anillo de la Virgen, en cantigas sobre Fernando III o el mismo Alfonso X). “Cancionero laico”, es decir, en una perspectiva y un ámbito cristianos, pero fuera de círculos clericales y monásticos. “Cancionero laico”, finalmente, en el que las plumas alfonsíes — conscientemente o no — retoman el origen mismo de la tradición escrita miracular, puesto que, al incluir relatos del “aquí” y el “ahora”, versiones de testigos oculares y hasta de protagonistas (el rey mismo), ya no son meramente milagros “de la tradición literaria” (como los de Gautier o Berceo), sino testimonios en todo similares a las primeras colecciones locales, de valor probatorio (por ejemplo, los hechos reportados por las colecciones de

Hugo Farsitus o Hermann de Laon). Con las *CSM* (y justamente dentro de las etapas de redacción del cancionero mismo), el milagro mariano en romance da un paso más en la evolución del género, desprendiéndose de los modelos monástico-clericales inmediatos (Gautier, Berceo, pero también Vicente de Beauvais y Gil de Zamora):

Milagro mariano en latín	Milagro mariano en romance	Milagro mariano alfonsí
Colecciones latinas anónimas o con autor Milagros locales o universales	Adgar, Gautier de Coinci, Gonzalo de Berceo	<i>CSM</i> : milagros universales y locales de la tradición milagros locales del entorno del rey, milagro "autobiográfico"
Protagonista: hombre común (histórico) <i>Prosa</i> <i>brevitas</i>	Protagonista: hombre común (histórico) Yo autoral y lírico <i>Verso "clerical"</i> (cuaderna vía, verso narrativo francés) <i>amplificatio</i>	Protagonista: Alfonso X, familiares, personas contemporáneas Yo autoral + Elementos autobiográficos (<i>yo-aquí-ahora</i>) <i>Verso lírico</i> <i>abbreviatio</i>

Otro punto de gran interés para la comparación entre un modelo laico alfonsí y uno monástico como el del "mester de clerecía", es el de la diversa adopción de una común herencia poético-litúrgica. Un claro ejemplo lo ofrece el célebre y antiguo himno *Ave Maris Stella* (atribuido a Venancio Fortunato):

*Ave Maris Stella,
Dei Mater alma,
Atque Semper Virgo
Felix Cœli porta*

*Sumens illud Ave
Gabrielis ore
Funda nos in pace
Mutans Evæ nomen*

Su adaptación al castellano, mediante la pluma de Berceo, parece no querer agregar nada al original, excepto la parsimoniosa cadencia expositiva de la “cuaderna vía” con la que el monje traduce al castellano:

Ave Sancta María estrella de la mar,
Madre del Rey de gloria que nunqua ovist par,
Virgo todas sazones, ca non quisist pecar
Puerta de pecadores por al çielo entrar.

A ti fue dicho Ave del angel Gabriel,
Vierbo dulz e suave plus dulce que la miel:
Tu nos cabten en paz, madre siempre fiel
Tornó en Ave Eva la madre de Abel.

Solvi los pecadores que iaçen enrredados,
Da lumne a los çiegos los que andan errados,
Tuelli de nos los males que nos tienen travados,
E ganannos los bienes de qui somos menguados

(c.1-3) (URÍA MAQUA, 1992, p. 1073).

En las *CSM*, en cambio, no existe la traducción verso a verso, pero sí la mención explícita o cita de estos textos latinos litúrgicos, más de una decena de veces, entre los cuales *Ave Maris Stella* se encuentra por lo menos dos veces (cantigas 94 y 180). Además, es evidente que este himno se halla en la base de la creación de otras tantas cantigas, así “Strela do dia”, en la 100; “Estrella Madodña” en la 112. El contraste “Eva-Ave” (presente en la segunda estrofa del himno), es decir, Eva (la primera mujer, mediante la cual el pecado entra al mundo) y María (la “nueva Eva”, mediante la cual entra al mundo la salvación) es presentado en las cantigas 60 y 320: “Entre Av’ e Eva/ gran departiment’ á” (60, estribillo). Apreciamos así que, por un lado, Gonzalo de Berceo hace una traducción del himno litúrgico tradicional, estrofa por estrofa, a versos castellanos en “cuaderna vía”, elaborando una suerte de “glosa didáctica” de un texto latino. Mientras tanto, más o menos por la misma época y a no mucha distancia del *scriptorium* monacal, los amanuenses de Alfonso X, tomando el mismo himno, lo citan y lo recrean mucho más libremente (“e guía-nos com’ Estrela do

Mar;/ poren dizemos: 'Ave Maris Stella'", cantiga 180, vv. 52-53), en composiciones líricas que incluyen también la retórica y los tópicos de la poesía cortesana. Así, por ejemplo, en la misma cantiga 180, se describe a la Virgen con los conceptos propios aplicables a la dama del amor cortés: "ca Deus foi juntar/ en ela prez e sen e e cortesia" (180: 56-57).

En efecto, los temas, tópicos y géneros de una práctica literaria monacal, sus destinatarios previstos y la imagen de *auctor/ auctoritas*, son retomados pero, al mismo tiempo, "traducidos" por la práctica literaria alfonsí: traducción, reelaboración y adaptación de esos temas, tópicos y géneros, con un propósito y unos receptores nuevos y con una figura nueva de autor delineada en la obra. Al abreviar de fuentes monásticas, respetando la *auctoritas* como lo hacen la mayoría de las obras del siglo XIII, las *CSM* no dan, en principio, un salto cualitativo en la modalidad de conocimiento (que es lo que sí puede percibirse con el método escolástico, en la misma época, en Francia). Sin embargo, aportan una novedad: el foco de la creación y difusión de ese conocimiento ya no es el monasterio, sino la corte, cuyo centro es la figura del rey, una nueva modalidad de cultura cristiana cuyos agentes empiezan a ser también laicos:

La segunda gran contribución de la cultura alfonsí al desarrollo del humanismo del siglo XIII que quisiéramos señalar fue su carácter laico y secular. [...] Alfonso, sin llegar nunca a pensar en la creación de una "iglesia nacional hispana", como ha sostenido algún crítico, creía que las estructuras eclesiásticas del reino debían estar al servicio de la corona, que los obispos y el clero eran súbditos, como los demás vasallos, y debían, por tanto, respetarle como representante de Dios en el reino... (SALVADOR MARTÍNEZ, 2003, p. 575).

Así como traduce del latín al romance, Alfonso X traduce el conocimiento de una modalidad cristiana a otra: habla de la vida consagrada y de los clérigos, siguiendo un contenido monástico, pero trasvasándolo a un ideal laico, propone nuevos modos de consagración y alabanza. El proyecto de Alfonso X, "alma e cabeça del reyno",⁴ generador de textos y garante de su significado, pretendía tener una

incidencia social. Para concluir, podemos ponderar el alcance pedagógico innovador de este intento fundacional alfonsí de instauración de una nueva “cultura literaria” en vernáculo, que excede (al menos como intención) los límites de la pequeña “comunidad literaria” original, circunscripta al latín. Nuevamente en palabras de Leonardo Funes:

El uso del castellano, fruto de una ampliación de los objetivos didácticos usuales, permitió extender la divulgación de los saberes más allá del estamento de los letrados. [...] Alfonso abandonó su vieja función de salvaguarda y atesoramiento de un saber heredado (según el modelo isidoriano de las *Etymologiae*) y le dio el dinámico objetivo de propagar la cultura para elevar el nivel intelectual del pueblo (FUNES, 1997, p. 10).

Lo mismo puede aseverarse de las *CSM*: el atesoramiento de los himnos litúrgicos se abre a la divulgación romance, en un proyecto de gran envergadura política, con amplias miras hacia el horizonte de un imperio.

Poesía, por tanto, al servicio de un ideal cristiano laico, pero también de un “ideal imperial hispánico”, puesto que Alfonso X de Castilla concibe para España el ideal político y cultural del imperio:⁵ “Don Affonso de Castela,/ de Toledo, de Leon [...] dos Romãos Rey” (cantiga-Prólogo A, vv. 1-2, 17). Esta suerte “hispanismo laico” alienta por todas partes en las mismas *CSM*, sea en las peticiones de asunto político-militar, que mencionan al Reino de Castilla y León, sea en la alusión a “España” como unidad política a la que Alfonso aspira: “Poren lle rogo que quer’ amparar/ a mi de mal e Leon e Castela” (180, 69-70); “que de Mafomet a seita possa eu deitar d’ Espanna” (360, 27); etc. Así, pues, “castellano drecho” para la enorme obra en prosa, y gallego-portugués para el gran “mariale” en verso, sirven al mismo ideal alfonsí de unidad política y cultural hispánica.

Referencias

DISALVO, Santiago. *Pax alphonsina: el ideal de imperium y el conocimiento en algunos textos alfonsíes*. *Estudios de Historia de España*, Instituto de Historia de España, Universidad Católica Argentina, v. 7, p. 31-49, 2005.

_____. Esponsales, *drudaria* y amor virginal en las *Cantigas de Santa María*. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, Belo Horizonte, FALE/ UFMG, v. 27, n. 37, p. 161-178, 2007.

FUNES, Leonardo. El modelo historiográfico alfonsí: una caracterización. In: MEDIEVAL HISPANIC RESEARCH SEMINAR, 6. *Papers...* London: Dept. of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, 1997.

GERLI, Michael (Ed.). *Gonzalo de Berceo. Milagros de Nuestra Señora*. Madrid: Cátedra, 2003.

GONZÁLEZ JIMÉNEZ, Manuel. *Alfonso X el Sabio*. Barcelona: Ariel, 2004.

IMPEY, Olga Tudorică. La *fin'amors* y sus términos en la prosa histórica de Alfonso X: un caso de reflexión y refracción. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, v. 9, n. 3, p. 369-384, 1985.

MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco. *El concepto cultural alfonsí*. Madrid: Mapfre, 1994.

METTMANN, Walter (Ed.). *Alfonso X, el Sabio. Cantigas de Santa María*. Madrid: Castalia, 1986, 1988, 1989. tomo 1-3.

NIERMEYER, J. F. *Mediae Latinitatis Lexicon Minus*. Leiden: Brill, 1984.

SALVADOR MARTÍNEZ, H. *Alfonso X, el Sabio. Una biografía*. Madrid: Polifemo, 2003.

SNOW, Joseph T. The central role of the *Troubadour* Persona of Alfonso X in the *CSM. Bulletin of Hispanic Studies*, v. 56, p. 305-16, 1979.

SOLALINDE, Antonio García. *Antología de Alfonso X el Sabio*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1943.

TAVANI, Giuseppe. La poesía lírica galego-portoghese. In: KÖHLER, Erich (Ed.). *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters. II. Les genres lyriques*. Heidelberg: Carl Winter-Universitätsverlag, 1980.

URÍA MAQUA, Isabel (Coord.). *Gonzalo de Berceo. Obra completa*. Madrid: Espasa Calpe/ Gobierno de la Rioja, 1992.

VANDERFORD, Kenneth H. (Ed.). *Alfonso el Sabio. Setenario*, Buenos Aires, Instituto de Filología, 1945.

Notas

¹ Aclara el autor que “una nueva práctica discursiva, la prosa romance, viene a consolidar la escritura como canal comunicativo hegemónico de la cultura castellana a fines del siglo XIII. Mientras la escritura en verso se obsesionaba con la representación de lo implícito de la comunicación oral, la escritura en prosa se propone elaborar una clase diferente de representación, convirtiendo sus aparentes desventajas [...] en una ventaja comunicacional: es posible la comunicación en ausencia del emisor y esta misma ausencia brinda un principio de verdad y autoridad más estable” (FUNES, 1997, p. 14).

² Es sugestivo el antiguo significado latino, que implica el vínculo legal entre un hombre y la mujer de su señor: “**drudaria**, drudairia (<drudis): *une redevance due à l'épouse du seigneur haut-justicier — a payment due to the wife of a lord possessing high jurisdiction*. [Donatio] per drudairiam ad fevum”; siendo el “**drudis**, drudus, drusius (germ.) *conseiller, homme de confiance — intimate counsellor*” (Cf. NIERMEYER, 1984, p. 360).

³ Al final del cancionero asistimos a la resignificación del término “drudaria”, como el amor de Dios por la Virgen, tal como lo ha destacado Joseph Snow: “The only *drut* 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’” (SNOW, 1979, p. 311).

⁴ Cf. *Siete partidas*, II.1.5: “El rey es cabeça del reyno, ca assi como de la cabeça nasçen los sentidos, por que se mandan todos los miembros del cuerpo, bien assi por el mandamiento que nasçe del rey, que es señor e cabeça de todos los del reyno, se deuen mandar e guiar e auer vn acuerdo con el para obedecerle e amparar e guardar e acrecentar su reyno onde el es alma e cabeça e ellos miembros” (GONZÁLEZ JIMÉNEZ, 1999, p. 266).

⁵ “La perspectiva imperial europea de este rey castellano pionero no se agota, pues, en su fracaso político, sino que infunde nueva vida a una vieja concepción imperial hispánica, estableciéndola como vocación universalista. Esta concepción, que está presente ya desde el inicio del reinado de Alfonso en 1252, es, según la Ley X del *Setenario*, herencia y por tanto tarea encomendada por su padre, el rey Fernando III: ‘*En rrazon de enperio, quisiera que ffuesse asi llamado ssu ssennorio e non rregno, e que ffuese él coronado por enperador segunt lo ffueron otros de su linage*’ (VANDERFORD, 1945, p. 22). El imperio al que se refiere aquí es un legado de la realeza de León, linaje al que pertenece Alfonso, y está en función de la empresa expansionista que Fernando III delega en su hijo” (DISALVO, 2005, p. 34).