



Letras

*Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad
Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires*

48 - 49

JULIO 2003 - JUNIO 2004

AUTORIDADES DE LA FACULTAD

Decano

Dr. HÉCTOR JOSÉ DELBOSCO

Directora del Departamento de Letras

Dra. SOFÍA M. CARRIZO RUEDA

Secretario Académico

Lic. SANTIAGO BELLOMO

AUTORIDADES DE LA REVISTA

Directora

Dra. SOFÍA M. CARRIZO RUEDA

Secretarios de Redacción

Dr. JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ

Lic. VALERIA MELCHIORRE

Dra. MARÍA LUCÍA PUPPO

Consejo de Redacción

Dra. CARMEN FOXLEY RIOSECO (Universidad de Chile); Dr. MIGUEL A. GARRIDO GALLARDO (Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España); Dr. ALFREDO HERMENEGILDO (Université Montreal); Dr. STEVEN KIRBY (Eastern Michigan University); Dr. FÉLIX MARTÍNEZ BONATI (Columbia University in the City of New York); Dr. JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS (Universidad Complutense de Madrid); Dr. CIRIACO MORÓN ARROYO (Cornell University); Dr. LIDIO NIETO JIMÉNEZ (Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España); Dr. ELÍAS RIVERS (State University of New York, Stony Brook); Dr. LEONARDO ROMERO TOBAR (Universidad de Zaragoza); Dr. CESARE SEGRE (Università degli Studi di Pavia).

Consejo Asesor

Dra. CARMEN BALZER; Lic. TERESA IRIS GIOVACCHINI; Lic. TERESA HERRÁIZ DE TRESCA; Dr. RAÚL LAVALLE; Dra. MARÍA ESTHER MANGARELLO; Lic. GRACIELA MATURO; Dra. ROSA E. M. D. PENNA; Prof. CARLOS RISPO; Lic. LIA NOEMÍ URIARTE REBAUDI.

Prosecretarias de Redacción

Dra. MARÍA AMELIA ARANCET RUDA

Prof. MARTA ALEJANDRA BOLO

2. POESÍA DE LOS SIGLOS XIII Y XIV

ADÁN DE SAN VÍCTOR Y LAS *SEQUENTIAE* EN LAS CANTIGAS DE SANTA MARÍA DEL REY SABIO

SANTIAGO DISALVO

Universidad Nacional de La Plata

RESUMEN

En el proceso de génesis literaria de los loores de las *Cantigas de Santa María* hay que contar no solamente con los modelos trovadorescos, sino también con los modelos de tema religioso de la tradición escolar latina: himnos, antífonas y, particularmente, esas formas líricas auxiliares de la liturgia llamadas *secuencias*. Nuestra hipótesis es que el autor del cancionero realizó una adopción consciente de elementos semánticos y prosódicos de las secuencias, tomando como paradigma la obra poética de Adán de San Víctor. En este sentido, en lo que respecta al ideal alfonsí de poeta mariano, Alfonso X puede considerarse también el exponente más alto de la *clerecía*, encarnando el ideal del *imperator litteratus*. Como "clérigo", también es servidor de la Virgen, salmista, cantor de himnos, *prosator* de secuencias, antífonas y oraciones, al igual que los poetas latinos medievales que lo precedieron, como Adán de San Víctor y otros cuyos versos resuenan en el cancionero. Existe, entonces, una asimilación de la figura de Alfonso poeta a la del clérigo al servicio de la Virgen.

ABSTRACT

In the process of literary genesis of the praises in *Cantigas de Santa María* we have to consider not only the troubadour models, but also the ones with a religious subject that belonged to the Latin scholar tradition: hymns, *antiphonae* and, particularly, those auxiliary lyrical forms of liturgy called *sequences*. Our hypothesis is that the author consciously adopted semantic and prosodic elements of the sequences, taking as a paradigm the poetic work of Adán de San Víctor. In this sense, regarding the ideal of Virgin Mary's poet, Alfonso X can be considered as the highest exponent of the *clerecía*, assuming the ideal role of *imperator litteratus*. As a clergyman, he is also the Virgin's servant, a psalmist, an author of hymns, a *prosator* of sequences, *antiphonae* and prayers, like the medieval Latin poets who preceded him, such as Adán de San Víctor and others whose verses resound in the *cancionero*. There is, therefore, an assimilation of the figure of Alfonso as a poet to the one of the clergyman serving the Virgin.

Al considerar la filiación de la poesía trovadoresca provenzal, Nydia de Fernández Pereiro ha afirmado que hubo un tipo específico de poesía que los trovadores no pudieron dejar de conocer: la himnodia latina religiosa, no restringida solamente a los textos litúrgicos, sino extendida a toda expresión cantada. Al respecto, cita al célebre musicólogo Hans Spanke:

Spanke puso de relieve la poesía *paralitúrgica* como la verdaderamente influyente; tratábase de cantos que no pertenecían al oficio religioso propiamente dicho, pero que se cantaban en las iglesias por imposición del gusto popular, de temática incluso profana: los tropos, de los cuales el *versus* o *conductus* habría influido en las composiciones de Guillermo IX. (Fernández Pereiro, 1968: 167-8)

Y a continuación indica cómo los poetas latinos medievales constituyeron, sin lugar a dudas, un primer modelo para el desarrollo de la poesía trovadoresca románica. En la segunda mitad del siglo XIII, Alfonso el Sabio, director de las actividades eruditas de un *scriptorium*, mecenas cortesano y, él mismo, poeta, es heredero de esta "corriente" trovadoresca en sus composiciones líricas, y también de la de los compendios mariales en latín y romance en su poesía narrativa. Pero observemos bien el caso de los loores en las *Cantigas de Santa María*: tratándose de poesía de índole religiosa y de que su autor frecuenta los textos latinos, ¿acaso no deberíamos considerar mucho más relevantes los lazos conscientes de Alfonso poeta con esta tradición de poesía latina en general, y litúrgica en particular, que los de aquellos primeros trovadores?

Ya ha sido señalado el legado del sistema musical litúrgico en las *Cantigas de Santa María*, tal como lo ha estudiado Gerardo Huseby¹. Ahora bien, en cuanto a lo literario, suelen mencionarse con frecuencia las fuentes latinas de las cantigas narrativas, pero sólo muy vagamente se ha afirmado algo acerca de las fuentes o, en todo caso, de los cognados latinos de las cantigas de loor². Esto último contribuiría a esclarecer ese estrecho vínculo entre la poesía romance y la poesía latina en honor a la Virgen, constituida principalmente por himnos, pero también por secuencias, tropos, antífonas y oraciones en general.

Varios estudios críticos como los Mussafia, Filgueira Valverde y Mettmann, han detectado los compendios de milagros latinos y romances que seguramente constituyeron las fuentes de las cantigas narrativas. Pero aún no se han identificado con claridad las composiciones poéticas de tradición litúrgica, o bien la lírica latina religiosa de autor, que han influido en la confección de los loores de las *Cantigas de Santa María*. Esta influencia puede comenzar a ser entendida en dos sentidos: 1) como *fuentes directas* de algunas cantigas que las mencionan de forma explícita; 2) como *fuentes primigenias*, es decir, los ancestros latinos que constituyen el fondo de temas marianos, tópicos y advocaciones que resuena constantemente en el lenguaje de las cantigas de loor, acervo tradicional que el autor culto de las *Cantigas* no podía desconocer.

Así, pues, en el proceso de génesis literaria de las cantigas de loor hay que contar no solamente con los modelos trovadorescos, sino también con los mode-

¹ "[E]n el caso específico de las *Cantigas*... se percibe con toda claridad un número significativo de rasgos melódicos de índole modal, también presentes en el canto llano litúrgico [...]. [E]n otros repertorios monódicos no litúrgicos de la época, estos procedimientos compositivos rara vez se pueden apreciar de manera tan coherente y normalizada como en las *Cantigas*..." (Huseby, 1999: 270).

² Sólo algunos estudiosos se han limitado a señalar la existencia del fenómeno: "Las [cantigas] líricas entroncan con la evolución de la himnodia eclesiástica hacia las formas que Spanke denominaba 'piadosas no liturgistas': secuencias, 'conductus', tropos..." (Filgueira, 1985: xxxvii).

los de tema religioso de la tradición escolar latina: himnos, antifonas y, particularmente, esas formas líricas auxiliares de la liturgia llamadas *secuencias*. Nuestra hipótesis es que el autor del cancionero realizó una adopción consciente de elementos semánticos y prosódicos de las secuencias, tomando como paradigma la obra poética de Adán de San Víctor.

Hemos encontrado en el cancionero la mención explícita a cinco textos latinos marianos en, por lo menos, nueve cantigas: desde la oración tradicional más elemental de salutación a la Virgen, el *Ave Maria* (cantigas 71 y 80), hasta antifonas e himnos como *Ave Maris Stella* (94 y 180), *Salve Regina* (55 y 262), *Gaude Maria Virgo* (6). En los relatos de las cantigas narrativas, estos cantos suelen ser inspirados sobrenaturalmente, es decir, puestos en boca de los devotos beneficiarios del milagro. Por ejemplo, la cantiga 262, nos refiere un milagro acontecido en Le Puy, en el cual la Virgen sana a una mujer sordomuda que, habiendo quedado encerrada en una iglesia, oye de boca de los santos un canto nunca antes oído. Se trata de la célebre antifona *Salve Regina*, que data del siglo XI o principios del XII, atribuida a San Bernardo de Claraval o a Adhemar de Monteuil, obispo de Le Puy, o bien a Hermann Contractus, monje de Reichenau, a quien también se le atribuye la antifona *Alma Redemptoris Mater*. El autor, consciente de la vasta difusión de esta antifona tradicional, narra aquí la historia de su origen santo, al tiempo que la emplea, junto con otras, como material primigenio para la elaboración de sus *loores*. La cantiga 55 también menciona este canto de forma explícita, poniéndolo en boca del hijo de una monja desertora, a la que María defiende tomando su lugar en el monasterio. María es la abogada defensora de los pecadores, tal como reza el mismo texto latino: "*advocata nostra*". Este título, en combinación con otras denominaciones contenidas en la misma antifona ("*Regina*", "*mater misericordiae*"), es empleado muy frecuentemente en las cantigas de loor (por ejemplo, las cantigas 30, 70, 150, 350, 360, 370), por lo que *Salve Regina* puede considerarse una de sus fuentes primigenias.

Ahora bien, el caso más relevante es el de la cantiga 202, que relata cómo un clérigo parisino que componía "*hũa prosa a Santa Maria*", ante la imposibilidad de dar con la rima adecuada, acude al altar de la Virgen en la iglesia de Saint-Victor. Y entonces, al estar rezando, acontece el milagro:

*Estand' el assi en prezes, v̄eo-lle a coraçon
a rima que lle minguava, que era de tal razon
en latin e que mostrava: "Nobile Triclinium."
E non avia palavra que y fezesse mellor*

...
*Esta rima que vos digo, e que quer dizer assi:
Nobre casa de morada, tres moradas á en ti:
Deus Padre e o seu Fillo e o Sant' Espirit' y
v̄eron morar sen falla por nos fazeren amor. (202: 27-35)*

El clérigo en cuestión no es otro que el maestro Adán, músico oriundo de Bretaña y canónigo de la abadía parisina de Saint-Victor (c.1112-1192). La "prosa" que la cantiga menciona es en rigor un poema de alabanza. Es, en efecto, una secuen-

cia. La *sequentia cum prosa* es un género de poesía litúrgica que comenzó a introducirse, en el siglo VIII, como texto cantado (*prosa*) adaptado a la larga melodía (*sequentia*) con que se entonaba la última vocal del *Alleluia* (Raby, 1953: 210 ss.). Adán de San Víctor no sólo fue uno de los máximos cultores de esta poesía, sino que hizo de ella un verdadero compendio de advocaciones, figuras y símbolos de la Virgen. El verso citado en la cantiga 202 pertenece a la segunda estrofa de la Secuencia XLII en honor a la Natividad de María, *Salve Mater Salvatoris*:

Salve, mater pietatis
Et totius trinitatis
Nobile triclinium.
Verbi tamen incarnati
Speciale majestati
Praeparans hospitium. (vv. 57-62)

Musicalmente, según el clásico estudio de Higinio Anglés, esta cantiga también se entronca en la misma tradición que las secuencias victorinas: "Melodía popular que recuerda otras de *lais* y de secuencias medievales" (Anglés, III, 1958: 309). Por otra parte, tal como asevera Jesús Montoya, muchas de las *Cantigas* estaban destinadas a la celebración litúrgica:

hay un grupo de *cantigas de carácter paralitúrgico*, cantadas en ocasiones en las iglesias donde el Rey Sabio las depositó, tal como lo reflejan algunas inscripciones, que se refieren a las fiestas litúrgicas de Jesucristo y de Santa María, incluidas algunas de ellas en la primera redacción (códice *To*) y que se completaron en la última y definitiva (códice *E*). (Montoya, 1995: 43)

Pero no sólo las *cantigas das festas* son herederas de esta poesía paralitúrgica. La secuencia victorina *Salve Mater Salvatoris* ha constituido sin lugar a dudas una de las fuentes primigenias de motivos y de advocaciones también para un número considerable de cantigas de loor. Por ejemplo, el estribillo de la cantiga 310:

*Muito per dev' a Reynna
dos ceos seer loada
de nos, ca no mundo nada
foi ben come Fror d'Espynna.* (vv. 2-5)

hace alusión a la segunda estrofa de la secuencia, en la que se simboliza el nacimiento de María sin pecado original, como una flor que surge en medio de los espinos:

Salve, verbi sacra parens,
Flos de spinis, spina carens,
Flos, spineti gloria;
Nos spinetum, nos peccati
Spina sumus cruentati,
Sed tu spinae nescia. (vv. 7-12)

La confrontación de la cantiga con esta estrofa de la secuencia permite compren-

der mejor un símbolo que en la primera está apenas mencionado, y que la secuencia, en cambio, desarrolla más detalladamente. Otras imágenes simbólicas profusamente utilizadas en la lírica victorina también han pasado al lenguaje de las cantigas, como aquella de la *virga de radice Jesse* de origen veterotestamentario, presente en la segunda Secuencia a la Natividad³:

Virga Jesse floruit.
Radix virgam, virga florem,
Virgo profert salvatorem
Sicut lex praecinuit. (vv. 1-4)

En las cantigas, esta imagen aparece de forma recurrente, tanto en el texto como en la iconografía⁴, por ejemplo en la cantiga de loor 20:

*Virga de Jesse,
quen te soubesse
loar como mereces,
e sen ouvesse
per que dissesse
quanto por nos padeces!* (20, 2-7)

Otro tópico reiterado es el del juego conceptual y lingüístico entre las palabras "Ave"/ "Eva". A propósito dice Raby en su estudio historiográfico sobre la poesía latina cristiana: "This contrast is used more than once in the Victorine Sequences to emphasize the joy of Christmas, in which the old Adam and the first Eve are banished for the new" (1953: 367). Así, los versos de la Secuencia XLV (*Verbum bonum et suave*), "et ex *Eva* format *Ave*/ *Evae* verso nomine" (vv. 5-8), parecen transformarse en las palabras del estribillo de la cantiga 60: "*Entre Av' e Eva/ gran departiment' á*".

El concepto de María como asiento de la Trinidad, junto con el de su virginidad portentosa antes, durante y después del parto, reproduce la imagen del "noble triclinio" de la segunda estrofa de la secuencia victorina, ya citada en la cantiga 202. Algunos versos de la cantiga de loor 330 son sugestivos, no sólo por introducir esta imagen, sino porque lo hacen en un marco formal muy similar al de las secuencias:

*Qual é a que sen mazela
pariu e ficou donzela?
Madre de Deus, Nostro Sennor, ...
[de Deus, Nostro Sennor,
e Madre de nosso Salvador.]*

*En qual per sa omildade
s'ensserrou a Triidade?* (330, 10-14)

³ "et egredietur virga de radice Jesse et flos de radice ejus ascendet" (Is. 11,1).

⁴ Para un tratamiento completo de este aspecto, ver el estudio de Ana Domínguez Rodríguez: "La Virgen, rama y raíz. De nuevo con el árbol de Jesé en las *Cantigas de Santa María*". *El Scriptorium alfonsí: de los Libros de Astrología a las "Cantigas de Santa María"*, coordinado por J. Montoya Martínez y A. Domínguez Rodríguez, Madrid, Editorial Complutense, 1999, pp. 173-214.

Igual que en la secuencia, la imagen que prevalece es la del recinto inmaculado donde se encierra la Trinidad. Nótese además que el estribillo de la cantiga reproduce la misma advocación que el verso inicial de esta secuencia (*Madre de nosso Salvador - Salve Mater Salvatoris*).

Otros datos vienen a robustecer la hipótesis de esta filiación entre secuencias y cantigas, datos que no es posible analizar minuciosamente aquí, pero que conviene mencionar para una futura corroboración. Por un lado, la predominancia de versos octosílabos (con esquemas acentuales similares en muchos casos), y la alternancia con los heptasílabos, son características comunes tanto de las secuencias como de las cantigas de loor que estamos analizando. Por otro, encontramos el empleo de recursos retóricos similares, que connotan perplejidad, para atraer la atención sobre la admirable naturaleza de la Virgen. Tanto en las secuencias como en los loores, el tópico de la insuficiencia del lenguaje humano para contar las maravillas divinas está expresado a través de preguntas. En la Secuencia XXXVII a la Asunción, vemos el juego de una voz que pregunta y dialoga con la voz principal:

Cujus? Ejus -quid dicemus?
Quibus verbis explicemus
Nomen tanti numenis?
Ejus quippe magnitudo,
Virtus, honor, pulchritudo
Cor excedit hominis.

Res mutando dic, natura,
Dic, ubi sunt tua jura?
Virgo parit filium ... (vv. 11-21)

En las cantigas de loor resuena el mismo juego interrogativo, tanto el que connota esta insuficiencia del lenguaje:

E como pode per lingua seer 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? (110, 4-7)⁵,

como el que expresa la perplejidad ante la maternidad prodigiosa de la Virgen, a través de preguntas y respuestas, como en el citado ejemplo de la cantiga 330:

*Qual é a santivigada
ant' e depois que foi nada?
Madre de Deus, Nostro Sennor...* (330, 2-4)

Dadas estas similitudes y nexos entre las cantigas alfonsíes y las secuencias victorinas, expondremos ahora algunas conclusiones. En primer lugar, las nume-

⁵ Ver también cantigas 40, 170, 380. Para un estudio del tópico de la insuficiencia en la cantiga 110, ver el artículo de Joseph Snow: "Poetic Self-Awareness in Alfonso X's *Cantiga* 110". *Kentucky Romance Quarterly*, 26, 1979, pp. 421-432.

rosas cantigas narrativas que se desarrollan en el escenario del monasterio y la catedral, junto con la mención al mundo escolar, a los clérigos, al *scriptorium* monacal, a la vida conventual, a los usos y costumbres de las diversas órdenes, testimonian la cercanía de Alfonso con la cultura monástica. Además, en los relatos se hace referencia al rezo de las horas litúrgicas, se citan versículos de los salmos, y se alude a los cánticos que entonan monjes y clérigos devotos de la Virgen ⁶, por lo que el canto de alabanza mariana es algo más frecuente en boca de “clérigos” que en la de los trovadores. En tanto cantor de composiciones “profanas” (*cantigas de amor, de escarnio, etc.*) Alfonso es un trovador que decide empezar a dedicar sus esfuerzos a una única amada, María. Ahora bien, teniendo en cuenta su trabajo con fuentes latinas, su recreación de milagros de la tradición y su fuerte lazo con el mundo escolar y monástico (no sólo su *scriptorium*, sino también, por ejemplo, el monasterio cisterciense de Las Huelgas de Burgos, donde su hermana Berenguela fue abadesa), Alfonso puede considerarse también el exponente más alto de la *clerecía*, encarnando el ideal del *imperator litteratus*. Como “clérigo”, también es servidor de la Virgen, salmista, cantor de himnos, *prosator* de secuencias, antífonas y oraciones, como lo habían sido Venancio Fortunato, Hermann Contractus, San Bernardo, Adán de San Víctor, y otros cuyos versos resuenan en el cancionero. Existe, entonces, una asimilación de la figura de Alfonso poeta a la del clérigo al servicio de la Virgen. “Trovador de la Virgen” se declara explícitamente, pero además obra en calidad de “clérigo de la Virgen”, como uno de los tantos clérigos que él retrata en las *Cantigas*.

En segundo lugar, el clérigo parisino de la cantiga 202 pide a la Virgen ayuda para completar su obra, manifestando de esta manera la misma insuficiencia que experimenta el trovador de las *Cantigas* en su acto de creación poética en los loores 20, 110, 170, 400, 401. En la cantiga 400 dice explícitamente de sí mismo: “*e a mia mingua comprirá/ conos seus gualardões*” (vv. 27-28). Es interesante observar que también Adán de San Víctor pertenece a esa estirpe de poetas panegiristas de la Virgen que gustan de nombrarse a sí mismos en sus obras:

Adam vetus tandem laetus:
 Novum promat canticum
 Fugitivus et captivus:
 Prodeat in publicum. (Secuencia IV, vv. 5-8)

Cabe preguntarnos, entonces, qué nos dicen estas cantigas acerca del ideal alfonsí de poeta mariano. Acaso sea que Alfonso haga una consagración de su persona a través del canto, a la manera de los clérigos y monjes totalmente consagrados a través de sus votos, los cuales, sin embargo, comparten con el rey la misma devoción y la misma actividad intelectual y artística. Es útil imaginarse las *Cantigas* construidas al modo de una catedral gótica (las oscuridades conviven con la luz, y tanto el mal como el bien están representados, en todas las banalidades de la vida cotidiana); y dentro de esta gran catedral resuenan himnos y secuencias de pura alabanza, con un ritmo pautado (es decir, cada diez cuadros narrativos que

⁶ Ver cantigas 56, 65, 71, 87, 92, 111, 113, 132, 123, 125, 296, entre otras.

ilustran el cosmos y la sociedad): las cantigas de loor son cánticos que prolongan en romance la tradición latina de la primera Edad Media.

BIBLIOGRAFÍA

- ADAM VON SANKT VICTOR. 1955. *Sämtliche Sequenzen*. Franz Wellner (ed.), Munich.
- ALFONSO X, el Sabio. 1986/88/89. *Cantigas de Santa María*. Edición, introducción y notas de Walter Mettmann, tomos I-III, Madrid, Castalia.
- ANGLÉS, Higinio. *La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*, fac-símil, transcripción y estudio crítico. Diputación Provincial de Barcelona, Biblioteca Central; t. I, 1964; t. II, 1943; t. III, 1958.
- FILGUEIRA VALVERDE, José. 1985. Introducción a: *Cantigas de Santa María*. Madrid, Castalia (Odres Nuevos).
- FERNÁNDEZ PEREIRO, Nydia G. B. de. 1968. *Originalidad y sinceridad en la poesía de amor trovadoresca*. Publicación del Instituto de Filología, UNLP.
- HUSEBY, Gerardo V. 1999. "El parámetro melódico en las *Cantigas de Santa María*: Sistemas, estructuras, fórmulas y técnicas compositivas". *El Scriptorium alfonsí: de los Libros de Astrología a las "Cantigas de Santa María"*. Coordinado por Jesús MONTOYA MARTÍNEZ y Ana DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Madrid, Editorial Complutense.
- MONTOYA, Jesús. 1995. Introducción a: Alfonso X, el Sabio. *Cantigas*. Barcelona, Altaya.
- RABY, F. J. E. 1953. *A History of Christian-Latin Poetry from the Beginnings to the Close of the Middle Ages*. Oxford, Clarendon Press.