



El *yo* anónimo y las *Cantigas de Santa Maria* de Alfonso X

Joseph T. SNOW
Michigan State University (USA)

“No impide absolutamente nada que el producto literario, salido de los talleres alfonsíes, sea el fruto del esfuerzo de muchos colaboradores para que, como en el caso de la Sagrada Escritura, sea atribuido a un ‘único autor’”.¹

1. Incipit

El uso de la primera persona testimonial (*yo*) en las letras universales occidentales adquiere con San Agustín un rol siempre en aumento. Domina en la literatura trovadoresca que primero floreció en el Midi francés, es un fenómeno marcado en los *Milagros* de Berceo, y resulta ser de una importancia central a una lectura literaria de las *Cantigas de Santa Maria* (CSM) de Alfonso X, el Sabio (1221–1284), aunque en el caso de esta compilación es mucho más complicada la determinación de quién, o quiénes, está(n) detrás de ese *yo*.

Ahora bien, lo que se ha ido quedando claro es que en el scriptorium alfonsí se trabajaba en equipo (Catalán, 359) y para muchos el trabajo de Alfonso X era principalmente el de intervenir en la redacción de sus obras (García Solalinde). Mientras que Mettmann, viendo en el margen de uno de los manuscritos de

¹ Jesús Montoya Martínez, “El concepto de autor en Alfonso X”, en *Estudios sobre Literatura y Arte dedicados al Prof. Emilio Orozco* (Granada: Universidad, 1979), II: 455–62, la cita en la 461.



las CSM el nombre de Airas Nunes, trovador conocido de la corte de Alfonso, pudo proponerlo como posible “mitautor” (1971), otros propusieron Juan Gil de Zamora o Bernardo de Brihuega como autores de algunas cantigas, y otros, aún sin nombrarlos, señalaron los poetas gallego-portugueses que eran colegas contemporáneos del rey trovador entre 1257 y 1282, el período de las distintas redacciones de las CSM.

2. El problema de la autoría

Jesús Montoya, queriendo entender qué concepto Alfonso mismo tendría de esta cuestión, sugirió en el estudio ya citado (nota 1) que los que componían, organizaban, enmendaban, enderezaban y daban forma final a las varias obras suyas funcionaban –su modelo bíblico es Moisés– como agentes de un único autor: Dios. Para mí, los argumentos de Montoya son más que convincentes y sirven bien para los conceptos teórico y teológico de autoría; sin embargo, no me hacen olvidar de los “muchos colaboradores” anónimos del Rey Sabio y cómo ellos trabajaban como agentes de una voz divina.

Yo he estudiado con pormenorizada atención ciertas de las CSM en las cuales se podría seguir la construcción textual de un *segundo protagonista*: “Alfonso” como trovador. Este aspecto de las CSM, más bien un brillante invento literario, lo habrían creado el rey mecenas y sus anónimos colaboradores según un diseño o plan previo ideado por Alfonso, el gran arquitecto de la obra mariana. He aquí un resumen de mi postura:

En fin, aceptamos a Alfonso como arquitecto, pero no de arquitecto de casa ajena, sino de la propia, en la construcción de la cual se ve la mano amorosa del diseñador de cada arco, cada rincón, cada armonización de sus diversos juegos escénicos y ambientales. Y aceptando... esta visión del conjunto de las cantigas, creo que llegamos a un momento idóneo en el que podemos formar un juicio más claro sobre la “autoría” de Alfonso en la única obra que valió una mención en su testamento. Primero, está claro que (...) no va a dar entrada libre a composiciones que no sean de su gusto y que no hagan juego con el mismo espíritu devocional con que lo bautizara su arquitecto-autor. Segundo, la corte poética –o la parte de ella que pudiera colaborar con esta empresa– tendría que ofrecerle al rey (...) poesías que encajarían perfectamente con la línea narrativa que a sí mismo el rey había dedicado: la trovadoresca. Faltando ésta, podrían ayudar a rellenar la colección contando milagros acaecidos en Europa o la Península, es decir, acontecimientos maravillosos (...) no vinculados, con detalles precisos, a la narración central, tan original dentro de tales temas marianos, de los amores entre el “autor” y la destinataria de la colección. (Snow, “Alfonso X, y/en sus *Cantigas*”, p. 75)



El yo anónimo y las *Cantigas de Santa Maria* de Alfonso X

Yo atribuí a Alfonso el rol de arquitecto de las CSM porque, como los cuatro MSS evidencian, inicialmente se diseñó una organización específica, que nunca varió después en sus cuarenta recurrentes secuencias de *mirages* y *loores* (9 + 1). Pero creyendo que Alfonso dejaba que los otros poetas llevaran a cabo la empresa diseñada por él, pienso que hay trabajo que hacer todavía antes de llegar a entender la ulterior elaboración de las CSM y el ideal de autoría allí encerrado. Quiero, dentro de lo posible, acercarnos algo más en estas páginas a unos aspectos de la posible metodología de los “muchos colaboradores” escondidos detrás del yo colectivo. Ellos serán los anónimos autores de las CSM, los “Moisés” o agentes de la obra que se atribuye a un “autor único”, sea éste Alfonso X como mecenas y arquitecto de la obra, o sea Dios—como defendía el mismo Alfonso, idea felizmente recuperada por Montoya.

3. Una autoría anónima y colectiva

Fijándome en algo lúcido que escribió Mercedes Vaquero (1997), me atrevo a lanzarme a abrir una puerta nueva. Ella dijo: “Todo esto me hace sospechar que las diferencias notadas por la crítica entre las cantigas y las otras narraciones medievales que contienen los mismos milagros, pudieron ser debidas, en parte, a que *muchos de los colaboradores del equipo alfonsí habían establecido una serie determinada de normas retóricas de composición para la elaboración de las CSM*” (p. 60, énfasis añadido). Viendo la lógica encerrada en estas palabras, incumbe indagar más en quién sería el responsable de esta “serie de normas retóricas de composición” porque me parece que si existiera tal cosa como las referidas normas retóricas, habría entrado en su creación el mismo arquitecto de la obra, claro está, con la benévola complacencia de sus “muchos colaboradores”. En lo que sigue, quiero aventurar algunos análisis hechos con la intención de perfilar unas de las “normas retóricas” que se emplean para crear nuestro yo múltiple y anónimo.

En varios estudios ya publicados, me he concentrado casi exclusivamente en las diversas maneras en las que Alfonso X, patrono y arquitecto de las CSM, se incluyó en la secuencia de 426 composiciones marianas como segundo protagonista, como trovador de la Virgen que esperaba, con estas mismas CSM, haber merecido un lugar cerca de ella en el paraíso.² Eran casos en donde el yo

² En estos trabajos anteriores (ver Bibliografía), he puesto a manifiesto que en el marial alfonsí, las múltiples facetas o roles de Alfonso X confluyen para ofrecernos, ante la presencia de la protagonista—la Virgen—un segundo protagonista que es pecador y trovador y defensor y batallador y rey, todo junto. La pauta para el uso del yo la habría dado Alfonso a los poeta-colaboradores—por



de varias composiciones, pero principalmente en ciertos *loores* de carácter lírico más que en los mismos milagros narrativos, se podría fácilmente identificarse con la *persona* literaria de Alfonso y los conocidos eventos de su vida y de su política (enfermedades, parientes, batallas...). Hoy, al contrario, me interesa destacar los usos del *yo* en las CSM que **no** se podrían asociar tan fácilmente con el *yo* usado para representar el soberano ficcionalizado como trovador de María.

Recién acabada mi relectura completa de las CSM hecha con especial interés en este tema del *yo* anónimo y colectivo, voy a dejar fuera de consideración dos categorías de composiciones: primero, las 34 cantigas (de las que hay 21 *loores*) que podrían pertenecer a la construcción literaria del Alfonso-trovador ofrecido como segundo protagonista³ y, segundo, otras 79 CSM (entre las que contamos 20 *loores*) en las que no se registra ninguna voz en forma de la primera persona singular *yo*. Por lo tanto, y no queriendo complicar las cosas, he omitido todas las instancias del uso de la primera persona plural (abierta a otras interpretaciones gramaticales).⁴ Como resultado, me ha dejado con una amplia base de datos de 313 CSM en donde aparece el uso de un *yo* que, con casi toda certeza, no se podría confundir con la *persona* del trovador devoto de María que sus poetas colaboradores reservaban para su monarca. Este *yo* es el que he bautizado como el *yo* anónimo o colectivo.

¿Cuál ha sido, entonces, mi objetivo en proceder de esta manera? Primero, sigue siendo lícito conjeturar que Alfonso escribió el texto y compuso la música de *algunas* de sus CSM.⁵ Mettmann sugirió que éstas podrían sumar ocho o diez.⁶ Yo creo que son más, posiblemente el doble de las que cree Mettmann. Pero, sean diez o sean una veintena, la cifra nos deja con 313 composiciones de

su ejemplo y por su instrucción—a lo largo del casi cuarto de siglo (1257-1282) que se dedicó a la elaboración de las distintas redacciones de las CSM.

³ Estas composiciones, escritas o no por el rey, podrían incluir estas: Prólogo B, 1, 10, 20, 30, 50, 100, 120, 130, 170, 172, 180, 200, 209, 210, 229, 240, 256, 270, 279, 280, 300, 310, 313, 339, ll. 72-73, 340, 360, 361, 371, ll. 3-4, 380, 400, 401, 402 y 410.

⁴ Son estas CSM: 14, 27, 36, 39, 40, 41, 43, 44, 48, 60, 62, 70, 80, 90, 107, 110, 112, 114, 117, 123, 126, 129, 140, 147, 150, 152, 160, 161, 163, 166, 167, 174, 181, 189, 190, 194, 198, 204, 206, 212, 218, 220, 230, 231, 243, 250, 260, 263, 281, 290, 301, 304, 312, 320, 330, 350, 359, 363, 366, 370, 375, 377, 379, 385, 389, 390, 392, 393, 405, 406, 415, 417, 420, 421 y 422-26.

⁵ Juan Gil de Zamora fue el primero en aludir a los talentos musicales del rey: “More quoque Davitico etiam, ad preconium Virginis gloriose multas et perpulchras composuit cantinelas, *sonis convenientibus et proportionibus musicis madulatas*” (énfasis añadido), citado de Fidel Fita (1884). Mucho más reciente, el musicólogo portugués, Pedro Manuel Ferreira, afirma que Alfonso pudo haber compuesto la música de una veintena de las CSM (2006-2007).

⁶ Utilizo para todas las citas en este trabajo la edición de las CSM en 3 tomos de W. Mettmann. Aquí, vol. I: p. 20.



El yo anónimo y las *Cantigas de Santa Maria* de Alfonso X

un desconocido número de poetas en galaico-portugués aliados con la empresa del gran marial de Alfonso X.⁷

Segundo, estoy hablando sólo de sus colaboradores *poetas* y no de los músicos y miniaturistas que —con pocas excepciones— siguen siendo también anónimos.⁸ Cuando comencé con esta relectura, no sabía adónde podría apuntar el seguimiento de este camino, aunque sospechaba que me dejaría más cerca de entender mejor algunas de las incógnitas que todavía quedan por esclarecer con respecto a “la autoría” en/de las CSM. Ahora, dejaré para las conclusiones algunas de las ideas que este estudio me ha deparado y procedo al análisis de mis nuevos datos.

4. El análisis previo

Para servir de guía, sigamos este plan que presenta un perfil de los resultados de los 313 CSM que estamos analizando:

Ia. CSM que no usan la primera persona singular: 14, 27, 36, 39, 40, 41, 43, 44, 48, 60, 62, 70, 80, 90, 107, 110, 112, 114, 117, 123, 126, 129, 140, 147, 150, 152, 160, 161, 163, 166, 167, 174, 181, 189, 190, 194, 198, 204, 206, 212, 218, 220, 230, 231, 243, 250, 260, 263, 281, 290, 301, 304, 312, 320, 330, 350, 359, 363, 366, 370, 375, 377, 379, 385, 389, 390, 392, 393, 405, 406, 415, 417, 420, 421, 422–26 (79 TOTAL, 20 son *loores*)

Ib. CSM con el yo de Alfonso X: Prólogo B, 1, 10, 20, 30, 50, 100, 120, 130, 170, 172, 180, 200, 209, 210, 229, 240, 256, 270, 279, 280, 300, 310, 313, 339, ll.72–73, 340, 360, 361, 371, ll. 3–4, 380, 400, 401, 402, 410. (34 TOTAL, 21 son *loores*)

Ia. retraer	11	CSM
Ib. contar	87	
Ic. dizer	200	
IId. falar	4	
Ile. mostrar	8	
IIIa. ouvir	15	

⁷ El número de los poetas es y será un misterio, siendo que a lo largo del cuarto de siglo de su composición habrían pasado por la corte de Alfonso un gran número de trovadores capaces de adicionar las CSM. Por dos distintas anotaciones marginales, sólo el nombre de Airas Nunes es una probabilidad, aunque Schaffer (1997) nos avisa de los riesgos que hay en intentar identificar autores específicos.

⁸ Pedro Lorenzo es un nombre de uno de sus artistas, en particular asociado con las miniaturas de CSM 377. Ver la breve monografía de J. Torres Fontes.



IIIb. com'oý dizer/contar	57
IVa. aprender	112
IVb. apres'	17
IVc. per quant'aprendi	20
V. ver	3
VI. entender	4
VII. departir	3
VIII. maravillar	4
IX. achar	19
Xa. fuentes orales	40
Xb. fuentes escritas	38
XIa. saber	3
XIb. sei	31
XII. yo, afirmando	34
XIIIa. Deus	23
XIIIb. Virgen	2
XIV. creer	14
XVa. amigos meus	18
XVb. bõa gente	1
<hr/>	
	768 (Total)

Estos quince apartados los quiero cubrir rápida y eficientemente.⁹ Hemos ya dado cuenta del primero en nuestras notas 3 y 4. El segundo es nuestro verdadero comienzo: se agrupan los cinco verbos que sirven para que el *yo* poético de la cantiga anuncie su propósito (*retraer, contar, dizer, falar* y *mostrar*). El primero es *retraer*, con 11 usos, del tipo: 'dest'un miragre vos quero retraer' (186, 5) con variantes del tipo 'com'eu oý retraer' (38, 20) y 'poren quero retraer un miragre

⁹ En una ampliación de este estudio, publicaré todas las variantes de todos los apartados, que aquí requerirían demasiado espacio: sólo podré poner ejemplos selectos con el número de la CSM y la línea o líneas de la cita.



El yo anónimo y las *Cantigas de Santa Maria* de Alfonso X

que oý' (237, 30). Más frecuente es el uso del verbo *contar*. Aquí he creado ocho apartados. En el primero, con también 11 casos, hay paralelos con los casos del verbo *retraer*, como en 'vos ora quero contar' (378, 23), 'vos contarey' (283, 13), 'vos ora contarey' (104, 43), y 'vos contarei ora' (67, 64), cuyas muchas variantes dependen de las sílabas necesarias y el orden de las palabras, sobre todo si se trata de una rima que el *yo* anticipa.

El segundo apartado contiene algunas variantes del futuro: 'contar-vo-lo ei brevemente' (267, 12), 'contar-vo-lo a maneira' (213, 9), 'contar-vo-lo en'a gran maravilla' (19, 8) y 'contarei sen mentir' (106, 11) y hay 8 casos más. Hay otro apartado con 8 casos en los que destaca el uso de un *porende* explicativo como en 'porende vos quero un preito contar' (149, 13-14), 'poren vos quero contar' (143, 7) y 'poren vos contarei un miragre' (7, 9). El apartado con su inicio en o *desto* o *daquesto* es el más abultado, con 40 casos, de tipo 'desto vos quero contar' (72, 12), 'daquest'un miragre vos quero contar ora' (264, 6), 'dest'un miragre vos contarei' (407, 6) con variantes como 'desto vos quer'ora contar' (5, 5) y 'desto vos quer'eu ora contar' (177, 8). Casi siempre refieren al acontecimiento descrito en el exordio al que siguen. Los usos del futuro o del presente del verbo varían según la necesidad de las sílabas en el metro usado, como ocurre en casi todas las variaciones métricas.

El quinto apartado con 5 casos muestra ejemplos iniciados por la palabra *miragre*: 'un miragre vos quer'eu ora contar' (12, 6), 'un miragre vos contarey' (332, 11) y 'miragre vos contarey que oý' (272, 10). El sexto apartado tiene 5 casos y utiliza, en vez de *miragre* el vocablo *razon*, como en estos ejemplos: 'tal razon vos quero contar' (158, 5) y 'desta razon (...) miragre contar vos quero' (346, 5). El octavo, con 7 casos, agrega la nota más personal *por/por mi*, como tenemos en 'desto contado vos será por mi' (192, 7-8) y 'vos será per mi contado' (225, 6). El noveno apartado es el menos cuantioso con sólo dos casos: 'sobre'aquest (...) ora contar-vos querria' (365, 6) y 'contar non poderia do doo que fezeron' (241, 54). El total de los casos de *contar* es de 87 instancias.

El caso de *dezir* es el más impresionante. He creado diez apartados, el primero del cual exhibe 11 ejemplos sencillos: 'como vos ora direi' (327, 8), 'como vos quero dizer' (306, 13), 'vos direi un seu miragre' (321, 8) y así por este estilo que, como vemos, son paralelos con los casos de *contar*. Las declaraciones con *porende* también son paralelos con los casos de *contar*: 'porende vos quer'ora dizer', (423, 17) 'poren direi un miragre' (34, 5) y 'porend'un seu miragre vos direi' (355, 10) y suman un total de 25 casos. Luego siguen casos de 'sobr'esto vos direi' (88, 30), 'que vos eu direi' (188, 7), 'que vos en direi' (292, 68), 'darei-vo-lo que fez' (419, 85-6) o 'darei-vos eu o que lles conteçe' (427, 26). Son 13 los casos.



El grupo paralelo con su inicio en *desto* y *daquesto* es más nutrido, donde sólo la fórmula ‘desto direi un miragre’ aparece en 29 casos. ‘Desto un mirage vos direi’ –con o sin el *vos*– en que varía a veces el orden de las palabras, añade otros 23 casos. Hay muchas otras variantes como, por ejemplo, ‘desto vos quero dizer un miragre’ (314, 4), ‘daquesto direi-vos quero’ (334, 15) y ‘desto un miragre vos direi’ (22, 7) que agregan otros 31 casos. El total de los casos de *dizer* que comienzan con *desto/daquesto* suma un muy nutrido 93.

Donde encontramos la sustitución del vocablo *razon* por *miragre* (tipo ‘de tal razon com’esta (...) vos direi’ [292, 6] y sus variantes), se suman otros 20 casos. El apartado 6 con ‘como vos direi’ (269, 37) y ‘fez o que nos vos diremos’ (268, 23) tiene 8 casos más de *dizer*, mientras hay 4 en el siguiente apartado donde la idea refleja la noción ‘drei-vo-lo enteiro’ (303, 6). Hay casos adicionales donde se incluye un antecedente, en un octavo apartado, tipo ‘esta moller que vos digo’ (272, 15), ‘esse dia que vos digo’ (324, 25) y ‘gran verdade vos digo’ (210, 23) donde encuentro 15 casos más. El último apartado es del tipo ‘vos direi’, lleno de 7 casos de frases como: ‘drei du`a monja’ (71, 10), ‘ond’un miragre que fez vos direi’ (276, 5-6) y ‘mas da madre, que vos direi?’ (146, 77). Todos los casos del uso de *dizer* registrados son nada menos que 200.

Hay sólo 4 casos de *falar*, pero ya comenzarán a sonar muy familiares: ‘porende vos quero falar’ (146, 9) ‘dest’oyd’un miragre de que vos quero falar’ (159, 5). Algo más son los casos de *mostrar* (hay 8), la mayoría del tipo familiar con *desto/daquesto*, y cito sólo dos ejemplos: ‘daquest’un miragre mostrarei’ (148, 5), y ‘dest’un miragre preçado será per mi mostrado’ (111, 11-12).

Los próximos apartados (3-10), también verbales, los forman *ouvir dizer/contar/departir*, o *ver, aprender* o *maravillar*. Con *ouvir* nos introduce en el tema de fuentes orales, de las que hablaremos más adelante. Casos de ‘oý por verdade’ (267, 90), ‘segund’oý’ (74, 27), ‘oyde-mio a lezer’ (104, 9) y ‘com’oyredes per mi’ (299, 6) nos dan 15 casos. Precedido por *como*, proliferan los casos: ‘com’oý’, ‘com’oý dizer/contar’, y ‘segund’oý dizer/contar’ nos ofrecen unas 57 nuevas instancias.

Aprender no es menos popular como alternativo de *ouvir* con los poetas colaboradores en las CSM. La frase ‘com’aprendi’ aparece 50 veces como fórmula al final del verso, en posición de rima. Las variantes con el pronombre *eu* expresado enriquecen esta suma con otros 16 casos. Con *segund’* se agregan dos sílabas más y dan 15 casos adicionales. La misma frase-fórmula con el pretérito en primera persona singular ‘*aprix*’ nos dan otros 19 casos, mientras hay 11 con el verbo en presente (‘aprendo’). Hay un solo caso con el participio pasado débil del verbo (‘ey aprendido’ [237, 27]), pero el participio pasado fuerte (‘apres’) ocurre en 17 casos, tipo ‘com’apres’ei’ (88, 22) y ‘segund’apres’ei’ (317, 56), casi



El yo anónimo y las *Cantigas de Santa Maria* de Alfonso X

siempre en posición de rima. Si a estos agregamos la variante ‘quant’aprendi’ y sus variantes (‘quant’eu aprendi’; ‘quant’end’eu aprendi’, etcétera) con sus 20 casos adicionales, resulta que de sólo *ouvir* y *aprender* hemos acumulado 221 casos.

Del testimonial *ver* tenemos tres casos, tipo ‘ca muitos omees eu vi’ (49, 20, apartado 5), su casi sinónimo *entender* en frases como ‘per quant’eu entendo’ (20, 33, apartado 6) suma 4 casos, y las variantes *departir*, en la fórmula familiar ‘segund’oý departir’ (208, 16; 418, 3) (3 casos; apartado 7) y la afirmación de los 4 usos de *maravillar*, como en ‘non me maravillo’ (38, 6; apartado 8), aunque menos frecuentes en el estilo del yo anónimo, suman 14 casos.

Antes de ver los apartados de fuentes orales y escritos, implicados por los verbos que estudiamos, pasemos brevemente por el yo anónimo y sus usos del verbo *achar* (apartado 9). Este verbo es a veces ambiguo en que puede estar vinculado a los usos de *ouvir* y *entender*, pero es algo relacionado con *saber* también. Se adapta fácilmente al formulismo de los verbos ya comentados, como en estos casos: ‘segund’eu achei’ (242, 32), ‘com’achei’ (7, 10), ‘com’en verdad’achei’ (332, 12) y ‘com’en verdade achei de gran gente que ý avia’ (211, 12-13), en donde se podría usar muchos de los verbos comentados ya casi indiscriminadamente. En las CSM se presentan 19 casos de *achar* del yo anónimo.

Fijemos nuestra atención ahora en el tema de las fuentes que mencionan este yo colectivo. Alfonso X tenía fama de coleccionar libros: los hizo copiar tanto dentro como fuera de España, y otros libros los recibía de regalo de otros monarcas y dignidades de la nobleza. Entre estos libros había varias colecciones de milagros de la Virgen. Siendo que el siglo XIII es el siglo por excelencia del relato mariano en Europa, y contando con ciertos lugares de peregrinaje con afamadas imágenes de la Virgen (en Salas, Terena, Vila-Sirga, Montserrat, y muchos otros) que hacían milagros, y que después se contaban oralmente, llegando en esta forma a la corte y a los oídos de Alfonso y de sus poetas-colaboradores, no nos debe sorprender la cantidad de auto-referencias a dichas fuentes escritas y orales encontradas en las CSM: agregan verisimilitud y gran fuerza narrativa a la voz del yo anónimo.

Ejemplos de la cita de una fuente directa oral (apartado Xa) abundan: ‘Que eu dun om’aprix’ (84, 7), ‘que contar oý a omees e molleres que estavan y’ (97, 5-6), ‘que o contaron a mi’ (353, 22), ‘que me contou un crerigo’ (168, 18-19), a quen mio á contado’ (267, 13), ‘e oý outrossi dizer a muitos mouros’ (169, 9-10) al lado de ‘e aos crischãos que o contaron a mi’ (183, 82), son unos de los 40 casos registrados, que vemos reforzados por los más de 200 casos de *ouvir* y *aprender*, antes comentados.

Los colaboradores de Alfonso hurgaban también en los mariales de su scriptorium y sacaron de ellos algunos de los milagros que narran (apartado Xb).



Hay claras referencias a tales libros en selectas cantigas: ‘un miragre desto que escrit’achei / en un livr’antigo vos ora direi’ (265, 5-6) y ‘que vi escrit’en livro, e dizia assi’ (407, 6-7). No excluyen de sus fuentes escritas a la biblia, como vemos en ‘porend’a Santa Escritura (...) nos conta un gran miragre’ (6, 7-8). Algún libro está identificado por lugar: ‘en Seixons, ond’un livro á cheo de mirages’ (61, 6-7). A veces recibe el *yo* la narración de otro testigo: ‘que achou escrito e mio foi trager’ (168, 19-20). A veces el *yo* se limita a afirmar cosas como ‘com’a historia diz’ (115, 295) o ‘escrit’ontr’outros muitos (...) com’achei’ (258, 6). Este tipo de referencialidad a escritos usados por el *yo* anónimo lo he encontrado en 38 de las CSM.

Una categoría general abarca dos de mis apartados (11 y 12). El primero es *saber*. Sólo encontré tres ejemplos del tipo ‘un gran miragre quero que sabia-des’ (78, 6; 145, 5; 367, 11), pero muchos más casos de la afirmación del narrador de saber las cosas que narra. Estos tipos son casi fórmulas como: ‘sey ben’ (49, 18), ‘e ben sei’ (97, 11) o ‘mui ben sei’ (245, 12) pero éstos se ven reforzados por ‘com’eu sei’ (339, 71) ‘creo e sei’ (42, 89), ‘segundo que eu sei’ (235, 21) y ‘de certo sei’ (188, 9). Hay 31 casos de este uso de *saber*.

La segunda categoría de las dos es una en que el *yo* anónimo afirma algo que él ya había mencionado o dicho, y de estos casos hay 34. Los hay generales como ‘como vos eu ja dit’ei’ (35, 101) y ‘como dit’avia’ (143, 22) y más específicos, como en estos casos: ‘na ygreja que vos dixei’ (244, 22) o ‘o escudeiro que vos dixei’ (317, 20). Variantes incluyen casos como ‘como vos dixei outra vez’ (362, 30) y ‘ja vos eu dix’outros’ (148, 8). Hay un apartado con *falar*, por ejemplo, ‘aquela arca de que vos ja falei’ (362, 19), ‘a Virgen, de que falei’ (88, 70) y ‘a sempre rezou as Aves Marias de que fui falar’ (93, 29-30). Variantes algo más curiosas son: ‘contou o sonno como a vos ei ja contado’ (292, 103-104) y ‘en Monsarrat, de que vos ja contei’ (52, 10). Encontramos estos antecedentes a veces en la misma cantiga, pero a veces se refiere a una cantiga anterior del repertorio.

Que este narrar de milagros no es fácil, el *yo* parece admitirlo a veces clamando a Dios su benevolencia (apartado 13a): hay varios casos de peticiones como ‘Deus m’ajude’ (y las variantes: ‘me perdon’, ‘m’anpar’, ‘me defenda’, etcétera) para un impresionante total de 23 casos, con, inexplicablemente, sólo dos casos de la misma petición a la Virgen (apartado 13b), o 25 en total. Pero con la confianza de que Dios y la Virgen son sus avaladores, el *yo* anónimo sabe que puede pedir a sus oyentes (reales o imaginados) su confianza, casi siempre expresado a través del verbo *creer* (apartado 14). La frase más usada es ‘creed’a mi’ (6, 5; y 6 casos más), fortalecido por las variantes ‘creed’aquesto por mi’ (104, 6), ‘creede ben’ (124, 45), ‘esto creed’en verdade’ (161, 35) y ‘porend’esto creede, e



El yo anónimo y las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X

non creades por al' (262,50). El total es de 14 casos. ¿Y quiénes son éstos a quienes se dirige el yo anónimo? Pues casi siempre son generalizados en el vos (como hemos podido ver a lo largo de la exposición), pero a veces con cierta intimidad, los llama 'amigos' (apartado 15). Usa 'amigos' sin más en 6 casos, 'amigos meus' en 7 casos y 'meus amigos' en 5 casos, para un total de 18. Todavía en plan plural, usa sólo una vez la variante singular 'boa gente'.

5. Conclusiones

Es obvio que aquí hemos podido tocar sólo la superficie de los 768 usos de la primera persona singular en las 313 CSM en que se funden los poetas colaboradores y sus voces literarias en un yo colectivo y anónimo. En todos los casos expresa su voluntad de *dizer* algo, o *contar*, *retraer*, *falar*, y *mostrar* un milagro (son casos de evidente sinonimia) que respaldará lo dicho sobre María en el estribillo de la cantiga.¹⁰ Narra—casi siempre—un milagro del que el poeta tiene conocimiento gracias a una fuente escrita o una fuente oral. Lo presenta con la confianza de *saber* lo narrado como cosa cierta y, por eso, al dirigirse a sus oyentes (y en un segundo plano a sus futuros lectores), les impulsa a *creer* como *amigos* lo que les narra. Los recursos usados en los catorce últimos apartados de mi base de datos son, dentro de los estrictos límites que la narración de un milagro impone, variados, pero sólo hasta cierto punto. Hay varios verbos que funcionan como sinónimos intercambiables, hay sustantivos (*razon*, *daquesto*, *desto* en vez de *miragre*), y hay verbos de cognición (saber, oír, aprender, ver, entender) aumentados por adverbios destinados a subrayar y engrandecer la verdad de lo dicho, por milagroso que pueda parecer.

Salta a la vista que sería posible colapsar aun más de lo hecho ya por mí algunas de estas categorías, siendo que algunas veces se trata meramente una cuestión de orden de palabras, y otras veces la adición o supresión de una o dos sílabas en las expresiones utilizadas. Muchas de estas expresiones son en realidad una serie de fórmulas fácilmente sustituibles—algunas fijas y otras variables—que el yo tiene a su disposición y que puede seleccionar para rellenar un verso o porque anticipa una rima u otra que será el factor determinante. Además, contribuye a esta impresión de recursos algo limitados la misma estructura de estas cantigas narrativas: cada una tiene el mismo propósito con un(a) protagonista

¹⁰ Casi la totalidad de los loores (41), los poemas más líricos, personales y litúrgicos no forma parte de nuestro recuento de las 313 cantigas que se globalizan en el yo anónimo. Hemos podido trabajar sólo con las cantigas narrativas en las que este yo da sus más claras señales de vida.



que peca, luego sigue la trayectoria del predicamento, luego el recurrir a la Virgen, y finaliza con el milagro y la resolución feliz con generalizados *loores* ofrecidos a la intercesora divina. Pero siempre estamos conscientes del *yo* que nos está narrando el nuevo milagro.

Como hemos visto, el *yo* colectivo no es un personaje sin importancia en la vasta mayoría de las CSM. Está presente para narrar algo visto u oído en estas 313 composiciones aquí analizados, pero en ningún caso es el protagonista, nunca narra cosas acaecidas a él. Se caracteriza por su voluntad, como narrador, de decir o contar un milagro a unos que a veces son presentados como “amigos”: son los narratarios del evento, presentes sólo como oyentes. Cuenta el *yo* con el apoyo de Dios o María en su empeño de narrar sus milagros; a veces interviene muy poco y otras veces hace más evidente su presencia, pero siempre está allí para que la narración avance con cierta inevitabilidad hacia el regocijo de las alabanzas con las que suelen concluir. En las cantigas analizadas, sería casi imposible diferenciar una de los 313 narraciones de la otra. Por esto, podemos pensar o concluir que lo que hemos estado siguiendo en nuestro análisis refleja, retomando las palabras de Vaquero, citadas antes, “que muchos de los [poetas] colaboradores del equipo alfonsí habían establecido una serie determinada de normas retóricas de composición para la elaboración de las CSM”. Yo por mi parte, creo que las normas que hemos visto en el uso del *yo* forman el eje central de tales “normas retóricas”.

Este anonimato colectivo me parece muy bien calculado. Está claro que el *yo* testimonial acerca cada narración más a sus oyentes en estas 313 cantigas que en las 79 cantigas que sólo evidencian el uso del *nos* (nota 4). Por eso, sugiero que quien establecía este tipo de anonimato colectivo sería Alfonso. Como creo haber demostrado ya, Alfonso tenía gran interés en figurar él mismo en las CSM como el fiel trovador de María, su “Sennor das sennores” para quien manda al diablo las mujeres terrenales (CSM 10). Su servicio era este repertorio de *cobras e son*, sus *Cantigas* (que llama en 400, 30 ‘meu don pequen[inn]o’, y en 401, 2 sus “poucos cantares”), y este servicio es central al muy esperanzado deseo de merecer la lealtad y apoyo de la Virgen en su apasionada búsqueda de salvación (‘E queredes que vos veja ali / u vos sodes, quando me for daqui’, 412, 28-29).

Es probable que los poetas-colaboradores de Alfonso X hayan sido complacidos en el servicio que prestaban a su rey, formando parte del *yo* colectivo y anónimo en más de 75% de estas CSM. Estos mismos colaboradores “anónimos” de Alfonso en las CSM sí firmarían sus otras cantigas—fuesen éstas *d’amigo*, *d’amor* o *d’escarnho*—sin silenciar su verdadera voz poética y su identidad. Pero si ellos mismos quisieran ofrecer una composición para el marial alfonsí, o fuesen



El yo anónimo y las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X

peticionados para hacerlo,¹¹ este anonimato avanzaría uno de los objetivos de Alfonso para abultar sus CSM, y tendrían que sentirse honrados con sólo su participación. La unidad de sus voces, en el retrato colectivo descrito en estas páginas, permite que cada uno y todos se sintieran colaboradores en una noble y regia empresa que en su época estaba en un constante curso de creación. Me parece lógico asumir que su participación fue reconocida por muchos de sus contemporáneos. Pero con la marcha del tiempo, sus nombres –nunca registrados– no se han recordado. Faltando otro milagro (de documentación), seguirán siendo, al menos en cuanto a sus aportaciones a las CSM, anónimos.

6. Explicit

La presencia en las CSM de tanto *yo* hizo creer a algunos comentaristas del siglo XIX (y hasta después) que Alfonso pudiera haber sido el autor de todas las CSM. Esta posición hoy casi no tiene seguidores. Las composiciones de las *Cantigas de Santa María* fueron escritas o dictadas, en la teoría propuesta por Alfonso, por Dios. Pero también es una obra colectiva inspirada, dirigida y llevada a cabo por la personalidad y mecenazgo de su gran arquitecto, Alfonso X. En la obra, identificar el *yo* que representa al monarca pecador y trovador de María a lo largo de las más de 400 cantigas es fácil. Pero luego hay otras voces desconocidas que colectivamente emplean un *yo* perfectamente anónimo, sumido en una serie de normas retóricas que nos parecen fórmulas usadas por todos ellos, conformes con los deseos de su arquitecto. Desafortunadamente, hoy desconocemos la identidad individual de estas otras voces anegadas en ésta su muy extendida colectividad anónima. Y querer aventurarnos a identificarlos sería, siguiendo los avisos en contra de hacerlo, ofrecidos por Schaffer, borrar la naturaleza unitaria que tan asiduamente había construido para su marial el Rey Sabio.

¹¹ Tal vez esta colaboración tuviera algo que ver con la llamada y la persuasión personal de un monarca que escribe en el refrán de su CSM 260 estas palabras: 'Dized, ai trovadores, / a Sennor das sennores, / porqué a non loades?' (vv. 2-4).



Obras citadas

- ALFONSO X. *Cantigas de Santa Maria*. Ed. W. Mettmann, 3 vols. Madrid: Castalia, 1986-1989.
- CATALÁN Y MENÉNDEZ PIDAL, Diego, "El taller historiográfico alfonsí. Métodos y problemas en el trabajo compilatorio", *Romania* 84 (1963), 354-75.
- FERREIRA, Manuel Pedro, "Alfonso X, compositor", *Alcanate* 5 (2006-2007), 117-37.
- FITA, Fidel, "Biografías de San Fernando y de Alfonso el Sabio por Gil de Zamora", *Bol. Real Academia de la Historia* V (1884), 308-28.
- GARCÍA SOLALINDE, Antonio, "Intervención de Alfonso X en la redacción de sus obras", *Revista de Filología Española* 2 (1915), 283-88.
- METTMANN, Walter, "Airas Nunes, Mitautor der CSM". *Iberoromania* 3 (1971), 8-10.
- MONTOYA MARTÍNEZ, Jesús, "El concepto de 'autor' en Alfonso X", en *Estudios sobre Literatura y Arte dedicados al prof. Emilio Orozco* (Granada: Universidad, 1979), 455-62. Reimpreso en su *Composición, estructura y contenido del cancionero marial de Alfonso X* (Biblioteca de Estudios Regionales 30, Murcia: Real Academia de Alfonso X el Sabio, 1999), 41-53.
- SNOW, J. T. "The Central Rôle of the Troubadour Persona of Alfonso X in the *Cantigas de Santa Maria*." *Bulletin of Hispanic Studies* 56 (1979), 305-316.
- "A Chapter in Alfonso's Personal Narrative: The Puerto de Santa María Poems in the *Cantigas de Santa Maria*." *La corónica* 8.1 (1979 1980), 10-21.
- "Self Conscious References and the Organic Narrative Pattern of the *Cantigas de Santa Maria*," in *Medieval, Renaissance and Folklore Studies in Honor of John Esten Keller*. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta Press, 1981, 53-66.
- "Alfonso X: Sus *Cantigas de Santa Maria*: Apuntes hacia su (auto)biografía literaria," in *Hommage, Homenaje, Homenatge: Studies in Honor of Prof. Josep Solá Solé*. Barcelona: Puvill, 1984, 79-89.
- "Alfonso X y/en sus *Cantigas*," in *Jornadas de Estudios Alfonsíes*. Granada: University of Granada, 1985, 71-90.
- "Alfonso X como segundo protagonista en sus *Cantigas*: últimas consideraciones," in *Studia Hispanica Medievalia II* (= III Jornadas de Literatura Española Medieval), ed. R. E. Penna et al (Buenos Aires: Universidad Católica, 1992), 32-41.
- SCHAFFER, Martha. "'Questions of Authorship: The CSM'", in *Proceedings of the Eighth Colloquium*, ed. A. M. Beresford & A. Deyermund, Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar 5, London: Dept. of Hispanic Studies, Queen Mary & Westfield College, 1997, 17-30.
- TORRES FONTES, Juan, *La cultura murciana en el reinado de Alfonso X*. Murcia: Academia Alfonso X el Sabio, 1960.
- VAQUERO, Mercedes, "'E dest'un mui gran miragre vos contarei que oy'. Oralidad y textualidad en las CSM", in *International Conference on Galician Studies (Oxford 1994)*, *Actas do IV Congreso Internacional de Estudos Galegos*, ed. B. Fernández Salgado (Oxford: Center for Galician Studies, 1997), 55-69.