



CLÁSICOS
CASTALIA



CANTIGAS DE
SANTA MARÍA
I

COLECCIÓN DIRIGIDA POR
PABLO JAURALDE POU

ALFONSO X, EL SABIO

CANTIGAS DE
SANTA MARÍA

I

Cantigas 1 a 100

EDICIÓN, INTRODUCCIÓN Y NOTAS DE
WALTER METTMANN





CASTALIA
EDICIONES

es un sello propiedad de edhasa



Diputación, 262, 2º1ª
08007 Barcelona
Tel. 93 494 97 20
E-mail: info@castalia.es

Consulte nuestra página web:

<https://www.castalia.es>

<https://www.edhasa.es>

Edición original en Castalia: 1986

Primera edición: octubre de 2019

Ilustración de la cubierta: Iconografía de las *Cantigas*,
manuscrito T, cantiga 60; la imagen corresponde a la
anunciación del arcángel con la Virgen María.

© de la edición: herederos de Walter Mettmann

© de la presente edición: Edhasa (Castalia), 2019

ISBN 978-84-9740-847-9

Depósito Legal B 21587-2019

Impreso en Black Print CPI

Impreso en España

Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del Copyright, bajo la sanción establecida en las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo público.

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra o entre en la web www.conlicencia.com.

S U M A R I O

INTRODUCCIÓN	7
NOTICIA BIBLIOGRÁFICA	43
BIBLIOGRAFÍA SELECTA	43
NOTA PREVIA.	47
CANTIGAS DE SANTA MARÍA	
Introducción (A)	53
Prólogo (B).	54
Cantigas	56
Índice de Cantigas	305
Apéndice. Prosificaciones castellanas de las Cantigas 2 a 25	313
El editor	345

INTRODUCCIÓN

DE las 420 *Cantigas de Santa Maria*, que constituyen el cancionero mariano más rico de la Edad Media, 356 son narrativas y relatan milagros de la Virgen; las demás, con la excepción de una introducción y dos prólogos, son *de loor* o se refieren a festividades marianas o cristológicas.¹ Salvo el poema introductorio, todas están acompañadas de melodías. Había sido, además, la intención del regio autor hacer representar en dos de los códices, *T* y *F*, el contenido de las cantigas narrativas por medio de unas 2.640 miniaturas, de las cuales casi los dos tercios llegaron a ejecutarse. La variedad de las formas métricas, que los autores manejan con gran virtuosidad, es extraordinaria, lo que vale sobre todo para las 64 cantigas no narrativas, que muestran 53 combinaciones distintas.

Para llegar a una valoración adecuada de la obra, que Menéndez y Pelayo ha caracterizado, con una expresión muy feliz, de “Biblia estética del siglo XIII”, hace falta la colaboración de especialistas de distintas disciplinas. La música de las *Cantigas* ha sido objeto de estudios extensos. Mientras que el orientalista Julián Ribera, en 1922, no había conseguido la adhesión de los musicólogos a su tesis del origen árabe de las melodías, el mejor especialista en este campo, Higinio Anglés, en una serie de trabajos que culminaron en una monografía de tres volúmenes, pudo demostrar la relación estrecha que existe entre la música

¹ Para más detalles, véase abajo, pp. 21 y ss.

de las *Cantigas* y la coetánea europea que se nos presenta con especial riqueza en Francia, en el ámbito de Saint Martial de Limoges. A juicio del musicólogo catalán, las *Cantigas de Santa Maria* constituyen “el repertorio musical más importante de Europa por lo que se refiere a la lírica medieval”.² Algo análogo puede decirse de las miniaturas que, según la opinión de los especialistas, muestran un grado de perfección hasta entonces no alcanzado en España. Su valor artístico y la importancia que tienen para la historia de la cultura por el detalle con que se representan las facetas más variadas de la vida diaria han sido apreciados en el estudio fundamental de José Guerrero Lovillo. La magnífica edición facsímil del “Códice rico”, que acaba de publicarse, suministra la base para investigaciones ulteriores en este sentido. Por haberse logrado en ellas un perfecto equilibrio entre texto, melodías y pintura ocupan las *Cantigas de Santa Maria* un lugar privilegiado en la literatura medieval, y no cabe duda de que para su regio ‘autor’, el “fazer sões” y el “pintar” (ctg. 377) no eran de menor importancia que el “contar”, “trobar” y “rimar”. Huelga subrayar el rango que en la historia de la espiritualidad les corresponde a las *Cantigas* como al monumento literario más destacado del culto mariano en la Península Ibérica, su interés para la historia de la métrica y, finalmente, su importancia como una de las fuentes más ricas del galaico-portugués antiguo.

Dentro de la ingente producción científica y literaria planeada y hasta cierto punto dirigida por el rey ocupa la colección de las *Cantigas* un lugar aparte, y eso por varias razones. Dejando a un lado la traducción del *Libro de Calila e Dimna*, el *Libro de ajedrez, dados y tablas* y las pocas cantigas profanas, es la única obra que no está dedicada a temas históricos, jurídicos o astronómico-astrológicos; es la única que no está escrita en español, y es, sobre todo, la obra que tiene más carácter personal. Mientras

² *La música*, II, p. 11; *ibid.*, p. IX: “Ninguna nación ha podido hasta aquí ofrecer una colección tan rica en consecuencias prácticas para la investigación científica del folklore musical europeo.”

que en los escritos científicos, históricos y legales la presencia del regio mecenas y organizador se deja entrever solamente a través de una que otra observación ocasional, son muy frecuentes en las *Cantigas* las referencias a la persona del monarca, y van aumentando al progresar la obra. En algunas cantigas Alfonso habla de sí en primera persona, nos hace asistir a acontecimientos alegres o dolorosos de su vida, cuenta de sus enfermedades, de sus dificultades políticas, de sus éxitos y de sus fracasos, de la traición cuya víctima ha sido, pero también de hechos triviales y al mismo tiempo íntimos, como de una comadreja (*donezña*) con que solía divertirse (ctg. 354). Menciona a sus padres, Fernando y Beatriz, a su hermano Don Fadrique, a personas de su corte.

La colección de las *Cantigas* ha acompañado al monarca durante largos años de su vida y hasta su muerte. En cuánta estima la tenía lo demuestra no solamente el lujo extraordinario con que han sido adornados dos de los manuscritos. Cuando yace enfermo y en trance de morir en Vitoria y el arte de los médicos ya no le puede procurar alivio, manda que le pongan encima, en vez de paños calientes, "o livro das cantigas de Santa Maria", por cuyo poder milagroso recobra la salud (ctg. 209). Pocas semanas antes de su muerte dispone en un segundo testamento "que todos los libros de los Cantares de loor de Sancta María sean todos en aquella iglesia do nuestro cuerpo se enterrarre".³

Como legislador e iniciador de obras jurídicas sigue Alfonso las huellas de su padre, realizando empresas planeadas o comenzadas por éste, y es muy probable que también en el campo de la poesía el ejemplo de Fernando el Santo le haya servido de estímulo. Como relata el hijo en el *Setenario* y como lo sabemos también por otras fuentes, el Rey Fernando fue un mecenas para los juglares que frecuentaban la corte castellana, y su profunda devoción a la Virgen se menciona en tres cantigas (122, 221, 292). Modelos para una poesía marial en lengua vernácula existían

³ J. Sánchez Pérez, *Alfonso el Sabio*, Madrid, sin año, p. 334.

ya en Provenza y en Francia, y no cabe duda de que algunos de ellos eran conocidos del rey y de sus colaboradores. A partir del siglo XI se componen en Inglaterra y en Francia en número creciente colecciones de milagros en prosa latina, atribuidos sobre todo a Santa María. Los primeros cuentos en verso, también en latín, aparecen en la primera mitad del siglo siguiente. La más antigua colección de leyendas marianas en una lengua vernácula son 38 milagros del clérigo londinense Adgar, que escribe en dialecto anglo-normando (último decenio del siglo XII). Más numerosos y de mayor importancia artística son los *Miracles de Nostre Dame* de Gautier de Coinci (1177-1236), prior de Vic-sur-Aisne en el norte de Francia, escritos un poco más tarde. En España, por fin, Gonzalo de Berceo rima, hacia la mitad del siglo XIII (aproximadamente 1240-1250), sus *Milagros de Nuestra Señora*.

Mientras que hasta ahora no se han podido encontrar pruebas concluyentes de que los autores de las *Cantigas* hayan utilizado como fuente los *Milagros* del monje riojano, está fuera de duda que conocían la obra de Gautier de Coinci. Esta no solamente les ha servido de modelo en el caso particular de varias cantigas,⁴ sino es muy probable que haya sugerido el plan general de la colección alfonsina, pues también Gautier mezcla cantigas *de milagro* con otras *de loor*, y en algunos manuscritos de los *Miracles* no faltan ni miniaturas ni melodías. Las *Cantigas de Santa Maria* se distinguen, sin embargo, en varios aspectos de las colecciones mencionadas. En primer lugar por su dimensión, por el número de milagros: 356, frente a 26 en Berceo, 38 en Adgar, 59 en Gautier. Es verdad que los milagros de Gautier son normalmente más largos que los de Alfonso. Son, además, especialmente notables el virtuosismo métrico, como ya se ha dicho, la artificiosa estructura de la obra, basada en los números cinco y diez, y, por

⁴ T. Marullo, "Osservazioni sulle *Cantigas* di Alfonso X e sui *Miracles*" di Gautier de Coincy. *Archivum Romanicum*, 18 (1934), 495-540.

fin, el hecho de que los poemas en su totalidad han sido puestos en música y adornados con miniaturas.

Las cantigas de milagros pueden dividirse, según su procedencia y el escenario de los hechos que se relatan, en tres grandes grupos. El primero encierra milagros marianos divulgados por todo el occidente cristiano. Entre las a veces voluminosas colecciones latinas que transmiten este tesoro de leyendas, una de las más importantes se halla en el *Speculum historiale* de Vicente de Beauvais (muerto en 1264). Coetáneo del rey y autor de un *Liber Mariae* fue fray Gil de Zamora, quien pudo ayudar en el acarreo de los temas de las *Cantigas*. Algunas de estas colecciones reúnen milagros localizados en determinados santuarios, sobre todo franceses, como Soissons, Laon, Chartres, Rocamadour. Las correspondencias entre estos relatos y las *Cantigas* son frecuentes, pero sólo en muy pocos casos es posible descubrir la fuente exacta.

Un segundo grupo lo constituyen leyendas relacionadas con santuarios de la Península. Los que se nombran con mayor frecuencia son Santa María de Salas (Provincia de Huesca),⁵ Santa María de Vila Sirga (Villasirga, Palencia, en el Camino Francés), Montserrat (en Cataluña), Terena (en el bajo Guadiana), cuya fama, según muestran los lugares de procedencia de los romeros, parece no haber ido más allá de las cercanías, y Santa María do Porto (Puerto de Santa María, en la Bahía de Cádiz).⁶ Las veintitrés cantigas que narran milagros ocurridos en el Puerto, y que figuran todas en el último cuarto de la colección, son de especial interés al permitirnos seguir en sus detalles el proceso de formación de las leyendas, que coincidió más o menos con la elaboración de las cantigas correspondientes. El lugar fue definitivamente incorporado al dominio cristiano por el mismo Alfonso, después de haber sido con-

⁵ P. Aguado Bleye, *Santa María de Salas en el siglo XIII: Estudio sobre algunas cantigas de Alfonso el Sabio*. Bilbao, 1916.

⁶ J. T. Snow, "A Chapter in Alfonso X's Personal Narrative: The Puerto de Santa María Poems in the *Cantigas de Santa María*". *La Corónica*, 8 (1979), 10-21.

quistado una primera vez por Fernando III. En la cantiga 328 se cuenta cómo el primitivo nombre árabe Alcanate es sustituido por la nueva designación. Dos cantigas (358, 365) se refieren a la construcción, por iniciativa del Rey, de una iglesia en honor de Santa María. Entre los milagros de los grupos primero y segundo se da en algunos casos una afinidad temática por el hecho de que leyendas de difusión europea han sido atribuidas posteriormente a un santuario español (por ejemplo en el caso de las cantigas 36 y 312). Las fuentes de los poemas en que se mencionan santuarios nacionales eran en parte escritas (347.6 "ond' un gran livro é chëo"), en parte orales.

Tenemos finalmente un tercer grupo de veinticinco composiciones que relatan acontecimientos milagrosos sucedidos al Rey mismo, a miembros de su familia o a personas de su séquito, algunas de las cuales son notables por su carácter autobiográfico. A veces se refieren también a santuarios españoles, sobre todo a Santa María del Puerto. En la medida que aumentaba el número de las cantigas, tuvo lugar un desplazamiento del centro de interés de lo internacional a lo nacional y lo personal, según se desprende del siguiente cuadro:

Ctgs.	Milagros	intern. ⁷	nacion.	(person.)
1 - 100	89	75	14	(1)
101 - 200	90	46	44	(3)
201 - 300	90	36	54	(8)
301 - 427	87	19	68	(13)

Se han propuesto varias clasificaciones de las *Cantigas* por temas.⁸ Ninguna es enteramente satisfactoria, y el interés que ofrecen es muy limitado por tratarse aquí en la mayoría de los casos de adaptaciones de versiones preexistentes, sin ninguna originalidad en cuanto a lo temático.

⁷ Se incluyen aquí las pocas cantigas que no pueden localizarse.

⁸ La última es la propuesta por J. Montoya Martínez, *Las colecciones de milagros de la Virgen*, 118-123.

Es, en cambio, atrayente seguir la transmisión y el desarrollo de un tema a través de los siglos y de las literaturas, por ejemplo el de la monja cuya huida del monasterio queda inadvertida porque María toma su figura y sigue desempeñando las funciones de la culpable,⁹ o el del monje que cae en un sueño de trescientos años cuando está meditando sobre las glorias del Paraíso.¹⁰ La gran mayoría de los temas de las *Cantigas* se deja reducir a unas pocas situaciones básicas como lo son socorro en la enfermedad y en peligros, punición de delincuentes, premio a la virtud y al culto de la Virgen. Mientras que en su forma más sencilla las cantigas se limitan al relato escueto de un hecho, hay otras que cuentan con detalles los antecedentes y las circunstancias o narran leyendas de acción complicada, aproximándose a formas novelescas, como por ejemplo en el caso de la leyenda de *Crescentia* (ctg. 5).

La estructura de los poemas narrativos se conserva, con pocas excepciones, invariable, y a esta uniformidad contribuye la predominancia (más del 90 %) de la forma del *virelai*. El estribillo inicial, repetido después de cada estrofa, presenta la idea directriz, la lección que hay que sacar y que muchas veces se condensa en forma de una locución proverbial o de una sentencia. El estribillo puede ser desarrollado y glosado en la primera estrofa. En esta o, según el caso, en la segunda o hasta tercera estrofa se dan normalmente indicaciones más o menos concretas sobre el lugar y el tiempo, y otras, siempre vagas, sobre la fuente ("com' aprendo", "com' a estoria diz"),¹¹ y se nombran las personas implicadas en los sucesos. Desviaciones de este esquema básico se hacen cada vez más raras con el crecimiento de la colección. En algunos poemas se abusa de frases hechas y de muletillas, cuya única finalidad es com-

⁹ Sobre la leyenda de *Sor Beatriz* (ctgs. 55, 94, 285), véase R. Guiette, *La Légende de la Sacristine*. París, 1927.

¹⁰ J. Filgueira Valverde, *La Cantiga CIII: Noción del tiempo y gozo eterno en la narrativa medieval*. Santiago de Compostela, 1936.

¹¹ Para una lista completa de estas fórmulas véase W. Mettmann, *Zum Stil der 'Cantigas de Santa Maria'* (II), 383-385.

pletar el verso u obtener una rima. Estereotipadas son también las fórmulas de transición ("Desto quero contar", etcétera).¹² El valor artístico de las cantigas narrativas es muy desigual, lo que, en parte, se puede explicar por la pluralidad de autores. Al lado de composiciones donde el encanto de las leyendas es reforzado por una narración hábil y vivaz y la soltura de los diálogos (véase por ejemplo la ctg. 64), hay otras que, como queda dicho, son productos de serie u obra de un poeta de poco talento.

En el caso de las cantigas *de loor* es todavía más difícil si no imposible encontrar modelos concretos. La alabanza de la Virgen y la imploración de su ayuda han sido, en la Edad Media, objeto de un sinnúmero de poemas en lengua latina o vernácula. La poesía marial latina, que comienza a desarrollarse en el siglo XI, llega a su auge ya en la primera mitad del siglo XII. De fecha más reciente (primera mitad del siglo XIII) son las más antiguas manifestaciones en lengua provenzal.¹³ El trovador Guiraut Riquier, de quien se conocen varias canciones en honor de Santa María, ha pasado un decenio (de 1270/71 a 1279) en la corte de Castilla. Todos los temas de las cantigas de loor alfonquinas, todos los epítetos, imágenes y comparaciones tienen antecedentes o paralelos en la literatura mariana anterior y contemporánea, en cuyo tesoro el Rey y sus colaboradores podían inspirarse sin seguir modelos determinados. Se puede suponer que entre los autores había clérigos, como lo demuestra su familiaridad con la liturgia y formas litúrgicas como la secuencia. La cantiga 340 imita una alborada del trovador Cadenet.¹⁴

Entre los 61 poemas no-narrativos de la colección (sin la Introducción y los dos Prólogos) predominan los de carácter himnico, en que se celebra a María como auxilia-

¹² Mettmann, l.c., 381-383.

¹³ D. Scheludko, *Die Marienlieder in der altprovenzalischen Lyrik*. Neuphilologische Mitteilungen, 36 (1935), 29-48; 37 (1936), 15-42.—Christiane Leube-Fey, en: *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, II.1, fasc. 5 (1979), 72-76.

¹⁴ H. Spanke, en: Anglés, *La música*, III.1, 216-217.

dora, medianera y procuradora. Algunos cierran con una súplica, que ocupa la última estrofa (ctgs. 140, 150, 280, 310, 360) o que se añade en forma de un envío (ctgs. 180, 420). De las seis estrofas que tiene la cantiga 300, tres corresponden a ruegos y tres a loores. Nueve cantigas, entre ellas la larga *Pitiçon* (401), contienen únicamente súplicas (80, 100, 250, 350, 402, 406, 421, 422). Debido a la materia, las variaciones temáticas no son muy grandes. Los tópicos encomiásticos que suministraban la literatura devota y la liturgia se repiten y se parafrasean. Se explica por qué loamos o deberíamos loar a la Virgen, y se amonesta a loarla y amarla (también en forma interrogativa: "¿por qué no amáis?", ctg. 260). La imposibilidad de loar a María adecuadamente se ilustra por una serie de imágenes (ctg. 110). Un tema tradicional es la oposición entre el amor mundano y el amor de María. La Virgen es perfecta e incomparable, es la Madre de Dios y al mismo tiempo su *filla, esposa, criada, ama, amiga, es don' e ancela, Virgen e Madre, reña, emperadriz*. Nos asiste como *avogada* y *padrõa*, vence al diablo, repara las injusticias y las consecuencias de la caída de los primeros padres y nos muestra el camino derecho. Dios, los ángeles y los santos la honran. Es *lume, luz, aurora, estrela (madodinna, do mar, do dia)*, y su nombre se adorna con una larga serie de epítetos (*santa, gloriosa, celestial, espiritual, corõada, bẽeita*, etc.)¹⁵ Se celebra la misión del arcángel Gabriel (ctg. 210). Los ocho nombres, que el estribillo de la cantiga 180 presenta en forma antitética (*Vella e Minya, Madr' e Donzela, Pobre e Reynna, Don' e Ancela*), se comentan en sendas estrofas. Eran muy divulgadas en la literatura marial, al lado de la oposición *María / Eva* (cantiga 320), el juego de palabras *Ave - Eva* (ctg. 70) y la explicación de las cinco letras del nombre *María* (ctg. 140). La cantiga 80 consiste en una paráfrasis de la salutación angélica. Frecuentes son repeticiones en forma de letanía al comienzo (ctgs. 40, 90, 140, 240, 340, 350, 390, 406)

¹⁵ Para un lista completa de los nombres y epítetos de María en las *Cantigs*, véase Mettmann, *Zum Stil...* (I), 305-313.

o al fin (ctg. 260) de cada estrofa, también en forma de contraste (ctg. 290; *Bêito seja - Maldito seja*). Cada estrofa de la cantiga 330 propone un enigma, cuya solución se da en el estribillo. Influencias de la poesía tradicional se notan en la *Cantiga das Mayas* (406), que recoge motivos de la canción primaveral, y en el estribillo del *conductus* "*Cantando e con dança*" (ctg. 409).

De especial importancia es el valor simbólico del número siete. Las dos cantigas sobre los Siete Gozos (ctg. 1), tema muy popular en la literatura medieval, y los Siete Dolores (ctg. 403, = *To* 50) siguen un esquema idéntico (ocho estrofas; una de introducción y una para cada gozo o dolor). A los siete dones del Espíritu Santo corresponden los siete dones que Dios ha dado a la Virgen (ctg. 418). Cinco cantigas celebran fiestas marianas: Nacimiento (411; *To* I), Anunciación (415, *To* II; con una paráfrasis de la salutación angélica), Concepción (413, *To* III; se emplea la imagen del rayo de luz que penetra a través del vidrio sin romperlo), Candelaria (417, *To* IV), Asunción (419, *To* V). La primera y la última se aproximan por su carácter narrativo a las cantigas *de miragres*. Una cantiga en el apéndice de *E* trata de la tríplice virginidad de María por analogía con la divina Trinidad (ctg. 414).

Las cantigas cristológicas (423-427) se refieren a la creación del mundo, la adoración de los Reyes Magos, la Resurrección (el *paschale gaudium* se manifiesta en el grito de júbilo del estribillo), la Ascensión y la Bajada del Espíritu Santo.

Se puede suponer que algunas de las cantigas, sobre todo *de loor*, eran cantadas con ocasión de festividades religiosas, lo que seguramente vale para las *Festas*. En el código *To* se lee en una nota a la cantiga 418: "A vigia de Santa Maria d'Agosto será dita *Des quando Deus sa Madr' aos ceos levou* e no dia será dita a precisson *Bêita es, Maria, Filla, Madr' e criada*" (ctg. 420).

Nada indica que la obra haya llegado al conocimiento de un público más vasto, y no es posible descubrir una influencia de las *Cantigas* sobre la literatura posterior.

EL PROBLEMA DEL AUTOR

Lo que se ha dicho a este respecto ha sido las más de las veces muy vago, si es que se ha visto aquí un problema. A lo más, los críticos se han limitado a suponer que al rey mismo sólo se le puede atribuir una parte, más o menos grande, de la obra. Algo más explícito se muestra J. Filgueira Valverde,¹⁶ quien, después de citar el famoso pasaje, tantas veces aducido, de la *Primera Parte* (l. XVI, cap. 13) de la *General Estoria* ("... el Rey faze un libro, non porque el escriba con sus manos, mas compone las razones, e las enmienda, et yegua, e enderesça, e muestra la manera de cómo se deben fazer..."), opina: "En el cancionero marial, la labor directa del monarca es también intensa, a juzgar por la unidad estilística. Tarea de la corte sería aquí la busca de temas en colecciones e historias y su traducción, la ayuda al rey en la versificación, dándole 'recado' para cerrar las 'palabras', y la creación, acarreo y adaptación de los motivos melódicos al servicio de la poesía." Se considera, pues, muy importante la parte personal del rey al atribuirle la homogeneidad estilística de la colección. Sin embargo, aquí nos encontramos otra vez ante meras suposiciones, sin soporte en hechos concretos.

Después de haber releído repetidamente la totalidad de las *Cantigas* y adquirido así la necesaria sensibilidad respecto a matices estilísticos, a la dicción y al ritmo de los versos, hemos llegado a la convicción de que una fracción muy importante de la obra procede de una misma pluma, mientras que el resto muestra rasgos estilísticos distintivos que hacen suponer varios autores. Será, pues, una tarea urgente reunir grupos de cantigas susceptibles de ser atribuidos cada uno a un autor distinto. A este efecto habría que proceder a un riguroso análisis de la lengua, del estilo, de la técnica métrica, y combinar los resultados así obtenidos con otros indicios, por ejemplo agrupaciones de cantigas que proceden de la misma fuente y referencias explícitas

¹⁶ El "Códice rico" de las *Cantigas*, p. 39.

del autor a una cantiga compuesta anteriormente por él (véanse las ctgs. 362 y 52, donde el poeta remite a las cantigas 35 y 48). No es éste el lugar de entrar en pormenores.

Hay que encontrar respuestas a tres preguntas: 1.º ¿Cuántos poetas han colaborado en las *Cantigas*? 2.º ¿Puede averiguarse algo sobre su identidad? 3.º ¿Cuál es la parte que le corresponde al monarca en la elaboración de la obra que nos ha sido legada bajo su nombre? ¿Se limitó su papel al de un inspirador e iniciador que aseguró el progreso de la magna empresa poniendo a la disposición de sus colaboradores los medios materiales? ¿Intervino quizá de una manera más concreta, tomando parte en la planificación, en la selección del material y en su disposición? ¿Contribuyó con poemas salidos de su propia pluma, y en caso afirmativo, en qué medida? Tengo que limitarme aquí a resumir las conclusiones, todavía muy provisionales, de unos estudios en curso. Siendo insostenible la tesis de que las *Cantigas* son una obra individual, es sin embargo probable que la mayoría de los poemas se deban a una sola persona y que el número de los autores no haya pasado la media docena. ¿Fue el rey uno de ellos?

Creo que es lícito admitir la paternidad literaria (en el sentido estricto de la palabra) del rey para las cantigas donde nos habla en primera persona de sus vivencias y deseos. Esto ocurre por primera vez en la *Petiçon que fezo el Rey a Santa Maria* (ctg. 401), con la que concluye la primitiva compilación de cien cantigas. Se puede suponer que en este largo poema haya sido ayudado por un colaborador. Sigue inmediatamente en el código de Toledo la *Cantiga das Mayas* (ctg. 406), que presenta notables coincidencias temáticas y estilísticas con la anterior.¹⁷ La cantiga 169 (“dun miragre que fezo Santa Maria por hũa

¹⁷ 401.29-31 e que contra os mouros, / que terra d'Ultramar
tēen e en Espanna / gran part' a meu pesar,
me dé poder e força / pera os en deitar.

406.40-41 que nos dé tamanna
força, que sayan / os mouros d'Espanna.

sa eigreja que é ena Arreixaca de Murça), que está intercalada en una serie de poemas que se refieren al santuario de Salas, de los que se diferencia netamente en el plano estilístico, termina con el deseo, expresado ya en las cantigas 401 y 406, de expulsar a los moros de España:

a Virgen ... conquerrá
Espanna e Marrocos, / e Ceta e Arcilla.

En el caso de la cantiga 180, Alfonso se limitaría a añadir los dos versos finales, que constituyen una especie de envío:

Poren lle rogo que quer' amparar
a mi de mal, e Leon e Castela.

En la cantiga 200 habla, entre otras cosas, de sus enfermedades y de sus enemigos:

nas grandes enfermidades
m'acorreu...

E dos que me mal querian
e buscavan e ordian
deu-lles o que merecian,

En el número 209 recuerda la curación milagrosa de una enfermedad grave padecida en Vitoria. Un grito de auxilio en la enfermedad y aflicción es también la cantiga 279:

Santa Maria, valed' ai Sennor,
e acorred' a vosso trobador:
que mal le vai.

En la cantiga 300 el rey se queja de nuevo de la ingratitud y de la traición, cuya víctima ha sido. Aquí es notable, además, el parecido métrico con la *cantiga d'escarnho* alfonsina "O genete / pois remete". En la cantiga 360 se repite por cuarta vez el ruego a la Virgen de que le preste su ayuda en la lucha contra los moros:

401.68 que me guardes / d'ome torp' alvardan
406.50-51 que nos defenda / d'ome mui vilão
 e d'atrevud'e / de torp' alvardão.