

**Snow, Joseph T.**

*De la métrica y versificación de las Cantigas de Santa María de Alfonso X, El Sabio, y la de los Cancioneros*

Letras N° 65-66, 2012

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central "San Benito Abad". Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Snow, Joseph T. "De la métrica y versificación de las Cantigas de Santa María de Alfonso X, El Sabio, y la de los Cancioneros" [en línea]. *Letras*, 65-66 (2012). Disponible en:  
<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/metrica-versificacion-cantigas-santa-maria.pdf> [Fecha de consulta:.....]

## De la métrica y versificación de las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X, El Sabio, y la de los Cancioneros<sup>1</sup>

JOSEPH T. SNOW

*Michigan State University, emeritus*

La identificación exclusiva de la literatura española con la literatura en castellano ha supuesto una grave mutilación en nuestro pasado histórico y cultural [...] ha dificultado el aprovechamiento de la riquísima fuente de información que son los cancioneros galaico-portugueses y provenzales [...] sólo el conocimiento riguroso y serio de este período lingüísticamente híbrido y culturalmente mestizo nos permitirá reconstruir y entender la textura de nuestro amanecer histórico. [V. Beltrán 1955, p. 332]

**Resumen:** Este estudio intenta trazar la pervivencia en Iberia de los metros, estrofas, temas y combinaciones de rimas de las escuelas de los poetas del Midi francés que se encuentran primero en la poesía gallega-portuguesa —e ilustraremos sobre todo con las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X—y luego en la moribunda escuela gallego-portuguesa del siglo XIV y la primera lírica en lengua castellana, que luego florecerá en las poesía cancioneril de los siglos XV y XVI en español. Hay abundantes ejemplos para ilustrar los puntos principales de esta trayectoria desde sus inicios hasta el final.

**Palabras claves:** Cantigas de Santa María - Alfonso X - Fuentes de versificación - Cancioneros españoles.

**Abstract:** This study intends to depict the process by which the poetic practices (versification, rime and strophic patterns and even themes) of the Midi troubadours survived in the new lyric being developed in Iberia, specifically in the thirteenth-century Galician-Portuguese *Cantigas de Santa María* of Alfonso X, but thereafter passing into the last strains of the Galician-Portuguese schools in the fourteenth century and the fresh lyric strains heard in an emerging Castilian corpus, from which they pass into the Spanish cancioneros of the fifteenth and sixteenth centuries. Many examples are used to illustrate the advance of this evolution from start to finish.

<sup>1</sup> Este ensayo forma parte del Grupo de Investigación “Retórica de la imagen, el texto y el sonido medieval” (HUM 499 P.A.I.D.I.) de la Universidad de Granada.

JOSEPH T. SNOW

**Keywords:** *Cantigas* de Santa María - Alfonso X - Sources of versification - The Spanish *Cancioneros*.

### 1. La época de las *Cantigas*; la segunda mitad del siglo XIII.

Al revisar la extensa bibliografía de la poesía de Alfonso X (Toledo, 1221-Sevilla, 1284), uno descubre varias maneras de enfocar las distintas aproximaciones a la métrica de sus poesías profanas y de las más conocidas y más analizadas *Cantigas de Santa Maria* (CSM), todas ellas —como se sabe— compuestas en la lengua literaria gallego-portuguesa antes del florecimiento de la poesía lírica castellana<sup>2</sup>. Las 420 composiciones con música de las CSM, recontando hazañas de y loores a Santa María, no surgían *ex nihilo*. Al contrario, las CSM evidencian diversas fuentes tanto musicales como poéticas. Posibles fuentes para sus metros, versos, estrofas y rimas incluirían la poesía popular oral, la poesía provenzal, las híbridas *jarchas*, y las poesías latinas, especialmente la liturgia, la himnodia, los salmos, el *conductus* y el canto gregoriano<sup>3</sup>.

Otras características estróficas, métricas, y temáticas de la poesía gallego-portuguesa señalan una clara herencia de los trovadores y troveros de allén los Pirineos que, en sus momentos de crisis a lo largo de los siglos XII y XIII —y sobre todo durante la cruzada contra los albigenses— encontraron cobijo en diversas cortes peninsulares de Castilla, de Aragón y de Portugal. La poesía provenzal ya había jugado un papel importante sobre la poesía gallego-portuguesa aún antes, pero la presencia de tantos trovadores, *jongleurs* y *ministreles* en las cortes del siglo XIII marcaría más claramente las huellas de su influencia. Lo que vemos mejor en las *Cantigas*, por tener su música conservada, es que el texto y la música se complementan en distintas maneras. Para los que han estudiado ambos —la métrica y la música— les ha servido para definir o refinar usos que sólo una de estas áreas, a pesar de bien estudiadas en aislamiento, no hubiera podido iluminar tanto los rincones oscuros de la métrica de las CSM. La falta de música para casi todas las otras cantigas gallego-portuguesas<sup>4</sup> es una ausencia que limita las investigaciones de los problemas de la métrica de estos textos.

<sup>2</sup> La bibliografía anotada más completa sobre la poesía de Alfonso X es: J. T. Snow, *The Poetry of Alfonso X. An Annotated Critical Bibliography, 1278-2010* (London: Tamesis, 2012), con casi 2.000 entradas.

<sup>3</sup> Varios han sido los estudiosos que vieron en el verso y música eclesiástica (himnos, la liturgia, la 'kyrie eleison' y otras fuentes de música religiosa) los orígenes de un buen número de las CSM. Ver, en la bibliografía, las aportaciones de Hanssen, Spanke, Menéndez Pidal, Le Gentil, Vandrey, y Colantuono.

<sup>4</sup> Son poquísimas las cantigas profanas gallego-portuguesas con música, sólo 6 de Martín Codax en el Pergamino Vindel, descubierto en 1914, y 7 cantigas de amor del Rey Dinis de Portugal, descubierto en 1990 por Harvey Sharrer (el Pergamino Sharrer). Ver, en la bibliografía, Sharrer y Ferreira para más información.

Pero esto lo afirmo aquí al comienzo para que se vea que las más de dos mil composiciones conservadas<sup>5</sup> en un catálogo completo de las composiciones gallego-portuguesas forman una escuela peninsular con una tradición cuyas raíces remontan al siglo XII, una tradición tan arrolladora en la península que poetas cuya lengua de nacimiento no era de esa lengua franca lírica, componían, no en sus propias lenguas, sino en ésta. En el *Prohemio* del Marqués de Santillana, se sabe que este prócer de la poesía del siglo XV entendió bien este estado de las cosas, advirtiendo: “que non ha mucho tiempo cualesquier dezidores y trovadores destas partes, agora fuesen castellanos, andaluçes o de la Extremadura, todas sus obras componían en lengua gallega o portuguesa”<sup>6</sup>. Y si no hubo una tradición de componer poesía lírica en lengua castellana en el siglo XIII, pero sí en el siglo XIV, hemos de preguntarnos: ¿en qué aguas han bebido los primeros poetas líricos que versificaban y metrificaban en castellano?<sup>7</sup>

El siglo XIII también expresaba un gusto por la poesía plurilingüe, con trovadores que viajaban de pueblo en pueblo, de corte en corte, adaptándose a las distintas lenguas vernáculas o dialectos de ellas para poder ganarse la vida. El ejemplo clásico es el *descort* por Raimbaut de Vaqueyras († 1207) con cinco lenguas<sup>8</sup>. Hay un sirventés en tres lenguas compuesta por Bonifaci Calvo —que sí estuvo en la corte de Alfonso X<sup>9</sup>. La poesía plurilingüe fue típica en poemas escritos o en hebreo o en árabe con sus *jarchas* al final en un proto-romance. Otras composiciones en las lenguas vernáculas empleaban palabras o versos en latín, o vice-versa (la llamada poesía macarrónica)<sup>10</sup>. Así era la situación en la península cuando se estaban estableciendo las distintas lenguas vernáculas.

Sin embargo, en el centro y el oeste de la península ibérica, el corpus poético estaba dominado por el gallego-portugués literario<sup>11</sup>. Reunía formas más bien populares como las *cantigas d'amigo* (creadas por hombres pero usando la voz de la mujer) con formas

<sup>5</sup> Este número sugiere que muchas más de las compuestas y cantadas, hoy conservadas, no llegaron a preservarse en los manuscritos existentes.

<sup>6</sup> Santillana, *Prohemios*, p. 91.

<sup>7</sup> La poesía castellana popular antes del siglo XIV se componía o en el mester de juglaría (un buen ejemplo sería el *Cantar de Mio Cid*), en metros no fijos, típico de los cantares de gesta, o en el más culto mester de clerecía —con sus sílabas contadas— tan usado por Gonzalo de Berceo y autores anónimos del siglo XIII, y actualizada en el *Libro de buen amor* y en el *Rimado de palacio* de la centuria posterior. Son escasos los ejemplos líricos en el siglo XIII (sirva el ‘Aya velar’ de Berceo como ejemplo), pero, a fin de cuentas, no forman ni vienen de una ya sólida tradición lírica dentro de las letras castellanas.

<sup>8</sup> Vaqueyras’ *descort* se titula “Eras quan vey verdeyar” y contiene estrofas en francés, italiano, gallego-portugués, provenzal y gascón.

<sup>9</sup> Las tres lenguas eran: el provenzal, el gallego-portugués y el castellano. Calvo pasó varios años h. 1260-1266, año en que volvió a su nativa Italia, en la corte del Rey Sabio.

<sup>10</sup> Este tipo de poesía nunca se abandona. Ver el canto a la Virgen de Villasandino (*Baena*, no. 2) en el apartado 5.

<sup>11</sup> En la parte occidental de la península, los trovadores catalanes (junto con los italianos) seguían utilizando el provenzal, incluso en la época de la decadencia del gallego-portugués.

eruditas, tales como la *cantiga d'amor*, inspirada en el *amour courtois* de las escuelas poéticas de los trovadores provenzales (otro koiné literario como era el gallego-portugués poético), y con las *cantigas de escarnio* que rezuman raíces goliárdicas y provenzales con su acostumbrada soltura paródica, entre fina y burda. Las únicas cantigas religiosas (con poquísimas excepciones) son las del repertorio marial de Alfonso X. Casi todos estos géneros de cantigas aparecerán en el *Libro de buen amor* (h. 1330) insertados dentro de la narrativa principal en el más culto mester de clerecía.

## 2. Las primeras indicaciones de esta influencia. Siglos XIX-XX.

Reconocer las importantes aportaciones iniciales de las últimas décadas del siglo XIX y las dos primeras del siglo XX me parece el mejor punto de partida para explorar el período transicional que une las escuelas gallego-portuguesas con las castellanas de los siglos XIII, XIV y XV. Sólo son atisbos y no profundos estudios detallados pero iluminaron el camino. Suenan obligatoriamente los nombres de Manuel Milá y Fontanals, José Amador de los Ríos, Marcelino Menéndez y Pelayo y, algo más tarde, el de Friedrich Hanssen. Prestaban todos ellos una importante atención al panorama de los usos poéticos presentes en las CSM de Alfonso X que luego se transmitirían al repertorio castellano posterior. Señalan tales características como la mezcla de versos masculinos y femeninos, casi un estándar en las CSM, la gran dosis de estrofas polimétricas tan promocionada por Alfonso X, la presencia de ambos el arte menor y el arte mayor, el uso del verso quebrado, el radical uso del encabalgamiento y más, como tendremos oportunidad de ver.

Menéndez y Pelayo era uno de los primeros, aun sin prodigar en ejemplos, en intuir y afirmar la posibilidad de que las formas poéticas castellanas de los siglos posteriores tuvieran sus orígenes en las *Cantigas* alfonsíes (1892). Él mismo era quien nos llamó la atención a la extraordinaria variedad y relativa perfección de sus formas métricas (1895). Milá (1861) conectó a Alfonso con las escuelas provenzales y Amador (1862) vio a Alfonso como vanguardista en sus gustos poéticos y era uno de los primeros en ver rasgos alfonsíes en los versos de Don Juan Manuel y de Juan Ruiz; los trabajos de Hanssen se centraban principalmente en los metros de las CSM, alejandrinos, endecasílabos, el uso de la cesura y más.

Clotelle Clarke, sesenta años después, cita y comparte las opiniones de Menéndez y Pelayo después de estudiar muy de cerca la métrica de las CSM en una serie de artículos en las décadas de los cuarenta y cincuenta. Esta estudiosa llegó a proclamar que “todas las formas y combinaciones del verso empleadas en castellano antes del Siglo de Oro se encuentran en las CSM” (1955)<sup>12</sup>. Vio esta investigadora que el sistema

<sup>12</sup> En el inglés original, se lee así: “Alfonso’s ability to select, at almost the very dawn of peninsular formal poetry, lasting qualities in so intricate an art as that of versification in indeed admirable. *All presently known verse forms employed in Castilian before the Golden Age are found in the ‘Cantigas’* (p. 84).

alfonsí tiene como eje la sílaba y que los versos empleados en el gran marial alfonsí son de una variedad impresionante, de versos de dos sílabas en CSM 276 ('ja', 'ca' y 'da' en vv. 33, 39 y 57)<sup>13</sup> al verso de diecisiete en CSM 5 ('Esta dona, de que vos disse ja, foi dun Emperador', v. 5). Estos serán los extremos y por ello poco frecuentes. Los versos que dominan en las CSM son los de ocho, once y siete sílabas y en este orden. Son los mismísimos que dominarán después en la poesía castellana.

### 3. Usos métricos en las *Cantigas de Santa María*.

La intención de este apartado es poner de relieve unos de los usos favorecidos por Alfonso X que más impacto tendrían en la poesía castellana, aun si los poetas castellanos los iban modificando o moldeando según sus nociones particulares. En general, los usos alfonsíes tendían a la sencillez, que luego se expone a diversos experimentos que tendían a hacerlos más elaborados.

No todas las composiciones en las CSM usan un único metro desde el estribillo al final, siendo que muchas de ellas obedecen el marcado gusto alfonsí por la polimetría. Hay una minoría de las CSM, sin embargo, compuestas en un mismo metro, y los heptasílabos son más frecuentes (CSM 90)<sup>14</sup>. Siguen las cantigas enteramente compuestas en octosílabos (CSM 310). También se encuentran cantigas compuestas en versos de seis (CSM 192, una proto-serranilla) y de nueve sílabas (CSM 25). Hay cantigas metrificadas de sólo decasílabos (CSM 120 y 280), de dodecasílabos (CSM 370), de trece sílabas (CSM 73), de catorce (CSM 16 y 64) y de quince sílabas (CSM 36 y 237)<sup>15</sup>. Las CSM de versos largos emplean regularmente una cesura, que en algunos casos es fija y en otros casos puede variar.

La alternancia de versos masculinos y femeninos en las CSM no sólo no sorprende sino que se practica con preferencia, estableciendo otro precedente para la lírica cas-

<sup>13</sup> Manejo la edición de las *Cantigas* en tres tomos en edición de Walter Mettmann, Madrid: Cátedra, 1986-1989. Se está preparando en Oxford (Reino Unido) una nueva edición crítica, bajo la dirección de Stephen Parkinson.

<sup>14</sup> No es el momento de presentar un repertorio completo y cito uno o dos casos de estos usos para que se los puedan consultar rápidamente. Ver también los ejemplos dados en la nota 15.

<sup>15</sup> Otras cantigas heptasilábicas incluyen CSM 47, 60, 231 y 260; cantigas octosilábicas aparecen en CSM 3, 4, 33, 46, 59, 70, 83 y 99 (de las primeras cien cantigas); las hay de nueve sílabas (CSM 68, 80, 92 y 239 sirven de muestra), de once sílabas (CSM 1, 39, 54 y 96, una breve muestra), doce sílabas (CSM 61, 65 y 74), trece sílabas (CSM 73, 78 y 93), catorce sílabas (CSM 64, 85, 95 y 98), quince sílabas (CSM 36 y 237), dieciséis sílabas (CSM 35, 42, 43, 67 y 84) y hasta de sólo seis sílabas (CSM 9). Esta extraordinaria variedad en los metros de las CSM nos proporciona una sólida base para la creación de modelos para la poesía emergente castellana. Se comprende que hay una gran cantidad que se han compuesto utilizando la polimetría.

JOSEPH T. SNOW

tellana posterior. Este ejemplo es representativo de otros muchos y es de la CSM 56 (estribillo y primera estrofa)<sup>16</sup>:

Gran dereit' é de seer	a8m
seu miragre mui fremoso	b8f
da Virgen, de que nacer	a8m
quis por nos Deus grorioso.	b8f
Poren quero retraer	a8m
un miragre que oý,	c8m
ond'averedes prazer	a8m
oyndo-o outrossi,	c8m
per que podedes saber	a8m
o gran ben, com'aprendi,	c8m
que a Virgen foi fazer	a8m
a un bon religioso.	b8f <sup>17</sup> (vv. 4-15)

Las seis estrofas de CSM 56 repiten la rima **a** del estribillo en la misma posición a lo largo de la composición, y la **b** (el único verso paroxítono o llano) finaliza cada estrofa como vuelta abreviada, señalando la repetición del estribillo inicial, dejando como única novedad la sustitución de la rima **c** en esta primera estrofa por una rima **d** en la segunda estrofa, una rima **e** en la tercera estrofa, y así al final de la composición. Y como será típico en las CSM, verso por verso, ocupan los oxítonos y paroxítonos los mismos puestos en sucesivas estrofas. Esta rigurosa aplicación de versos agudos y llanos en las CSM no dura mucho tiempo y se ve en las evoluciones posteriores siendo que en *Baena* (y antes) no se respeta y hay más libertad en el uso libre de versos agudos y llanos entre estrofa y estrofa.

Los frecuentes casos de polimetría en las CSM aquí son reducidos a dos ejemplos por razones de economía de espacio<sup>18</sup>. El primer caso es la séptima estrofa de CSM 115, que alterna versos masculinos y femeninos pero también incorpora el uso del pie quebrado. Luce versos de tres metros diferentes:

A moller chorand' enton,	e8m
a que muito pesava,	f7f
lle diss' aquesta razon:	e8m
como o dem' andava	f7f
por britar ssa profisson,	e8m
mas que lle consellava	f7f

<sup>16</sup> Aquí y en adelante, uso la **m** para indicar el verso masculino (oxítono o agudo) y la **m** para el verso femenino (paroxítono o llano).

<sup>17</sup> En el caso de los versos octosilábicos, el acento principal siempre cae en la séptima, pero el secundario varía, como aquí, o en la segunda ('oyndo-o'), la tercera ('Gran dereit') o la cuarta ('per que podedes').

<sup>18</sup> Ver para más detalles el estudio de Clotelle Clarke, 1955, pp. 95-96, notas 30, 31 y 32.

De la métrica y versificación de las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X, El Sabio

e rogava	f4f	
que o el non fezesse,	g7f	
ca soubesse	g4f	
que a Deus pesaria.	c7f	(vv. 75-84) <sup>19</sup>

La rima del último verso en **c** es la abreviada vuelta que anuncia la repetición del estribillo inicial, de **a4m-a4m-b4m-b4m-c7f**, también con polimetría y versos agudos y llanos ('Con seu ben / sempre ven / en ajuda / connoçuda /de nos Santa Maria').

El segundo ejemplo es la cuarta estrofa de CSM 380, un loor con modelo de rima en **ababccece** (subrayo los versos de pie quebrado):

Ar en dar-lle loor	i7m	
avemos gran razon,	j7m	
ca Deus a fez mellor	i7m	
de quantas cousas son;	j7m	
que sen par,	a4m	
sen dultar,	a4m	
est'. E quem diria	b6f	
en trobar	a4m	
nen cantar	a4m	
quant' i converria?	b6f	(vv. 41-50) <sup>20</sup>

En esta cantiga, el estribillo (**4m-4m-6f-4m-4m-6f**, con rima en **aabaab**), es repetido completamente por la vuelta con los mismos seis versos y con la misma rima que los del estribillo (o sea, un caso de simetría), a diferencia de la vuelta abreviada del ejemplo anterior.

Podemos proceder ahora a un resumen de algunas influencias de las CSM sobre la poesía castellana. Se ha hablado mucho del romance castellano como heredero de la poesía épica castellana. No obstante, podemos encontrar en la CSM 308 un perfecto romance octosilábico, si no fuera por el uso, tan típico en las CSM, del estribillo repetido después de cada estrofa. Como presentada en la edición de Mettmann es una composición en versos de dieciséis sílabas. Pero, dividiendo estos versos largos de dieciséis en versos cortos de ocho sílabas (y prescindiendo de las repeticiones del estribillo), nos sale un romance con rima consonante en **á** con 76 versos. Copiaré aquí el comienzo para que se vea la forma romancística de esta cantiga:

<sup>19</sup> Si se usa el sistema de Mussafia, que cuenta solo hasta la última sílaba tónica, en esta cantiga, los versos que tienen ocho sílabas tendrían siete. Preferimos el sistema en castellano, que siempre añade una sílaba después de la última tónica. En posición de rima, no existen proparoxítonos (esdrújulas) en las CSM.

<sup>20</sup> Para dar una idea de la abultada presencia de poemas que en las CSM lucen formas polimétricas, éstas son unas seleccionadas del primer centenar: CSM 1, 11, 18, 20, 25, 26, 30, 32, 37, 38, 41, 51, 57, 66, 72, 77, 81, 89, 91, 97 y 100.



JOSEPH T. SNOW

E dest' un muy gran miragre	<b>x8f</b>
vos quer' eu ora mostrar	<b>a8m</b>
que mostrou en hua vila	<b>x8f</b>
que Rara soen chamar,	<b>a8m</b>
qu' é en terra de Sosonna,	<b>x8f</b>
e per com' oý contar,	<b>a8m</b>
por hua moller a Virgen,	<b>x8f</b>
que non ouve nen á par.	<b>a8m</b> (vv.5-10) <sup>21</sup>

Hemos visto ya que el verso más presente en las CSM es el octosílabo (frecuente en la poesía trovadoresca también), pero es en la lírica cortés de los cancioneros de los siglos XV y XVI que finalmente se estableció el octosílabo como el metro *par excellence* en la poesía española. Pero la temprana influencia de la poesía gallego-portuguesa está clara<sup>22</sup>.

La CSM 401 es también interesante por ser romancístico. Sus versos son de sólo siete sílabas (pero esta vez sin el estribillo que tiene la CSM 308), y las palabras en posición de rima en los versos pares son oxítonas (agudas). Lo que lo aleja del clásico romance más es que en cada una de sus diez estrofas hay un cambio de la asonancia, de **-ó** a **-eu** a **-á** y así hasta el final. Pero puede servir como un anticipo del *romancillo* (Clotelle Clarke 1955). Muchos de los romances y romancillos eruditos del Siglo de Oro también cambiaban la asonancia o la consonancia de estrofa en estrofa, como en CSM 401), y hasta hay casos (por ejemplo, en los romances de Góngora) que emplean un estribillo repetido. Aquí, copio la primera estrofa de CSM 401, reorganizando el arreglo de Mettmann, que lo imprime con 7 +7 sílabas, para que se vea la forma latente:

Macar poucos cantares	x7
acabei e con son,	a7
Virgen, dos teus miragres,	x7
peço-ch' ora por don	a7
que rogues a teu Fillo	x7
Deus que el me perdon	a7
os pecados que fige,	x7
pero que muitos son	a7
e do seu parayso	x7
non me diga de non,	a7
nen eno gran juicio	x7

<sup>21</sup> Este romance da la alternancia de palabras tanto masculinas como femeninas en posición de rima. Esta cantiga, como casi todas las CSM, un estribillo repetido que tiende a encubrir la estructura del romance.

<sup>22</sup> Y podemos atribuir este uso del octosílabo a su uso en la poesía de los provenzales, heredado por los poetas que usaban el gallego-portugués, como hemos visto en la cita de Santillana, arriba. Ver Bolaños para un estudio de la CSM 308.

De la métrica y versificación de las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X, El Sabio

entre migu' en razon,	a7	
nen que polos meus erros	x7	
se me mostre felon;	a7	
e tu, mia Sennor, roga- <sup>23/</sup>	x7	
ll' agora e enton	a7	
muit' afficadamente	x7	
por mi de coraçon	a7	
e por este serviço	x7	
dá-m' este galardon.	a7	(vv. 2-11)

En CSM 401 alternan los versos **x** con palabras llanas mientras los versos en **a** llevan la rima con palabras agudas en **-ón**. Es una de las CSM de posible autoría de Alfonso X.

El pareado, no muy común en las CSM —exceptuando en los estribillos en **aa**— sí se asoma con carácter importante en las mudanzas del texto de CSM 260, un loor muy conocido cuyas primeras tres estrofas (de siete) transcribo:

Dized', ai trobadores,	a7	
a Sennor das sennores,	a7	
<i>porqué a non loades?</i>	b7	
Se vos trobar sabedes,	c7	
e por que Deus avedes,	c7	
<i>porqué a non loades?</i>	b7	
A Sennor que dá vida	d7	
e é de ben comprida,	d7	
<i>porqué a non loades?</i>	b7	(vv. 4-10)

Un caso muy parecido domina el loor 330, donde los tres versos repetidos exceden los del pareado. He aquí las dos estrofas iniciales (de seis):

Qual é a santiguada	a8f	
ant' e depois que foi nada?	a8f	
<i>Madre de Deus, Nostro Sennor,</i>	b9m	
<i>de Deus, Nostro Sennor,</i>	b7m	
<i>e Madre de nosso Salvador.</i>	b10m	
A qual diss' «Ave Maria»	c8f	
Gabriel e que seria	c8f	
<i>Madre de Deus, Nostro Sennor,</i>	b9m	
<i>de Deus, Nostro Sennor,</i>	b7m	
<i>e Madre de nosso Salvador.</i>	b10m	

<sup>23</sup> Hemos topado con una ocurrencia del uso alfonsí del encabalgamiento entre versos, Hay casos más extremos de encabalgamientos entre estrofas. Los hay también en los *Proverbios morales* (ver apartado 5).

Pues, este tipo de dístico con estribillo pasa de las CSM al pareado en castellano, con versos masculinos, en el siguiente poema polimétrico de Diego Hurtado de Mendoza, aquí con un refrán inicial de versos femeninos, cuyo segundo verso, repetido, reaparece como la vuelta abreviada (Beltrán 2009, p. 188):

A aquel árbol que buelbe la foxa	<b>a11</b>	
algo se le antoxa.	<b>a7</b>	
Aquel árbol de bel mirar	<b>b9</b>	
faze de maña flores quiere dar:	<b>b11</b>	
algo se le antoxa.	<b>a7</b>	
Aquel árbol de bel veyer	<b>c9</b>	
faze de maña quiere florezer	<b>c11</b>	
algo se le antoxa.	<b>a7</b>	
Faze de maña flores quiere dar	<b>b11</b>	
ya se demuestra, salidlas mirar:	<b>b11</b>	
algo se le antoxa.	<b>a7</b>	(vv. 1-11)

Hurtado de Mendoza repite la estructura de la CSM 260, pero además adopta la progresión de la típica cantiga de amigo paralelística con leixa-pren, siempre tan popular entre los poetas gallego-portugueses, otro uso que continúa entre poetas en castellano.

Como han observado Clotelle Clarke y Beltrán, la redondilla de rimas cruzadas se hizo muy popular en los siglos XIV y XV en la poesía castellana. Esta forma de redondilla, con sus rimas cruzadas (**abba**), se manifiesta aún antes en la métrica gallego-portuguesa de las CSM donde, como se sabe, predominan las coplas con rimas alternas (**abab**). Basten dos muestras, de la presencia de la redondilla en las CSM, ambas con rimas agudas:

E pois tan poderosa é	<b>a9</b>	
e con Deus á tan gran poder	<b>b9</b>	
que quanto quer pode fazer;	<b>b9</b>	
por aquesto, por bõa fe.	<b>a9</b>	(CSM 230, vv. 14-16)

Esta cantiga tiene versos masculinos de nueve sílabas. La CSM 326 se compone con endecasílabos masculinos y el esquema familiar de rima:

E daquesta razon vos contarei	<b>a11</b>	
un gran miragre que fez hua vez	<b>b11</b>	
en Tudia esta Sennor de prez,	<b>b11</b>	
e daqueles que foron y o sei.	<b>a11</b>	(vv. 10-13)

Su presencia en la poesía gallego-portuguesa indica que el cambio de preferencias por una sobre la otra forma de la redondilla es gradual. La forma con rimas alternas, como veremos, aparece en el *Rimado de palacio* y en el *Cancionero de Baena*.

### De la métrica y versificación de las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X, El Sabio

La seguidilla, con su alternancia de 5 y 7 sílabas, con rima en **a5b7a5b7**, no se documenta tan temprano, seguramente por tener sus raíces en la tradición oral, pero la misma investigadora (Clotelle Clarke, 1944) ha podido ver en las CSM una formas en evolución que le parecen cercanas a lo que sería, después, la seguidilla, como podría ser el estribillo de la CSM 91, aquí alternando versos agudos de 8m-5m-8m-5m<sup>24</sup>:

A Virgen que nos da saud'	<b>a</b>
e tolle mal,	<b>b</b>
tant' á en si gran vertud'	<b>a</b>
esperital.	<b>b</b>

Viendo estos ejemplos aducidos —y podríamos agregar otros— queda evidente que Alfonso X favoreció y patrocinó un sistema poético que se alardea de varias combinaciones de estrofas, de versos masculinos y femeninos, de la polimetría, del verso quebrado y más. Y así consiguió evitar monotonía, manierismos, adornos de poco gusto y excentricidades en las estructuras métricas. Es más: lo hizo de tal manera que estos modelos alfonsíes influyeron grandemente en la poesía posterior castellana por caminos tan prácticos como artísticos. Lo que sí es cierto es que la poesía gallego-portuguesa estaba agonizando ya en el siglo XIV, cuarenta años después de la muerte de Alfonso X (1284), con la muerte del rey Dinis de Portugal (1325), su nieto y heredero poético, en cuya corte seguían componiendo cantigas de amigo, de amor y de escarnio<sup>25</sup>. Y no se descarta que Dinis, como Alfonso, compusiera loores a la Virgen<sup>26</sup>. El canto del cisne de esta poesía se daría, tal vez con mayor realce, en la prolífica producción poética de Alfonso Álvarez de Villasandino, primer poeta recogido en la antología que es el *Cancionero de Baena* (recopilado hacia mediados del siglo XV) con múltiples poemas, entre los cuales veintidós están en gallego-portugués y los demás —la mayoría— en castellano.

<sup>24</sup> Mettman no los presenta así, sino en dos versos de 13 sílabas, con cesura. Yo hago el cambio a modo de ilustración. En el artículo de Clotelle Clarke (1944), se encuentran más ejemplos de entre las CSM de la posible evolución hacia la seguidilla formal.

<sup>25</sup> Entre los trovadores que cantaban en la corte del rey Dinis, doy sólo una muestra de nombre familiares: Joao Soarez Coelho, Alonso Sanches, Estevam da Guarda, Joao Perez d'Avoim, Estevam Coelho, Fernand'Esquyo, Roy Martinz do Casal y Joao Zorro.

<sup>26</sup> La primera noticia de tal *Livro de Louvores á Virgen* atribuido a Dinis apareció en la obra de Duarte Nunes de Leão (siglo XVI) que le tilda de gran trovador “segundo vimos per hum cancionero seu que en Roma se achou en tempo del rei Dom João III, et per outro que stá na Torre do Tombo, de louvores da Virgem Nossa Senhora” (según constata en el estudio de Theophilo Braga, “O Cancioneiro da Vaticana e suas relações com outros Cancioneiros dos séculos XIII e XIV,” *Zeitschrift für Romanische Philologie* [1877]). Hoy se considera dudosa la existencia de tal *Livro de louvores*, pero A. Deyermond afirma que no podemos excluir la posibilidad de que Dinis compusiera poemas marianos (ver bibliografía). Agradezco a Gimena del Río Rande el haberme mandado esta información.

#### 4. La escuela gallego-castellana del siglo XIV.

Los convulsivos cambios sociales y políticos en la España del siglo XIV llevaron a los poetas a favorecer otros tipos y géneros. Vemos el apogeo de la prosa castellana y las composiciones en verso comienzan a hacer florecer una nueva generación de poesía didáctico-sapiencial. Este nuevo modo de cantar venía desterrando la poesía lírica cortesana en gallego-portugués al cultivo oral (Beltrán 1988, p. 27). Agrega Beltrán en otro estudio que “las guerras civiles ocuparon prácticamente la totalidad del reinado de Fernando IV y la minoridad de Alfonso XI y debieron cortar de raíz el papel aglutinador [...] que tuvieron las cortes de Alfonso X y Sancho IV” (2009, p. 19). Aún otra consideración a tener en cuenta para entender este declive de la poesía amorosa, junto con las ya traídas a colación, es la imposición de “ideales religiosos y educativos impulsados por la Iglesia” (Beltrán, 2005, p. 334). Así que en un mundo distinto para los nuevos poetas creadores han sobrevivido pocos vestigios de la poesía cortesana en el siglo XIV, y su poca representación en *Baena* nos lo confirma. Cualquier intento de mantener viva la poesía cortesana, tenía que haber discurrido al margen de los primeros cancioneros.

Pero hay bellos ejemplos de lo que sí pudo salvarse. Por ejemplo, en castellano, pero con evidentes portuguesismos todavía vivos, tenemos el breve poema de Alfonso XI, “En un tiempo cogí flores”. De la misma época sale la maravillosa poesía anónima, “Senhor genta,” famosa por la dama cantada, “Leonoreta, fin roseta” y de la cual reproducimos la primera de sus tres estrofas, que evidencia el continuado ejercicio del gallego-portugués (Beltrán 2009, p. 165):

Senhor genta,	<b>a4f</b>
mi tormenta	<b>a4f</b>
voss' amor en guisa tal,	<b>b8m</b>
que tormenta	<b>a4f</b>
que eu senta	<b>a4f</b>
outra non m' é ben nen mal,	<b>b8m</b>
mais la vossa m' é mortal.	<b>b8m</b>
Leonoreta	<b>c4f</b>
fin roseta,	<b>c4f</b>
bella sobre toda fror,	<b>d8m</b>
fin roseta,	<b>c4f</b>
non me meta	<b>c4f</b>
en tal coita voss' amor.	<b>d8m</b>

Conocemos los nombres de otros poetas igualmente capaces de escribir en castellano o gallego-portugués (o sólo portugués), como los de Ruy González de Clavijo, Pero Vélez de Guevara, Macías “El Enamorado”, Alfonso Álvarez de Villasandino, García de Resende y João Rodrigues de Castelo Branco. Hasta el Marqués de

Santillana, cuyo *Prohemio* hemos citado, importante cultivador de la canción cortesana en la segunda mitad del siglo XV, compuso un poema escrito en buen gallego-portugués (h. 1440) como tributo a esta escuela fundadora de la lírica castellana (“Por amar non saibamente”)<sup>27</sup>.

Antes de mirar obras castellanas del siglo XIV con claras raíces en —y relaciones con— la métrica gallego-portuguesa, quiero subrayar que ha sido Vicente Beltrán quien más y mejor ha estudiado las huellas líricas de la poesía gallego-portuguesa en el siglo XIV y en los primeros cancioneros castellanos. Sus estudios, precedidos por otros de Pierre LeGentil y Dorothy Clotelle Clarke, *inter alios*, sobre las formas métricas de las CSM y las del siglo XV me han sido útiles en la elaboración de las siguientes observaciones.

## 5. Las evoluciones en la poesía castellana de los siglos XIV y XV.

Aunque la mayor parte tanto del edificio que es el *Libro de buen amor* (LBA, 1330; 1343) como el edificio que es el *Rimado de palacio* (RP, 1403) está montada en cuaderna vía, cada una de estas obras opta por incluir poesía lírica castellana en selectas secciones. Y los *Proverbios morales* de Sem Tob de Carrión, producto del medio siglo (h. 1350), es la otra obra que entra en este panorama de poesías didáctico-sapienciales. Todas las tres surgen en el ambiente descrito en el apartado anterior y si no por sus títulos, entonces por su contenido, delatan una sociedad en plena transición. Consideremos primero el LBA.

**Juan Ruiz.** Los zéjeles octosilábicos con rima **aa/bbba** de las CSM (cito sólo unos ejemplos de los muchos que hay, cantigas 83, 96, 101, 107, 179, 182, 200, 240, 270, 280, 290, 360 y 370) se ven repetidos exactos en dos de los más conocidos zéjeles del LBA: primero en “Cruz Cruzada” (est. 115-122) y después en “De commo los scolares demandan por Dios” (est. 1650-1660). Los poemas que Juan Ruiz dedica a la Virgen son muy semejantes en la métrica y las metáforas como algunas de los más conocidos loores de las CSM. Los Gozos de la Virgen (LBA, est. 20-32 con la rima **aaaa/bbba/ccca...**) son sencillamente como todos los zéjeles de las CSM en **aa/bbba**, pero con la expansión del estribillo en **aa** a uno en **aaaa**. El estribillo de Juan Ruiz (‘O María, / luz del día, / Tú me guía / todavía’) se puede comparar con provecho con el estribillo de la CSM 100 alfonsí (‘Santa Maria, / Strela do dia, / mostra-nos vía / pera Deus e nos guía’), en cuanto al uso del mismo esquema en **aaaa** y en cuanto al léxico empleado.

<sup>27</sup> Este poema está reproducido en Beltrán 2009, pp. 295-296. Hay un cuarteto inicial rimado en **a8a8a8b4** y cada mudanza termina con tres versos en **a8a8b4**, sirviendo de vuelta algo reducida. Estos versos armonizan el estribillo y las estrofas, como practicado entre los poetas gallego-portugueses. Si fuera una CSM, veríamos la repetición del estribillo cada vez que se llega a las rimas de la vuelta (**a8a8b4**).

El segundo gozo de Juan Ruiz (LBA, est. 33-43) con rima **abaab** se ve no sólo en el loor 160 de las CSM, sino como variantes de los estribillos de las CSM 20, 150, 250 y 380. En el poema a Santa María del Vado (LBA, est. 1046-48) y las dos Pasiones de Cristo (LBA, 1049-58 y 1059-66), podemos ver en su fondo el empleo del mismo esquema de CSM 30, 38 y 40 —**abab/cdcdcdcb**— pero en formas ligeramente evolucionadas en cuanto a la vuelta, una vez es **ab**, otra es **bb**, y en la tercera es con la introducción de una rima nueva, **cc**.

Otras de las canciones ensalzando a la Virgen de Juan Ruiz se modelan en las cantigas alfonsíes pero con interesantes variantes que nos pueden servir como vínculos con unas formas estróficas encontradas en *Baena*. Pienso en los Gozos (LBA, est. 1635-41) con sus rimas en **ababcccb**: eliminan la rima **d** de CSM 400, sin vuelta (**ababcccd**), prefiriendo Juan Ruiz sustituir la **b** de una vuelta. Pero la nueva estrofa de Juan Ruiz se reproduce con exactitud en *Baena* 12, de Villasandino. El loor 230 de las CSM tiene tres estrofas, todas ellas con rimas cruzadas (**abba**); el loor de Juan Ruiz (LBA, est. 1673-77) experimenta con la mezcla de rimas alternas y cruzadas, así: **abba/cdcddeed**; y en *Baena* tenemos el caso del número 36 que usa sólo rimas alternas (**abababab**), uso minoritario en comparación con los abundantes casos (números 37, 58, 65, 77 y varios más) que se componen sólo en rimas cruzadas (**abbaabba**). Pero hay casos en *Baena* en los que se combinan los dos, como con Juan Ruiz, y citaré el número 15 que sigue este modelo: **abba/cdcdabba/efefabba**. Lo que es evidente, mientras pasamos de las formas algo más sencillas del siglo XIII a las más elaboradas del siglo XIV y XV, es que los experimentos y modificaciones de los poetas castellanos van buscando siempre nuevas maneras de metrificar y de versificar que acaban aflorando en el *Cancionero de Baena*.

**Don Juan Manuel.** Al final de los cuentos de don Juan Manuel en el *Libro del Conde Lucanor* aparecen pareados de distintos metros, siendo la mayoría de ellos endecasilábicos, como éste que atomiza la lección ofrecida en el ejemplo número 20:

No aventuras mucho de tu riqueza	a11f
por consejo del que ha gran pobreza.	a11f (Ayerbe-Chaux, p. 104)

Estos pareados son frecuentes en los estribillos de muchas CSM (por ejemplo en 19, 28, 41, 42, 134 como una breve muestra). Se componen de versos de seis a catorce sílabas y, como en el *Libro del Conde Lucanor*, sirven en las CSM como un brevísimo resumen del ejemplo moral que se narra. Hay otros remates de los ejemplos en *Conde Lucanor* que son coplas octosilábicas con rima alterna **abab**, algunos alternando palabras masculinas y femeninas en posición de rima. Esta copla que es la despedida del cuento número 2 se espeja en el estribillo de la CSM 3:

Por el dicho de las gentes, a8f	
sólo que no sea a mal,	b8m

De la métrica y versificación de las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X, El Sabio

a la pro parad las mientes,                   a8f  
y no hagáis en ello ál.                   b8m (Ayerbe-Chaux, p. 68)

Mais nos faz Santa Maria   a8f  
a seu Fillo perdõar,                   b8m  
que nos per nossaa folia               a8f  
ll' imos falir e errar.               b8m     (CSM 3, vv. 3-6)

**Sem Tob de Carrión.** La poesía gnómica de los *Proverbios morales*, compuesta después de 1350, es un caso de la literatura sapiencial hebrea, dedicada al rey Pedro I. Era un libro leído tanto por judíos como por cristianos y lo alabó unos cien años después el Marqués de Santillana. Contiene 686 coplas, cuartetos heptasilábicos con rima alterna en **abab**, como, por ejemplo:

Non val el açor menos                   a7f  
Por nasçer de mal nido,               b7f  
Nin por exenplos buenos               a7f  
Por los dezyr judío.                   b7f     (est. 64)

Con lo que Lope gana,                   a7f  
Rodrigo empobrece;                   b7f  
Con lo que Sancho sana,               a7f  
Domingo adolesçe.                   b7f     (est. 76)<sup>28</sup>

Estos cuartetos heptasilábicos con rima alterna se encuentran a menudo en las CSM (60 y 403) y en el LBA (est. 1046 y 1059). Y como Alfonso X, Sem Tob usa liberalmente el encabalgamiento entre estas dos estrofas sobre el rey Pedro, a quien dedicó la obra:

Con el bueno trebeja                   a7f  
E al malo enpoxa;                   b7f  
Defiende la oveja                   a7f  
E la cabrilla coxa                   b7f

Del lobo e del zebro:                   a7f  
Por que alongaremos?               b7f  
Al noble rey don Pedro               a7f<sup>29</sup>  
Estas mañas vemos.               b7f     (est. 711-712)

Las siguientes tres estrofas (713-715) forman entre sí una larga frase encabalgada también. Entre las estrofas de los *Proverbios morales* de Sem Tob, las hay con rimas masculinas, otras con rimas femeninas (la mayoría) y algunas con una mezcla de las dos.

<sup>28</sup> Compárese CSM 115 (en la que se extiende a **ababab**).

<sup>29</sup> Habrá que notar la asonancia entre 'zebro' y 'Pedro', mezclada con otras rimas consonantes.



**Pero López de Ayala. *Rimado de Palacio* (h. 1403).** Uno de los grandes escritores de la segunda mitad del siglo XIV, López de Ayala compuso en prosa muchas de sus obras pero redactó en verso su *Rimado de palacio*, principalmente en cuaderna vía. Es una extensa obra didáctico-religioso-moral en la que la métrica nunca baja de versos de 12 sílabas, predominando los de catorce y dieciséis. No hay la versatilidad métrica que vimos en las CSM o en Juan Ruiz. Pero como pasa en las CSM y en el LBA, Ayala reserva una sección de la obra (est. 720-908) en la que ofrece dieciséis plegarias y loores a la Virgen y sus santuarios. Veremos que, al comienzo del siglo XV, casi toda la versificación de Ayala (fuera de la cuaderna vía que predomina) representa innovaciones y nuevas maneras de combinar las secuencias de rimas<sup>30</sup>. Tienen estos poemas en común con muchas de las composiciones líricas de las CSM y con los poemas marianos de Juan Ruiz la identificación de la voz del yo-lírico con la del creador de la obra<sup>31</sup>.

Dos de este grupo (n<sup>os</sup>. 3, una Ave María [est. 743-761], y 14, una plegaria a la Virgen del Cabello [est. 880-887]) están compuestos —como el resto del *Rimado*— en pura cuaderna vía. Ocho, o la mitad de estos poemas, comienzan con rimas en distintas combinaciones y, sorpresivamente, acaban en estrofas de cuaderna vía (n<sup>os</sup>. 4, 5, 6, 7, 12, 13, 15 y 17). Aquí observamos un avance personal en el uso de distintas formas métricas en un solo poema. Y de los 14 poemas no en pura cuaderna vía, hay sólo uno de ellos que del comienzo al final se compone en el mismo modelo de verso. Es el n<sup>o</sup>. 10 (est. 844-853) que sigue la pauta de **abababab** (cf. las mudanzas de CSM 350).

En el n<sup>o</sup>. 8, comenzamos con el modelo **ababbccb** —combinado cuartetos de rima alterna y rima cruzadas— pero Ayala lo concluye con una estrofa de pauta nueva: **abababab**. Otra atrevida combinación se ve en el n<sup>o</sup>. 11 (est. 854-861) que comienza como una cantiga alfonsí de refrán (**aa//bbaa/aa/ccaa/aa/...etc.**), pero la estrofa final (861) elegida por el poeta tiene las rimas **abababab**. El mismo Ayala, en el n<sup>o</sup>. 1 (720-727), había escrito una variante de este n<sup>o</sup>. 11, en el que el estribillo es **ab** y las mudanzas siguen así: **ccba/ab/ddba/ab/eeba/ab**, etc. Observamos que la vuelta **ba** no es simétrica con el estribillo **ab**, sino hay una deliberada inversión original.

En tres de sus poemas de refrán (n<sup>o</sup>. 4 [est. 762-770], n<sup>o</sup>. 7 [est. 801-817] y n<sup>o</sup>. 13 [est. 871-879]), todos comienzan **aa//bbca/aa/ddca/aa** etc.<sup>32</sup>, pero sin advertencia alguna, los tres finalizan en estrofas de cuaderna vía. Curiosamente, el estribillo y dos de las primeras estrofas del n<sup>o</sup>. 4 forman el comienzo del n<sup>o</sup>. 15 (est. 888-896) pero revierten las últimas cuatro estrofas a cuaderna vía.

<sup>30</sup> Seguiremos la enumeración establecida en la edición de Germán Orduna, de 1 a 16. Los poemas corren de la est. 720 a la última de la serie, la est. 908. Ocupan 189 estrofas del total de 2.107, o 9%.

<sup>31</sup> En el caso de las CSM, se han estudiado los elementos autobiográficos de Alfonso en la obra que permiten identificar el rey-trovador-pecador como “segundo protagonista” de la obra. Ver en la bibliografía Snow (1984 y 1992).

<sup>32</sup> En nos. 7 y 13, la repetición del estribillo después de cada mudanza es regular; sólo es irregular en el no. 4.

La nota destacada en el n.º 5 (est. 771-781), otra cantiga de refrán, es la introducción en cada una de las mudanzas de *dos* rimas nuevas: **ab/cbdb/ab/ebfb/ab/gbhb/ab/** y etc. Pero las últimas cuatro estrofas abandonan el estribillo y la progresión de mudanzas para concluir, de nuevo, con cuatro estrofas de cuaderna vía (est. 778-781). Aun más original es el n.º 6 (est. 782-800) que tiene un estribillo en **ab** que sólo reaparece para cerrar el poema, después de una larga serie de mudanzas en las que sólo la rima en **a** funcionaría como la vuelta, si hubiera repeticiones del estribillo: **ab//cccaca/dddada/fffafa/gaga/...** y así por dieciocho estrofas. La rima en **b** sólo se ve dos veces en todo el poema, al comienzo y al final, en la única repetición del estribillo. López de Ayala crea una serie de mudanzas con siempre nuevas rimas, una en cada mudanza.

Sería fácil perder el truco presente en n.º 9 (que parece seguir el modelo de **abababab** (como en el n.º 10) para sus diez estrofas, pero hay una anomalía en la segunda estrofa, donde Ayala impone este orden: **ababbaba**, cambiando sólo aquí el segundo cuarteto. Finalmente en el n.º 16 (est. 897-908), Ayala experimenta con el zéjel, reduciendo el trístico esperado de la mudanza en un dístico y empleando una vuelta simétrica con el estribillo, como podemos ver: **ab/ccab/ab/ddab/ab/eeab/ab/...**, etc. Lo que ahora no nos puede sorprender en Ayala es que las últimas dos estrofas (907-908) se apartan de esta progresión para recurrir a las rimas estándar de cuaderna vía.

Estos ejemplos de la poesía *lírica* castellana del siglo XIV y comienzos del XV serán, espero, suficientes para retraer a la metrificación y versificación comunes en la poesía galaico-portuguesa del siglo XIII, aquí ilustrada por la *Cantigas* alfonsíes. Progresivamente hemos pasado de la relativa sencillez de las formas métricas de las CSM (y de las del LBA y los *Proverbios morales*) a siempre nuevos y personales diseños más elaborados de Pero López de Ayala.

## 6. El *Cancionero de Baena* (h. 1435), archivo métrico.

Efectivamente, lo problemático ha sido establecer con la precisión necesaria el trayecto de la transición entre 1284 (la muerte de Alfonso X, que no pudo seguir con la última redacción de su gran Marial<sup>33</sup>), y 1325 (la muerte de su nieto poeta-rey, Dinis de Portugal) y la aparición del *Cancionero de Baena* hacia 1430, heredero de las transiciones y modificaciones introducidas por poetas en castellano a lo largo del siglo XIV. Lo que más podría interesarnos en el contexto de este ensayo es que Vicente

<sup>33</sup> A la muerte del Rey Sabio, se estaba trabajando en la segunda parte de lo que la crítica ha denominado el *Códice Rico*, manuscrito *F*, con textos, miniaturas y música. Pero, no se completó el proyecto, complemento de la primera parte (CSM 1-200), sí terminada y hoy en la biblioteca de El Escorial (MS *T*). Pero los poemas ya se habían escrito, como demuestra el MS *E* de El Escorial, completo y la base de las ediciones de Mettmann.

Beltrán ha encontrado cincuenta y dos casos en los que la métrica y esquemas de las rimas empleadas en las CSM están *perfectamente* representados en *Baena*, y no una sola vez. Es decir, que la métrica alfonsí sobrevive en formas inalteradas en unos cincuenta y dos casos un siglo y medio después en poemas castellanos. Lo lógico será deducir que en muchos más casos, sobrevivirían no exactas sino en formas modificadas o evolucionadas en la dinámica del fluir poético del siglo XIV y los primeros lustros del XV.

Pero antes de proceder creo que debemos hacernos esta pregunta: ¿no es posible, en la misma época del Rey Sabio, que hubiera algunos encuentros entre los primeros poetas que versificaban en castellano y la dominante tradición más que viva en la poesía gallego-portuguesa? Es tan lógico imaginarlo que sorprende que no se haya destacado más. Cito un caso que merece la pena considerar. Margit Frenk, en un excelente trabajo suyo sobre el zéjel, se pregunta si el zéjel es o no es una forma popular *castellana*. Ella repasa cronológicamente las variadas opiniones sobre esta cuestión, aplicando ejemplos de distintas épocas para seguir la evolución del zéjel en el tiempo. Lo que a nosotros nos debe interesar más aquí es la pregunta que Frenk formula en el último párrafo de su estudio, en la que se vislumbra una teoría que amplía nuestra visión sobre las relaciones entre poetas en el siglo XIII. Recordemos antes de proseguir que el zéjel y sus numerosas variantes son la espina dorsal de la métrica de las *Cantigas* alfonsíes. Frenk prosigue:

Si dos de los zéjeles populares están en gallego, si hay cantigas zejelescas entre las de los trovadores gallego portugueses, [y] si son la mayoría de las *Cantigas de Santa Maria* del rey sabio, ¿no será que los juglares anónimos que poetizaban en gallego utilizaban esa forma tanto como los que poetizaban en castellano? (Frenk, 153).

Lo que sugiere Frenk —la casi cierta simultaneidad en la circulación y el empleo del zéjel entre todos los poetas en la península occidental— hace más factible que el inicio de estas transiciones ya estaba efectuándose en pleno siglo trece al emplear el zéjel los poetas de una tradición poética rica y establecida —la gallego-portuguesa— y los poetas que empezaban a dejarse notar en una incipiente lírica castellana. Por lo tanto, creemos que será posible que —al menos en el caso del zéjel— no hubiera tanta separación en el tiempo como algunos estudiosos pensaban. Los primeros contactos tenían que haber sido entre poetas vivos y contemporáneos.

Lo cual nos trae a reflejar sobre unas observaciones de los fundamentales estudios de Vicente Beltrán que comienzan en la década de los ochenta. En la misma línea que aquí estamos desarrollando, Beltrán reconoce la precariedad en querer precisar con contundencia los pasos de una tradición legada a distintas generaciones de poetas que

### De la métrica y versificación de las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X, El Sabio

escriben en castellano (y unos cuantos en gallego-portugués también) en los siglos catorce y quince. Afirma Beltrán: “Tanto por las formas como por las fórmulas expresivas, estos textos (se refiere principalmente al *Libro de buen amor*, el poema de Alfonso XI, y al *Rimado de Palacio de López de Ayala*) arrancan de las *Cantigas de Santa María*, aunque la pobreza de nuestras fuentes apenas permite vislumbrar la magnitud de la dependencia” (1988, p. 39, énfasis añadido). Es esto lo que estamos intentando proyectar en este ensayo.

Como Clotelle Clarke antes, Beltrán vio que numerosos esquemas de rima y formas estróficas de las CSM aparecen todavía vigentes en el *Cancionero de Baena* y —huelga decirlo— en cancioneros posteriores también. Otros de los esquemas alfonsíes se ven evolucionados por el tiempo por las pequeñas modificaciones introducidas por distintas generaciones de poetas castellanos. Dice Beltrán con toda razón que: “las *Cantigas de Santa María* están en la raíz de toda la tradición de la estrofa con vuelta bajomedieval en la Península Ibérica” (1988, p. 28). En las CSM, Beltrán vio una clara preferencia por formas más sencillas, por ejemplo el trístico con vuelta (**AA/bbba** y **AB/cccb**, etc.), aunque hay casos o variantes más elaborados entre las composiciones del marial alfonsí que adoptan los poetas castellanos posteriores, a veces con ligeros retoques como la introducción de nuevas rimas. Y es con estos experimentos en las generaciones posteriores (y Beltrán estudia ocho generaciones de poetas castellanos) que las varias estrofas con vuelta de las CSM se van abriendo a formas más complejas que las sencillas que les dieron origen.

En cuanto a las rimas de las CSM, todas ellas son rimas consonantes. Una de las novedades, por lo tanto, es el progresivo uso de la asonancia. Predominan en las *Cantigas* las rimas alternas (**abab**), mientras que en *Baena* predominan las cruzadas (**abba**), como ya vimos. De las CSM, hemos visto dos ejemplos de **abba** de las CSM, en total acuerdo con el estribillo del poema 24, de Alfonso Álvarez de Villasandino:

¡Biva sempre ensalçado	<b>a8f</b>	
o Amor maravilloso,	<b>b8f</b>	
por el qual, sin duda, oso	<b>b8f</b>	
dezir que só enamorado!	<b>a8f</b>	(vv. 1-4)

Hay hasta ejemplos del uso doble de rimas cruzadas, como en este ‘dezir’ de Villasandino (*Baena* 58)

Grant espanto es la Fortuna	<b>a8f</b>
que todas las cosas sobra;	<b>b8f</b>
muy maravillosa obra	<b>b8f</b>
es escureçer la luna;	<b>a8f</b>
quien mal fado ha en la cuna	<b>a8f</b>
non le viene sin çoçobra;	<b>b8f</b>

JOSEPH T. SNOW

bien obrando nunca cobra           **b8f**  
de veinte cosas la una.           **a8f**     (vv. 1-8)<sup>34</sup>

En las mudanzas, los poetas castellanos experimentaban con cierta libertad con rimas nuevas (o combinaciones complejas de rimas) o buscaban más paralelismo con el estribillo y la vuelta que en las CSM<sup>35</sup>.

Una de las estrofas con vuelta típica del zéjel de las CSM es así: **aa/ bbb a/ aa/ ccc a/ aa** (CSM 107 es un excelente ejemplo). Sin la repetición del estribillo, tenemos otra cantiga de Santa María, el número 2 de *Baena*, casi un calco de CSM 110, 140 y otras), pero también macarrónica:

Virgen digna de alabanza,           **a8**  
en ti tengo mi esperanza.           **a8**  
*Santa! O clemens o pia!*           **b8**  
*O dulcis Virgo María!*           **b8**  
Tú me guarda noche e día           **b8**  
de mal e de tribulança.           **a8**  
*Ave, dei Mater alma!*           **b8**  
llena bien como la palma,           **b8**  
torna mi fortuna en calma,           **b8**  
mansa, con mucha bonança.       **a8**     (vv. 1-10)

Hay, sin embargo, dentro de las variaciones zejelescas, este otro esquema: **abab/ cdcd/ abab**, que es la misma estructura utilizada por el Marqués de Santillana en su canción, “Recuérdate de mi vida” (hacia 1440)<sup>36</sup>:

Recuérdate de mi vida,           **a8 (f)**  
pues que viste                   **b4 (f)**  
mi partir e despedida           **a8 (f)**  
ser tan triste.                   **b4 (f)**  
Recuérdate que padesco           **c8 (f)**  
e padescí                       **d5 (m)**  
las penas que no meresco,       **c8 (f)**  
desque ví                       **d4 (m)**

<sup>34</sup> Las rimas alternas en *Baena* son la minoría (al opuesto de la situación en las CSM) pero se encuentran sin problemas. Sírvanos un ejemplo: “pois me non val’, / boa señor, por vos servir, / sufriendo mal / queiro por vos morir,” así: **a5m b9m a5m b7m** (de Villasandino, *Baena* 27, vv.1-4)

<sup>35</sup> Hay ejemplos en las CSM de cierta experimentación con el estribillo y las vueltas, como los contrastes entre CSM 140 y 150, entre 38 y 49, y entre 240 (*coblas singulares*) y 280 (*coblas doblas*), una distinción que seguían los trovadores en Provençal. Ver CSM 120 para un ejemplo de *coblas unisonans*, el uso de las mismas rimas en todas las estrofas. En *Baena* también, tenemos el uso de *coblas doblas* en el no. 538, y *coblas unisonans* en nos. 194, 197 y 285.

<sup>36</sup> Copio el texto de Santillana, *Prohemios*, pp. 71-72. Pero hasta dentro de *Baena*, este esquema se practicaba por Villasandino (ver el número 15).

De la métrica y versificación de las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X, El Sabio

la respuesta non devida	<b>a8 (f)</b>
que me diste;	<b>b4 (f)</b>
por lo qual me despedida	<b>a8 (f)</b>
fue tan triste.	<b>b4 (f)</b>
Pero no cuydes, señora,	<b>e8f</b>
que por esto	<b>f4f</b>
te fuy ni te sea agora	<b>e8f</b>
menos presto;	<b>f4f</b>
que de llaga non fíngida	<b>a8f</b>
me feriste;	<b>b4f</b>
así que mi despedida	<b>a8f</b>
fue tan triste.	<b>b4f</b>

Voy a terminar señalando brevemente algunas líneas de desarrollo entre estos textos, sin saber lo que habría pasado entre la composición de unos y otros; es decir, como nos ha recordado oportunamente Beltrán, ya citado arriba, sufrimos porque “la pobreza de nuestras fuentes apenas permite vislumbrar la magnitud de la dependencia”.

La CSM 46 tiene (y otras 25 cantigas también lo tienen) el esquema peculiar de **abab/ cdcdcd/ db** que es idéntico a *Baena* 560, una cantiga mariana de Garci Ferrández.<sup>37</sup> La CSM 239, que emplea el esquema **abab/cdcd/abab** se usa en *Baena* 43. Las mudanzas de la CSM 350 usan el mismo modelo —**abababab**— que llega a López de Ayala (n<sup>os</sup>. 9, 11 (est. 861) y 8 (est. 831-833) y termina empleado a menudo en *Baena* (n<sup>os</sup>. 36, 252, 567, etc.) con una interesante variante en n<sup>os</sup>. 58, 65 y 77 con los dos versos finales cambiados: **abababba**. La secuencia **aabaab** caracteriza los estribillos de CSM 20, 150, 250 (**aaab**) 160 y 380 (también la vuelta de ésta), y se deja ver en el LBA (los Gozos, est. 33-43) y luego en *Baena* (n<sup>os</sup>. 194 y 464, pero con la variante **aaabaaab** en n<sup>o</sup>. 393).

El zéjel que domina en las CSM, además de los textos aducidos arriba, aparece con variantes en los Gozos (est. 20-31, con un estribillo doblado en **aaaa**); en el *Rimado de palacio* sigue reinventándose en nos. 11, 12 y 16 pero en *Baena* aparecen el zéjel alfonsí (n<sup>os</sup>. 2, 51, 251bis y 315 [una muestra]) y el curioso experimento del n<sup>o</sup>. 196, cuando todas las mudanzas con vuelta son las mismas: **aa//bbba/bbba/bbba/bbba/aa**. Las cantiga 180 y 300 comienza con **ababcdcd**, y prospera en *Baena* en muchas de sus composiciones de las que menciono n<sup>o</sup>. 252bis.

<sup>37</sup> La cantiga alfonsí es octosilábica con todos sus versos agudos menos el verso **b** que es llano, y el último verso con rima **d** es de 4 sílabas (quebrado). La cantiga mariana de Garci Ferrández es hexasilábica, la rima **b** es aguda, pero los versos **a** son llanos y los de **c** y **d** son o llanos (en la estrofa 2<sup>a</sup>) o una mezcla de llanos y agudos (en la estrofa 3<sup>a</sup>), y no hay ningún verso quebrado una vez más demostrando las libertades que han tomado los poetas castellanos con la metrificación de las CSM, aun cuando adoptan el esquema de rima. En cuanto a la versificación, el esquema es similar en todo a CSM 30, 38, y 40, pero en vez de usar la rima **db** para la vuelta, han usado la otra rima de la mudanza en la vuelta, **cb**.

JOSEPH T. SNOW

De hecho esta combinación de dos cuartetos, uno con rima alterna y la otra con rima abraza, que hemos visto en las CSM pocas veces, florece con muchas variantes de rimas, por ejemplo **ababbccb** en *Rimado* n.º 8, y en *Baena* n.ºs. 38, 41, 46, 66-67, 73, 76, 226, 250-251, 319, 343, 538 y 567. *Baena* 45 presenta otra posibilidad con **abbabbcc** en n.º 567, **ababbaab** en n.º 190.

Muy común es **abbaacca**, combinado dos cuartetos de rima cruzada en *Baena* n.ºs. 4, 14, 16, 89, 102, 199, 229, y 462 y 567. Unas variantes hay también, en **ababaacca** las hay en *Baena* 17, agregando una rima en **a** y otras eliminan uno de los versos en **ababcca** (*Baena* 234). La variante **abbacca** se da en *Baena* 566. Y volviendo a una de las pautas del LBA (est. 1635-1641), **ababcccb**, da frutos en *Baena* 12, pero en n.ºs 193 y 200 se dobla la última rima: **ababaccbb**.

## 7. Concluye.

Pero creo que ya queda ilustrado el tema de este ensayo: que había, entre las gallego-portuguesas *Cantigas de Santa Maria* con la inmensa variedad de sus metros, rimas y combinaciones estróficas, un bien rico manantial de posibilidades para los poetas que, partiendo de unos contemporáneos que hacían sus primeros pinos en la poesía en castellano (aún conociendo el gallego-portugués) y extendiéndose hasta bien entrado el siglo XV y los poetas del *Cancionero de Baena* (h. 1435-1440), trascendiendo las barreras culturales y lingüísticas del siglo XIV, pudieron imitar y recrear, remodelar y elaborar, experimentar y extender, el legado poético alfonsí. Las obras castellanas en prosa, obras cuyo promotor y mecenas era el Rey Sabio, nos han dejado una rica herencia para el sistema legal, la historiografía, la ciencia y el conocimiento del legado de las civilizaciones árabe, hebrea y latinas que le proporcionaban a Alfonso X no solo libros traducidos como fuentes sino también colaboradores de las tres religiones en la compilación y redacción de estas obras. Pero con esas obras, su influencia no termina.

Creo que como poeta y como visionario mariano, sus *Cantigas de Santa Maria* representan una *summa* de la métrica y dieron un incalculable ímpetu a la creación de las formas poéticas que son hoy el tesoro de la poesía española. Desapareció en las décadas del siglo XIV la lengua literaria del gallego-portugués practicada por poetas portugueses, leoneses, gallegos, asturianos, extremeños, andaluces y castellanos a lo largo del siglo XIII. Mientras en Portugal hubo una nueva poesía en una depurada lengua portuguesa, en España se arraigaron las escuelas poéticas castellanas que, gracias en gran parte a Alfonso X, iban creando con el tiempo y la experimentación una lengua flexible y cada vez más suave para el nuevo lirismo que floreció y se conservó en los cancioneros de los siglos XV y XVI. Es la poesía castellana también parte del legado de Alfonso X, llamado hoy Emperador de la cultura.

### Obras Consultadas

- Amador de los Ríos, José, 1862. *Historia crítica de la literatura española*, vol. II. Madrid: publicado privadamente, pp. 443-52.
- Ayerbe Chaux, Reinaldo, 1994, *Don Juan Manuel. Libro del Conde Lucanor*, Madrid: Alhambra Longman.
- Azáceta, José María, 1966, *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, 3 vols., Madrid: CSIC.
- Beltrán, Vicente, 1988, *La canción de amor en el otoño de la Edad Media*, Barcelona: PPU.
- , 2005, *La corte de Babel. Lenguas, poética y política en la España del siglo XIII*, Madrid: Gredos.
- , 2009, *Poesía española. Antología crítica I. Edad Media: Lírica y Cancioneros*, Madrid: Colección Visor de Poesía.
- Bolaños, Álvaro Félix, 1989, “Cantiga 308 de Alfonso X: ¿el romance más antiguo de España?” *Hispanófila* núm. 95, pp. 1-11.
- Clotelle Clarke, Dorothy, 1942, “The Spanish Octosyllable”, *Hispanic Review* 10.1, 1-11.
- , 1944, “The Early *Seguidilla*”, *Hispanic Review* 12.2, pp. 211-222.
- , 1955, “Versification in Alfonso’s *Cantigas*”, *Hispanic Review* 23.2, 83-98.
- Colantuono, María Incononata, 2007, “El bon son en las *Cantigas de Santa María*”, en: *Actas VII Congreso Internacional de Estudios Galegos*. La Coruña: Ed. do Castro.
- Deyermund, Alan, 1986. “Lost Literature in Medieval Portuguese”, en: *Medieval and Renaissance Studies in honour of Robert Brian Tate*, ed. I. Michael & R. A. Cardwell, Oxford: Dolphin, pp. 1-12.
- Dutton, Brian, & Joaquín González Cuenca, (eds.), 2003, *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Madrid: Visor Libros.
- Ferreira, Pedro Manuel, 2005, *Cantus Coronatus. 7 Cantigas d’El-Rei Dinis*. Kassel: Reichenberger.
- Hanssen, Friedrich, 1901, “Los versos de las *Cantigas de Santa María* del rey Alfonso X”, *Anales de la Universidad de Chile* 108, pp. 338-373.
- , 1913, “Los alejandrinos de Alfonso X”, *Anales de la Universidad de Chile* 133, pp. 81-114.
- , 1913, “Los endecasílabos de Alfonso X. Estudio sobre las *Cantigas*”, *Bulletin Hispanique* 15, pp. 284-299.
- Frenk, Margit, 1973, “El zéjel: ¿forma popular castellana?” *Studia Ibérica, Festschrift für Hans Flasche*, Berna/München: Francke Verlag, pp. 145-158.



JOSEPH T. SNOW

- Le Gentil, Pierre, 1949, 1952, *La poésie lyrique espagnole et portugaise a la fin du Moyen Age*, Rennes: Plihon.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino, 1892, "Antología de poetas líricos castellanos desde la formación hasta nuestros días". Vol. III. Madrid: Viuda de Hernando y Cía.
- , 1895, "Las Cantigas del Rey Sabio" en: *La Ilustración Española y Americana* 39, pp. 127-131; 143-146; 159-163.
- Menéndez Pidal, Ramón, 1924, *Poesía juglaresca y juglares. Aspectos de la historia literaria y cultural de España*, Madrid: Centro de Estudios Históricos.
- Mettman, Walter, (ed.), 1986-1989, *Alfonso X, Cantigas de Santa Maria*, Madrid: Castalia.
- Milá y Fontanals, Manuel, 1861, *De los trovadores en España. Estudio de lengua y poesía provenzal*, Barcelona: J. Verdaguer.
- Orduna, Germán, (ed.), 1987, *Pero López de Ayala, Rimado de palacio*, Madrid: Castalia.
- Santillana, Íñigo López de Mendoza, Marqués de, 1984, *Prohemios y cartas literarias*, Miguel Garcí-Gómez (ed.), Madrid: Editora Nacional.
- Sharrer, Harvey L., 1993, "Pergaminho Sharrer" en: *Dicionário da Literatura Medieval Portuguesa*, Lisboa: Caminho.
- Shepard, Sanford, (ed.), 1985, *Sem Tob. Proverbios morales*, Madrid: Castalia.
- Snow, Joseph T., 1984, "Alfonso X, sus *Cantigas*: Apuntes hacia su (auto)biografía literaria", en: *Hommage, Homenaje, Homenatge. Studies in Honor of Prof. Josep Solá-Solé*, Barcelona: Puvill, pp. 79-89.
- , 1992, "Alfonso X como segundo protagonista en sus *Cantigas*: últimas consideraciones", en: *Studia Hispanica Medievalia*, R. E. Penna & M. A. Rosarossa (eds.), Buenos Aires: Universidad Católica, pp. 32-41.
- , 2012, *The Poetry of Alfonso X, an Annotated Critical Bibliography, 1278-2010* London: Tamesis.
- Tavani, Giuseppe, 1967, *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma: Ed. dell'Ateneo.
- Vandrey, Philip, 1977, "How Different is Alfonso's Canticle 421?", *Journal of Hispanic Philology* 1, pp. 147-149.