

## Sobre la tradición elocutiva en las cantigas con textos latinos de los Cancioneros Gallego-Portugueses

JOSE MANUEL DIAZ DE BUSTAMANTE

Hace algunos años me ocupé de la famosa cantiga de Airas Pérez Vuitorón (número 78 en la edición de Rodrigues Lapa, *CBN* 1477, *CV* 1088; vid. *Verba* 10 (1983), pp. 131-154) en la que el poeta escarnece a los nobles que traicionaron a Don Sancho II en beneficio del Conde de Bolonia. No voy a ocuparme, pues, aquí, de sus fuentes y sentido, porque aparte de alguna nueva precisión bibliográfica, no tengo nada que añadir aún a mi trabajo de entonces.

Hoy, con ocasión del homenaje a D. Constantino, tengo la oportunidad de volver a las cantigas con "latinorios"; pero esta vez en su conjunto, para intentar investigar el fin de la *acomodación de textos* pertenecientes a tradiciones concretas y también el grado de *evocación* que pueda obtenerse por connotación a partir de citas de pasajes muy conocidos de textos normalmente litúrgicos.

La primera impresión es de que el recurso al latín como elemento altamente significativo empieza y acaba con Vuitorón, dada la pobreza del resto de los poemas. Incluso las *Cantigas de Santa María* (= *CSM*; *Cantigas de Santa Maria*, editadas W. Mettmann, 2 vols. Vigo 1981) resultan paupérrimas (entiéndaseme bien: paupérrimas en *grado*, no en número de casos) en comparación con los poemas de *escarnho* o de *mal dizer* (= *CE*; *Cantigas d'Escarnho e de Mal Dizer dos cancioneros medievais galego-portugueses*, 2ª edição revista e acrescentada pelo Prof. M. Rodrigues Lapa, Vigo 1970), y todos los poemas satíricos resultan sosos en comparación, de nuevo, con el de Airas Pérez: con un modelo así, mal año para continuadores.

La parte del problema que me interesa se centra, fundamentalmente, en las causas de que se recurra a una cita en latín en el seno de una cantiga gallego-portuguesa o, mejor aún, que se recurra a la *acomodación* de un texto previo perteneciente, por lo general, a un nivel culturalmente superior, para lograr sentidos nuevos acentuados por la extracontextualización a que dichos textos (o fragmentos de textos) son sometidos.

Hay, sin embargo, una notable diferencia respecto a lo que se puede hallar en un *corpus* que, sin ser amplio, resulta más variado que el panorama restringido de citas e indicaciones que se encuentra en una sola cantiga de un solo poeta. Al incorporar algunos textos espigados de las *CSM* y de varias *CE* (dado que ni las *Cantigas de amigo* ni las de *amor* son rentables en modo alguno) se plantea la cuestión del *tono*: en el caso de la poesía satírica (escarnio o maldecir, tanto da)

todo radica en un juego de *proportio* (o adecuación de los medios a los fines) al servicio de la *ironia*, entendida como mimesis naturalmente *desproporcionada*. De este modo, al sacar de su contexto una expresión y relacionarla de modo deliberadamente artificial (pero verosímil) con un contexto extraño, la desproporción que resulta da la clave para una lectura transliteral del texto nuevo resultante.

En buena medida, parte del problema teórico se reduce al establecimiento de las diferencias entre *texto acomodado* como instrumento y *caricatura* y *parodia* como recurso (quiero así designar con cierta claridad el proceso y el resultado de un solo fenómeno), de tal manera que dichas diferencias puedan llegar a determinar y caracterizar el grado o nivel de *stilus* que media entre las acomodaciones de los textos religiosos (en los que, como se verá, se da sobre todo una intención *sin-tética* de la acomodación) y las de los textos satíricos (dentro de los cuales, por cierto, hay grados de acomodación dado que hay una intención fundamentalmente *significativa*) que oscilan, como adelantaba, entre caricatura y parodia.

J. P. Cèbe, en su *La Caricature et la Parodie dans le monde romain antique des origines à Juvenal* (Paris 1966), define con precisión ambos conceptos y establece que la caricatura es la *Représentation déformée du réel... C'est ce que les Latins... appelaient d'une formule expressive similitudo turpioris* (pp. 8-9); la parodia, en cambio es *toute imitation dérisoire... La parodie se distingue bien de la caricature, dont elle est complémentaire: elle consiste en une copie et non en une représentation (elle est de l'ordre du récit ou du drame, alors que la caricature ressortit au portrait...)* (pp. 9-10). Nos interesa especialmente el mecanismo paródico de imitación de los lenguajes especiales, pues es el que más frecuentemente aparece en la lírica gallego-portuguesa; y si en el mundo antiguo -como nos dice Cèbe, p. 172- era rentable en extremo la parodia de la lengua especializada de la epigraffía funeraria, en el mundo medieval predomina la parodia de la lengua técnica y especializada de la religión para obtener efectos de intensión expresiva (también practicada por los romanos, *ibid.* pp. 275-276, a propósito del poema 36 de Catulo) y sólo de vez en cuando se encuentran parodias claras de obras de literatura (en la latina, uno de los casos más interesantes de parodia de una obra literaria es el poema 10 del *Catalepton* del *Corpus Vergilianum* como parodia del poema 4 de Catulo (vid. Cèbe, p. 292); sin ir tan lejos, por cierto, en la lírica gallego-portuguesa, contamos con el ejemplo preclaro de la cantiga de escarnio de D. Afonso López de Baian que comienza *Sedia-xi Don Belpelho en ùa sa maison...* (*CE 57: CBN 1470; CV 1080*)).

El caso de la poesía religiosa, en la que (en principio) no caben ni la parodia, ni la ironía ni la caricatura, es bastante más complejo en su funcionamiento aunque mucho menos en su construcción. El mundo de lo caricaturesco resulta de la unión de elementos en contraste violento; en cambio el mundo de la cita latina en la poesía religiosa es fundamentalmente ornamental (en el sentido más restringido de la técnica retórica), está relacionado con la *eruditio* y la *barbarolexis* como formas del *ornatus* y, en consecuencia, pertenece a la fase de la elocución.

En varios de los casos que comentaré nos hallaremos ante verdaderos metaplasmos de rima o asonancia, además de ante aquellos que se deban a exigencias de métrica silábica (cf. H. Lausberg, *Manual de Retórica Literaria. Funda-*

*mentos de una ciencia de la Literatura*, 3 vols., Madrid 1966, vol. 2, p. 22); pero la mayor parte, con todo, estará en íntima relación con la cuestión de la *auctoritas* en sus diversos grados. Nótese que allí donde se encuentre una referencia poco clara o aparentemente poco rentable, cabrá siempre la posibilidad de entender que, de alguna manera, ha entrado en juego la *consuetudo* o forma aceptada de hablar, en virtud de la cual determinadas expresiones técnicas o incluso muy rebuscadas llegan a vaciarse de su contenido primigenio y a lexicalizarse sin más (algo al respecto en Lausberg, *ibid.* pp. 20-21; y acerca de la *obscuritas* como vicio de la elocución excesivamente apoyada en *auctoritates*, p. 383). Por lo que a la lírica gallego-portuguesa de tipo religioso se refiere, entiendo que, de acuerdo con la más rancia tradición de la poética medieval, el efecto capital de la *auctoritas* es la *antiquitas*, o recurso peculiar de la elocución ornamental en función del cual se persigue la dignidad de la obra o de su forma verbal merced al empleo de palabras o expresiones muy valoradas cultural o socialmente. Huelga decir que así como en el mundo antiguo la *dignitas* solía buscarse de la mano del griego (que aun significando caer en el vicio del barbarismo, era aceptado sin dificultad como ornato de la expresión: cf. Lausberg, *ibid.* p. 54), en la Edad Media lo más frecuente era que el papel de lengua sabia (y no sólo *sagrada*) lo desempeñara el latín, ya como lengua de la religión, ya como lengua de la tradición clásica.

Entre los latinorios que iré aduciendo más abajo, se encontrarán numerosos ejemplos de empleo de fórmulas latinas sin mayor justificación que el ornato, o la ósmosis del prestigio de la lengua litúrgica: son numerosos los casos en las *CSM*, o chocantes, como el único del *Cancioneiro da Ajuda*, en una cantiga de Pero da Ponte (número 462, pp. 898-899 de la edición de Carolina Michaëlis (Halle 1904, reproducción facsímil, Hildesheim 1980)) que acaba, precisamente, con las dos expresiones litúrgicas que siguen:

Mais façamus tal oraçon  
 que Deus, que pres mort'e paixon,  
 o mande muito ben reinar!  
*Amen! Aleluya!*

El punto en que estos recursos, más propios de la literatura de tema religioso, se unen a la burla de la lírica satírica del escarnio o el maldecir constituye lo que en la retórica antigua se llamaba, técnicamente, ironía como figura. Nos encontraremos pues, aquí, con las realizaciones negativa y positiva de la ironía, la *dissimulatio* y la *simulatio* respectivamente. De la *dissimulatio* se encontrarán principalmente las formas de sinécdoque y énfasis; de la *simulatio* destaca, en los textos que he recogido, la afinidad con la metáfora (tal vez, como dice Lausberg (*ibid.* pp. 291 y 61-70) a causa de que se apoya ordinariamente en una sola palabra). En todo caso, es tal la abundancia de casos límite que, por prudencia, puede llegar a convenir pensar, sobre todo, en una expresión automatizada de fórmulas lexicalizadas. Ello resulta tanto más claro cuanto más se observen los textos característicos de la lírica satírica en comparación con los estrictamente correlatos pertenecientes a la esfera de lo religioso.

GAUDE VIRGO MARIA (*CSM* 6, 2, 24 y 69)

Las *Litaniae Lauretanae* que se rezaban en el tiempo pascual dentro del *Officium in honorem Beatae Mariae Virginis* incluyen una fórmula antifonal, previa al *Kyrie*, que se presta muy bien a servir de motivo inspirador al pasaje alfonsino:

*Gaude et laetare, Virgo Maria, alleluia,*  
quia surrexit Dominus vere, alleluia

Doy esta fórmula como más adecuada que el himno *Gaude Dei genitrix, Virgo immaculata*, porque no sólo la localización del primero en las letanías sino incluso su texto, se reflejan mejor en el contexto de las *CSM*. Por otra parte, los tópicos antisemitas que se indican genéricamente en el v. 25: *pois diz mal do judeu, que sobr' a[que]sto [c]ontende* están presentes tanto en los textos de las letanías, como en todas las *confutations* de las lecturas de las fiestas marianas (y lo que no son lecturas: vid. H. Walther, *Initia carminum ac versuum medii posterioris latinorum...*, Göttingen 1969, números 45, 48, 51, 52, 55, 69 y 80-85). Y, como se puede observar, todos los textos alfonsinos relacionados con el *Gaude et laetare* tienen algo que ver con resurrecciones de muertos; (cf. también otras cantigas en las que aparecen expresiones remotamente identificables con ésta: 291, 30 y 319, 47). Vale la pena atender al detalle morboso del canto de ultratumba (en los vv. 67-70): el niño que tanto cantaba *Gaude Virgo Maria*, incluso con la cabeza hendida de un hachazo seguía cantándolo en la fosa, y así pudo ser descubierto el malvado judío, y el niño recuperado y milagrosamente vivo:

O menyo' enton da fossa,/ en que o soterrara  
o judeu, começou logo/ en voz alta e clara  
a cantar *Gaude Maria!* que nunca tan ben cantara,  
por prazer da Groriosa,/ que seus servos defende

Más valioso, aunque en gallego y, por tanto, fuera del campo de estas notas es el *Estrela madodinna* de *CSM* 54, 78, que corresponde al *Stella matutina* de las Letanías. Ya en la cantiga 11, 90-97 se nos dice

Tod' aquela crezeria  
dos monges logo liia  
sobr' ele a *ledania*  
polo defender  
do denodado  
demo; mas a Deus prazia,  
e logo viver  
fez o passado

AVE MARIA (*CSM* 11, 23; 16, 47, 51; 71, 2, 16, 65; 93, 23; 125, 20; 141, 17; 152, 2; 330, 7; 415, 10?)

Es evidente que esta *salutatio* debe ser puesta en relación con otros fragmentos aislados de la oración de tal nombre que aparecen, sobre todo en gallego, con gran abundancia en las *CSM* (vid., por ejemplo, DEUS TE SALVE en 40, 3, 15 y 24; BEEITA ERES EN 55, 33; GRAÇIA PLENA en 415, 15; o incluso AMEN en 127, 64; 142, 63 y 253, 89). Sin embargo, como caso de aducción muy significativa de un texto que no se acomoda sino que simplemente se indica, tiene un interés especial. En alguna edición parcial de las *CSM* se resta importancia a menciones de textos trillados (como éste), sin tener en cuenta que la práctica totalidad de los que he ido dando y aún voy a dar fueron, en su momento, tan fami-

liares al público como puede ser, hoy todavía, todo lo que evoque el Avemaría o el Padrenuestro, y lo que es más grave, sin tener en cuenta tampoco que lo importante no es tanto que la cita resulte familiar, cuanto que se comprenda la razón por la que se menciona, en un momento concreto, un pasaje concreto de una oración o de un canto litúrgico; el porqué de que la cita sea en latín y no en gallego etc.

Nos encontramos así con que, en la cantiga 11, la fórmula y la oración *Ave Maria* favorecen la resurrección del fraile fornicario; en la 125 impiden la boda sacrílega del clérigo y la doncella devota de la Virgen y mueven a ambos a entrar *en orden* (algo semejante ocurre con el caballero de la 152); en la 16 hacen que un caballero enamorado trueque sus amores mundanos por los divinos; en la 141 esta devoción hace que la Virgen socorra al fraile que se arrodillaba al pronunciar u oír el nombre de María; en la 71 la Virgen aconseja a una monja que rece menos pero más despacio y atentamente y, en cambio, en la 93, la Virgen sana a un *gafó* por

... dizer  
ben mil Ave Marias por fazer prazer  
aa Madre de Deus... (vv. 21-23)

A propósito del *Pater Noster*, y como caso parejo a éste, conozco el de la cantiga de amigo de Juyão Bolseyro (ed. J. J. Nunes, Lisboa 1973, número 394) en cuyo verso 19 se dice (con una forma no propiamente latina, aunque sí intermedia)

*Pater nostrus* rez' eu mais de cento  
por aquel que morreu na vera cruz

Por hacer un tránsito, tal vez violento en extremo, a la lírica satírica, me permito recordar la cantiga de Afonso Eanes do Coton (*CE 37: CBN 1579; CV 1111*) en la que el poeta se finge recién casado inexperto y pide a una abadesa que le enseñe lo propio de tal estado:

E se eu ensinado vou  
de vós, senhor, deste mester  
de foder e foder souber  
per vós, que me Deus aparou,  
cada que per foder, direi  
*Pater Noster* e enmentarei  
a alma de quen m'ensinou. (vv. 15-21).

En no pequeña medida la fuerza de la sátira radica en la repugnancia de los elementos que se unen: la piedad cristiana de la gratitud declarada (con un algo de *suffragia pro defunctis*) y el motivo, no por irreverente menos cristiano, de tal gratitud (por no decir nada de la contraposición -evidente *similitudo turpioris*- entre docente y materia): el vehículo es la simple fórmula latina.

VIRGA DE JESSE (*CSM 20, 2, 18, 29; 31, 7-8; 411, 7?*)

Aunque la forma más completa que aparece en las *CSM* está en gallego, verosíblemente, subyace de forma nítida la expresión latina que se remonta a *VVLG. Is. 11, 1-2*:

Et egredietur *virga* de radice Jesse, et flos de radice eius ascendet. Et requiescet super eum spiritus Domini: spiritus sapientiae et intellectus, spiritus consilii et fortitudinis, spiritus scientiae et pietatis; et replebit eum spiritus timoris Domini.

Con casi absoluta seguridad la evocación alfonsina procede de la presencia de este pasaje bíblico en dos momentos importantes del año litúrgico: el primero de ellos, el más adecuado, se rezaba en el *Officium Parvum Beatae Mariae Virginis*, (*Ad Laudes, per horas capitulum*), y el segundo como antifona I de la *feria II post Dominicam III Adventus*.

Sin embargo, por mucho que subyazga tal evocación, la razón inmediata (me atrevería a llamarla causa formal) del caso concreto de la cantiga 31 (a diferencia de la 20, que es de *loor* y de la 411, -en gallego- donde se parafrasea muy correctamente el texto bíblico) es la rima:

Desto mostrou un miragre/ a que é chamada *Virga*  
*de Jesse* na ssa eigreja/ que éste en Vila-*Sirga*,  
que a preto de Carron  
é duas leguas sabudas,  
u van fazer oraçon  
gentes grandes e miudas. (vv. 7-12)

KYRIELEYSON (CSM 24, 50)

Se trata de una evocación tan común (que puede ser relacionada con el GAUDE VIRGO MARIA de CSM 6, 2 de más arriba) que no debe recibir más valor que el de recurso cómodo para el poeta; sin embargo, parece acercarnos un poco más a la intención de Alfonso X el hecho de que en el *Officium Beatae Mariae Virginis*, como *antiphona ad Vesperas* del tiempo pascual, seguido del *Kyrie* aparecía (en un orden que no deja de hacer pensar en las CSM, tanto por talante como por tratamiento) el celeberrimo

Regina Caeli, lactare, alleluia:  
quia quem meruisti portare, alleluia:  
resurrexit, sicut dixit, alleluia:  
ora pro nobis Deum, alleluia.

Y ello a propósito de una cantiga en la que un religioso devoto de la Virgen muere y, mientras sus compañeros están cantando un *Kyrie* (casi con seguridad de los *responsa* de difuntos), brota de su boca una flor parecida a un lirio:

Os crerigos en mui bon son  
cantando *kyrieleison*,  
viron jazer aquel baron,  
u fez Deus demostraça. (vv. 49-52)

Por supuesto, la enseñanza de la anécdota es el valor de mediadora de la *Gloriosa*, tal como reza el versículo final de la antifona que he citado; y la alegría que la misma expresa halla su eco en la estrofa final de la cantiga: *levárono con dança* (v. 62).

SURGAT DEUS (CSM 45, 92)

Es una refacción evidente de la fórmula litúrgica con que se conocía en el *Breviarium Romanum* el canto, en la *feria IV ad Matutinum* del tiempo ordinario,

del salmo 67 (por cierto muy en la onda del sentido de la cantiga, donde también los ángeles lo cantan):

*Exurgat Deus*, et dissipentur inimici eius:  
et fugiant qui oderunt eum a facie eius.  
Sicut deficit fumus, deficiant;  
sicut fluit cera a facie ignis, sic pereant peccatores a facie Dei.  
Et iusti epulentur; et exsultent in conspectu Dei,  
et delectentur in laetitia. (...) (VVLG. psalm. 67, 1-4)

En esta cantiga es especialmente claro el recuerdo del texto litúrgico, porque el caballero *malfeitor* (pero devoto de la Virgen) acaba venciendo al Demonio después de recios combates gracias a su intercesión, y es devuelto a la vida por unos ángeles para poder cumplir su voto, con lo cual se reconoce el *delectentur in laetitia* del salmo:

Os angeos depos esto/ aquela alma fillaron,  
e cantando *Surgat Deus*/ eno corpo a tomaron  
daquel cavaleiro morto,/ e vivo o levantaron;  
e fezo seu mdesteiro,/ u viveu en castidade. (vv. 91-94)

SALVE REGINA (CSM 55, 66; 253, 74; 262, 23, 43, 46; 313, 67)

La *salutatio* del célebre himno atribuido a Pedro de Mezonzo (*Salve Regina, mater misericordiae: vita, dulcedo et spes nostra, salve...*) aparece con cierta frecuencia en las CSM; aunque no cabe duda de su difusión como oración normal, es de destacar su inclusión en el Oficio, como antifona I para la *Dominica ad Completorium* dentro del tiempo ordinario, y precisamente de la mano de esta polivalencia nos vienen los ejemplos de las CSM, aunque en la mayor parte de los textos la nota fundamental es la misericordia. De las cuatro cantigas en las que hay referencia a la Salve, una (la 262) trata de la curación de una sordomuda que contempla cómo todos los santos y santas cantan a la Virgen: el milagro consiste en que puede oír los cánticos y contarlos después a sus convecinos; otra de la salvación de una nave en peligro de zozobrar (la 313). Las dos restantes son algo diferentes: la 253 narra el favor de la Virgen a un peregrino sometido a dura penitencia y la 55, la más interesante, trata de la historia de una monja devota de la Virgen, seducida y abandonada por un abad en Lisboa, que comprueba con asombro al reintegrarse al convento cómo su ausencia no ha sido advertida; el clímax se alcanza cuando tiene lugar la anagnórisis y madre e hijo se reconocen por medio de la oración en cuestión:

E pois entrou eno coro,/ en mui bõa voz e crara  
começou: *Salve Regina*,/ assi como lle mandara  
a Virgen Santa Maria/ que o gran tempo criara,  
que aos que ela ama/ por ll'errar non abaldõa. (vv. 65-68)

Mi primera intención fue la de dar los textos latinos en orden alfabético; sin embargo, la cantiga 56 me convenció de que era mucho más razonable operar de manera que no se perdiera el hilo conductor entre las cinco fórmulas que contiene porque, de todos modos, el *M(agnificat)* es mencionado en la misma cantiga (y en versos contiguos) que la serie *A(d Dominum)*, *R(etribue servo tuo)*, *I(n convertendo)*, *A(d te)* cuyas iniciales forman el nombre de la Virgen; véanse más

abajo las notas dedicadas a cada uno de ellos. No obstante, debo destacar que hay una nota común a todos los usos litúrgicos de los cinco cánticos: predomina su presencia en el oficio de difuntos y, en el texto (aunque no en su orden al componer el criptograma acróstico), acaba la serie con el esperanzador y algo desvergonzado *Retribu servo tuo*, lo cual se corresponde exquisitamente con la historia que se narra en la cantiga: al igual que en la 24 (vid. supra), la Virgen muestra su predilección por un monje devoto y poco letrado (cf. vv. 17-20) haciendo que, después de su muerte, le brotaran cinco flores de la boca (una por cada letra de la palabra *Maria* y los cinco cánticos que las representan):

Quen catar e revolver  
 estes salmos, achará  
*Magnificat* y jazer,  
 e *Ad Dominum* y á,  
 e cabo del *In conver-*  
*tendo* e *Ad te* está,  
 e pois *Retribu ser-*  
*vo tuo* muit' omildoso. (vv. 35-43)

MAGNIFICAT (CSM56, 38)

Entre los *cantica* bíblicos que pasaron al *Breviarium Romanum* y se fijaron en él, el *Magnificat*, cuyo texto nos transmite VVLG. Luc. 1, 46-55, recibió siempre una gran atención por parte de los autores medievales (como atestigua, para la literatura castellana el mismo Gonzalo de Berceo, en una obra temáticamente tan afín a las CSM como son los *Loores*) por el hecho simple de que, así como el *Pater Noster* es la *oratio dominica*, el *Magnificat* es la *oratio* en cántico (aunque Alfonso X la presente genéricamente como *salmo*, cf. CSM 56, 37) pronunciada por la mismísima Virgen Maria respondiendo (y ello es importante en nuestro contexto) al saludo de su prima Isabel:

Benedicta tu in mulieribus et benedictus fructus ventris tui (...) *beata quae credidisti, quoniam perficientur ea, quae dicta sunt tibi a Domino...* (*ibid.* 1, 42 y 45)

La parte del *Magnificat* que, en mi opinión se adecuía mejor al pasaje alfonsino es el comienzo, como se puede comprobar:

*Magnificat* anima mea Domino,  
 et exsultavit spiritus meus in Deo salutari meo,  
 quia respexit humilitatem ancillae suae;  
 ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes,  
 quia fecit mihi magna qui potens est  
 et sanctum nomen eius;  
 et misericordia eius a progenie in progenies  
 timentibus eum...

Ello no obstante, entiendo que la distribución más común del cántico a lo largo del Ciclo tiene también cierta importancia para la exégesis integral de las menciones explícitas de elementos litúrgicos en las CSM: se trata de un canto propio de Vísperas: *Dominica ad Vesperas* en el tiempo ordinario, canto *ad Vesperas* del *Officium Defunctorum* e incluso como *Antiphona ad Magnificat* en la *feria II ad Vesperas*.

AD DOMINUM (CSM56, 38)

En contraste con su aparente sencillez, esta breve mención encierra tras sí un curioso mundo de connotaciones: se trata del comienzo del salmo 119 en su forma litúrgica de cántico gradual propiamente dicho:

*Ad Dominum* cum tribularer clamavi,  
et exaudivit me.  
Domine libera animam meam a labiis iniquis  
et a lingua dolosa.  
Quid detur tibi, aut quid opponatur tibi  
ad linguam dolosam?  
Sagittae potentis acutae,  
cum carbonibus desolatoriis. ... (VVLG. psalm. 119, 1-4)

Airas Pérez Vuitorón en la *CE* 78, (v. 29) cita también este salmo (concretamente el versículo 4); pero la intención del recurso no puede estar más lejos de la de Alfonso X. Es este de Vuitorón un buen ejemplo de lo definido por O. H. Green como *texto acomodado*; en contraste, el de Alfonso X (aun cuando juega con las connotaciones que son de suponer), no modifica el sentido del texto original, convirtiéndolo en el elemento negativo de la mimesis, sino que lo mantiene escrupulosamente aunque lo utiliza para condensar el propio sentido de su cantiga mariana.

En efecto, un lector avisado (o un público más imbuido de liturgia que el actual) podía dar a ese par de palabras el sentido extracontextual que hoy, en cambio, nos falta: lo más llamativo es su inclusión en el otrora conocidísimo *Officium Parvum Beatae Mariae Virginis, ad Primam* que, indudablemente, está muy a tono con el tema mariano; sin embargo, el mismo *Breviarium Romanum* lo recoge además en la *feria II ad vespas* del tiempo ordinario, tras una antifona que juzgo de interés para nuestro contexto alfonsino: *Numquid redditur pro bono malum?* y también en el *Officium defunctorum ad Vespas*, tras dos antifonas no menos significativas: *Placebo Domino in regione vivorum* y *Eu me quia incolatus meus prolongatus est*: nada más deseable para nuestro buen monje que pasar a mejor vida y disfrutar de la visión del Hijo de la *Gloriosa*:

per que podesse veer  
o seu Fillo piadoso... (vv. 32-33).  
IN CONVERTENDO (CSM 56, 39-40)

El canto del salmo 125, a cuyo principio corresponden estas palabras, según el *Breviarium Romanum*, solía tener lugar a la hora de Vespas, ya *ad Vespas* de la *feria tertia* del tiempo ordinario, ya *in secundis vespas* del *Commune Apostolorum*.

*In convertendo* Dominus captivitatem Sion:  
facti sunt sicut consolati.  
Tunc repletum est gaudium os nostrum:  
et lingua nostra exultatione.  
Tunc dicent inter gentes:  
magnificavit Dominus facere cum eis.  
Magnificavit Dominus facere nobiscum:  
facti sumus laetantes.  
Converte Domine captivitatem nostram,  
sicut torrens in Austro... (VVLG. psalm. 125, 1-5)

Hasta aquí nada más que la constatación de un hecho; pero en el ejemplo que nos ocupa lo más significativo es, hasta donde yo puedo llegar, el juego de connotaciones que nos ofrecen las antífonas 4 y 5 de las segundas Vísperas del *Commune Apostolorum*:

Euntes ibant et flebant mittentes semina eorum (Ant. 4)

Confortatus est principatus eorum, et honorati sunt amici tui, Deus (Ant. 5)

AD TE (CSM 56, 40)

Por si fuera ya poca la dificultad del trabajo, en este caso se halla redoblada, porque no sólo son dos monosílabos sino que, además, corresponden dentro del formulario litúrgico a tres salmos nada menos: el salmo 24,

*Ad te, Domine, levavi animam meam.  
Deus meus, in te confido; non erubescam  
neque irrideant me inimici mei;  
etenim universi qui sustinent te non confundentur.  
Confundantur omnes iniqua agentes supervacue...* (VVLG. psalm. 24, 1-4)

El salmo 27,

*Ad te, Domine, clamabo; Deus meus ne sileas a me  
ne quando taceas a me, et assimilabor descendentibus in lacum.  
Exaudi, Domine, vocem deprecationis meae, dum oro ad te,  
dum extollo manus meas ad templum sanctum tuum...* (*ibid.* 27, 1-2)

Y, por último, el salmo gradual 122:

*Ad te levavi oculos meos,  
qui habitas in caelis.  
Ecce sicut oculi servorum  
in manibus dominorum suorum;  
sicut oculi ancillae  
in manibus dominae suae:  
ita oculi nostri ad Dominum Deum nostrum,  
donec misereatur nostri...* (122, 1-2)

La distribución del canto de estos salmos en el Oficio parece resultar bastante significativa, porque los tres tienen como denominador común el pertenecer al Oficio de Difuntos o a la fiesta del día de difuntos (salmo 24: *ad Matutinum* del *Officium defunctorum* y en la *feria tertia ad Laudes* del tiempo ordinario; salmo 27: *Festum Novembris 2, in commemorationem omnium fidelium defunctorum, ad Laudes, ad Primam*, y también en la *feria secunda ad tertiam* del tiempo ordinario; salmo 122: *Festum novembris 2, in commemorationem omnium fidelium defunctorum, ad Completorium*, y en la *feria tertia ad Vesperas* del tiempo ordinario): huelga decir que es necesario ver esta coincidencia de sentido profundo para comprender la intención real del poeta al introducir una evocación compleja.

RETRIBUE SERVO TUO (CSM 56, 41-42)

En íntima relación con lo anterior, pues aparece citado en la misma cantiga al verso siguiente, esta súplica es el comienzo del tercer sector estrófico (*Gimel*) del larguísimo salmo alfabético 118, que corresponde en el *Breviarium Romanum* al rezo de *Prima* en las Dominicas del tiempo ordinario y que contiene un curioso

tratamiento, al modo del *do ut des* romano, que no es demasiado frecuente en la tradición judía:

**Retribue servo tuo**, vivifica me,  
et custodiam sermones tuos.  
Revela oculos meos,  
et considerabo mirabilia de lege tua.  
Incola sum in terra,  
non abscondas a me mandata tua... (VVLG. psalm. 118, 17-19)

Al cerrarse así en la cantiga la serie de los salmos, da la impresión de que Alfonso X quiso indicar que la Virgen retribuirá siempre los homenajes tributados.

CORPUS DOMINI (CSM 69, 40) y CORPUS CHRISTI (CSM 75, 83; 208, 21: CF. 69, 40; ¿263, 45?)

Creo, en principio, que el par *corpus Domini/ corpus Christi* tal como aparece en las CSM se debe a necesidades métricas, y que no hay razón de peso para considerar que haya que establecer una diferencia entre ellos como evocaciones o como simples indicaciones: no cabe duda de que en las distintas cantigas se refieren a la hostia consagrada, para realzar ya la impiedad ya la gravedad del pecado de incuria. Su presencia en el Oficio es constante y ambas expresiones aparecen en contextos litúrgicos adecuados al de las CSM, en todos y cada uno de los casos.

Los ejemplos proceden (si se exceptúa la fiesta del Corpus Christi, que también puede ser aludida) de la primera epístola a los Corintios y de pasajes de la misma especialmente próximos (capítulos 11 y 12 respectivamente):

...qui enim manducat et bibit indigne, iudicium sibi manducat et bibit, non diiudicans **corpus Domini**... (VVLG. 1 Cor. 11, 29)

Vos autem estis **corpus Christi**, et membra de membro. (*ibid.* 12, 27; y cf. Ephes. 4, 12 y Rom. 7, 4).

MEA CULPA (CSM 75, 106)

Es, como se sabe, la fórmula de la *confessio* propiamente dicha que sirve de tránsito, en el rezo del *Confiteor*, a la *precatio*: *Confiteor... mea culpa... Ideo precor*, en el rito de la confesión: nada más adecuado para la historia del clérigo ambicioso que no desea perder el tiempo y mejor clientela atendiendo a una pobre anciana agonizante a la que, por intervención de la Virgen debe confesar y absolver (vid. vv. 98-106).

MISERERE MEI (CSM 88, 62)

El célebre *Miserere mei* es el comienzo del salmo 50, penitencial, compuesto por David después de ser condenado por Natán a causa del adulterio cometido con Betsabé. Tal vez esta indicación sirva para aclarar algo el sentido último de la cita:

**Miserere mei**, Deus, secundum magnam misericordiam tuam;  
et secundum multitudinem miserationum tuarum, dele iniquitatem meam.  
Amplius lava me ab iniquitate mea,  
et a peccato meo munda me.  
Quoniam iniquitatem meam ego cognosco,  
et peccatum meum contra me est semper... (VVLG. psalm. 50, 3-5)

Como problema de menor cuantía debo indicar que es muy difícil distinguir aquí si Alfonso X se refiere al salmo penitencial 50 o al salmo 55, de tenor bastante diferente:

*Miserere mei*, Deus, quoniam conculcavit me homo;  
tota die impugnans, tribulavit me.  
Conculcaverunt me inimici mei tota die;  
quoniam multi bellantes adversum me.  
Ab altitudine diei timebo;  
ego vero in te sperabo... (VVLG. psalm. 55, 2-4)

Desde un punto de vista especialmente prudente no es posible indicar cuál de los dos está detrás de la mención; no obstante, un breve repaso de la presencia de ambos salmos en el *Breviarium Romanum* puede resultar de cierta ayuda: el salmo 50 es propio del *Officium Defunctorum, ad Laudes* y lleva una antifona relativamente significativa: *Exaltabunt Domino ossa humiliata*; en cambio el salmo 55 es esencialmente cuaresmal como *cantus Quadragesimae pro Diversis*, aunque se canta en el oficio del día de Difuntos (*in Festo novembris 2*) y también *ad Sextam* de la *feria quarta* del tiempo ordinario (con una antifona que recoge, precisamente, el versículo 5 del mismo salmo: *In Deo speravi, non timeo quid faciat mihi caro* (así el *Breviarium Romanum*; la Vulgata lee *mihi homo*)).

El elemento común a los dos salmos y sus antifonas es el que se refieren a los llamados *peccados capitales*, concretamente a la soberbia y la gula: *Como Santa Maria fez a un fisico que se metera monje que comesse das vidas que os outros monjes comian, que a el soyan mui mal saber...* (tit.) y también:

Mas un dia sinaado  
en que Deus quis encarnar,  
o convento foi levado  
de comer, e a rezar  
se fillaron ben provado  
por aa eigreja passar  
con seu *Miserere mei*.  
Aquel mong' ya irado  
e nonos quis ajudar,  
ca non fora avondado  
nen se podera fartar... (vv. 56-67)

AVE MARIS STELLA (CSM180, 53)

Normalmente aparece en gallego (cf. 94, 125; 112, 4 y 180, 52; en la cantiga 94, la Virgen encubre y sustituye en sus tareas a una monja huída de su convento pero muy devota -misión que ya ha correspondido a la oración *Salve Regina*-, y en la 112 -como parece más natural- salvã una nave en peligro de naufragio); pero en este caso concreto, por razones de *narratio* (se trata de una cantiga de *loor*) y también de métrica, se nos da en latín el comienzo de uno de los himnos de la Anunciación más conocidos aún hoy del *Officium Beatae Mariae Virginis*: es canto común *In festis Beatae Mariae Virginis per annum, in I Vesperis*, como himno *ad Capitulum* y, en el Oficio de la Virgen *In Sabbato*, figuraba como primer himno *ad Vesperas* y obsérvese que en los vv. 62-67 de esta cantiga, se recoge casi literalmente el tenor de la estrofa II del himno latino:

I. Ave, maris stella,  
Dei mater alma  
atque semper Virgo  
felix caeli porta.

II. Sumens illud ave  
Gabrielis ore,  
funda nos in pace  
mutans nomen Evae.

III. Solve vincla reis,  
profer lumen caecis,  
mala nostra pelle,  
bona cuncta posce ... (vv. 1-12)

SECLORUM AMEN (CE20, 8: CBN490, CV73)

El texto de la estrofa tercera de esta cantiga de Alfonso X justifica de sobra, ya en sí misma, el recurso al latín porque parece ser, aunque las cosas no son tan sencillas, una simple exigencia de la rima:

Assi como queria comer que me soubesse ben,  
assi queria bõo son [d]e *seclorum amen*  
para meestre Joan.

De todos modos, Silvio Pellegrini dedicó algunas notas al pasaje al fijar su edición, notas que, en esencia, muestran su interés por el fenómeno litúrgico en la Edad Media, pero no consiguen elucidar el texto: en un artículo clásico dedicado a dos poemas de Alfonso X ("Due poesie d'Alfonso X", publicado en *Studi Mediolatini e Volgari* 1 (1953), pp. 167-186 y más adelante en su volumen *Studi su Trove e trovatori della prima Lirica Hispano-Portoghese*, Bari 1959, pp. 94-116 (que será la versión que cite)) observa (p. 115, ad v. 8) que se trata del "Finale della cosiddetta piccola dossologia *Gloria Patri et filio et spiritui sancto, sicut erat in principio et nunc et semper et in saecula saeculorum amen* y remite a la obra clásica pero superadísima de F. Gennrich (*Der musikalische Vortrag der altfranzösischen Chansons de geste*, Halle a. S. 1923, p. 27). Sin embargo, hay algunas dificultades en esta interpretación aparentemente prudente de Pellegrini: como no se trata del único final *saeculorum amen* del Oficio, es preciso tener en cuenta que el que constituya el motivo inspirador de la sátira alfonsina, tiene que cumplir la condición de estar próximo al fin de la Misa o de una función litúrgica normal, para que el monarca pueda sentirse reconfortado por la proximidad de la liberación y del descanso de sus atormentados oídos: mucho mejor que la *parva doxologia* es el *Qui vivis* del antiguo ordinario, que se rezaba después de las abluciones de la *postcommunio* del celebrante:

Corpus tuum, Domine, quod sumpsi, et Sanguis, quem potavi, adhaereat visceribus meis: et praesta ut in me non remaneat scelerum macula, quem pura et sancta refecerunt sacramenta: *qui vivis et regnas per omnia saecula saeculorum, amen.*

Este ritual se mantenía también, prácticamente sin cambios en las Misas solemnes, y en las ordinarias era correlato del rezo del *Domine Jesu Christe* y de la *Perceptio*, anteriores a la comunión. Es cierto (se me ocurre al hilo de esta nota) que al rezar el *Per ipsum et cum ipso et in ipso*, el acólito y el pueblo deben res-

ponder *Per omnia saecula saeculorum, amen*; pero entiendo -a la vista del poema- que se alude de forma suficientemente clara a que sea el *meestre Johan* quien pronuncie la fórmula esperanzadora, y no el pueblo. Con todo, en mi opinión, el argumento más importante es el de la mayor proximidad al final de la función. En correspondencia con esto está la cuarta estrofa de la cantiga, en la que se insiste en el asunto de la mala voz de *meestre Johan* y se busca un nuevo argumento: la dificultad como freno, si mi interpretación es válida:

O CUNCTIPOTENS (CE20, 11: CBN490; CV73)

Comentado también por Pellegrini (*ibid.* p. 116, *ad v.* 11) este indicio de acto litúrgico es, efectivamente, el comienzo de un tropo del *Kyrie*, extraordinariamente difundido por la Península y normalmente encomendado (como todos los del *Kyrie*) a los mejores solistas de cada *cappella*; esto explicaría por qué Alfonso X deseaba poder oirlo (cf. los vv. 10-12 del poema):

*Cunctipotens* genitor Deus omncreator, eleison.  
Fons et origo boni pie luxque perennis, eleison.  
Salvificet pietas tua nos bone rector, eleison. (...)

Sin embargo, la mayor difusión peninsular y mayor antigüedad (consideración que Pellegrini no pudo hacer en su época) del tropo *Cunctipotens sophiae tuae nobis infunde*, también del *Kyrie*, me hace pensar que se trata del que indica Alfonso X (cf. Castro Caridad, E., *Estudios literarios sobre los troparios hispánicos*, (tesis doctoral inédita, pero de próxima publicación) Santiago de Compostela 1989, pp. 460-467). La cuestión debe, sin embargo, ser puesta siempre en relación, por cuanto toca al empleo de latinorios, con el *saeculorum amen* que comentaba más arriba: es evidente que, como argumenta Pellegrini (o.c. pp. 112-113), ni Michaëlis ni Cotarelo Valledor ni Rodrigues Lapa acertaron a comprender el sentido de la chanza contra *meestre Johan*, porque los dos latines que emplea abonan la tesis de que el deseo del rey Alfonso es o que acaben pronto las ceremonias religiosas en las que interviene el poco dotado chantre, o que se interpreten piezas tan difíciles que no pueda cantarlas.

O REI JUDEORUM (CE145: CBN1557; CV430)

He vacilado mucho antes de incluir esta expresión como latinismo, aunque su forma no admite dudas, porque el que aparezca en el estribillo del serventés de Fernán Soárez de Quinhones es, según entiendo, muy significativo: al fin y al cabo se trata de una refacción por exigencias métricas de parte del texto que, según el Evangelio de Juan, se puso en la cartela de la cruz de Cristo explicando el motivo de su ejecución:

Scriptis autem et titulum Pilatus, et posuit super crucem. Erat autem scriptum: Jesus Nazarenus, *Rex Judaeorum*. Hunc ergo titulum multi Judaeorum legerunt, quia prope civitatem erat locus, ubi crucifixus est Jesus; et erat scriptum hebraice, graece et latine. Dicebant ergo Pilato pontifices: Noli scribere *Rex Judaeorum*, sed quia ipse dixit *Rex sum Judaeorum*. Respondit autem Pilatus: Quod scripsi scripsi. (VVLG. Iohann. 19, 19-21)

Nótese que, aparte la interversión de los dos elementos de que consta, la cita es literal y deliberada en su formulación, porque métricamente habría sido

perfectamente justificable la traducción de la palabra *judeorum* al gallego-portugués; es más, me pregunto si no habrá que leer *rex* en vez de *rei*:

[O] rei Judeorum, Jesu Nazarêo,  
en que gran coita andamos polo sêo!

BEATI OCULI (CE365, 31: CBN1649; CV1183)

Pero da Ponte fue mucho más lejos, evidentemente, que sus editores Saverio Panunzio y Rodrigues Lapa, porque al jugar con el sentido connotacional de la expresión latina de su última estrofa, redondeó magistralmente su sentido acomodando un texto neotestamentario que sus lectores seguramente eran capaces de leer en toda su profundidad:

E, pois s'en tal castidade manten,  
quand'el morrer, direi-vos ùa ren:  
*Beati Oculi* será chamado.

Rodrigues Lapa comenta *Esta graça final, em latim, é impagável. Como quem diz: "felizes os olhos que vêem" porque só via as mulheres, mais nada* (CE p. 541, n. *ad loc.*), alejándose bien poco de él S. Panunzio (*Pero da Ponte, Poesie*, Bari 1967), al entender *Nella terza strofa... l'ironia di Pero da Ponte si fa più pungente e frizzante: Fernan Diaz ha sempre saputo guardarsi tanto bene dal peccare con una donna, che non potrebbe farlo meglio neppure se oggi egli fosse rinchiuso fra quattro pareti; eppure, a chiunque lo veda, pare ch'egli muoia dalla voglia di sposarsi. E poiché egli riesce a conservare una castità così perfetta, quando morirà, sarà chiamato "Beati Oculi", volendo dire che si è solo accontentato di guardare le donne, senza mai concludere nulla con loro.* (p. 233). Y la realidad del pasajillo poco o nada tiene que ver con la interpretación que le da el maestro Lapa (aunque hay que estar de acuerdo con él en que la gracia final es impagable) porque se trata de la acomodación de un texto evangélico:

*Beati oculi* qui vident quae vos videtis. Dico enim vobis, quod multi prophetae et reges voluerunt videre quae vos videtis, et non viderunt; et audire quae audistis et non audierunt. (VVLG. Luc. 10, 23)

No es preciso, supongo, glosar el sentido del pasaje de Lucas; la sátira es tanto más feroz cuanto que hay desproporción entre los elementos que juegan. En este caso la conocida *similitudo turpioris* radica en el contraste entre los hechos referidos, su causa real y la valoración de índole moral que se provoca, acentuada por la cita evangélica.