
Medievalismo en Extremadura

Estudios sobre Literatura y Cultura Hispánicas
de la Edad Media

Jesús Cañas Murillo
Fco. Javier Grande Quejigo
José Roso Díaz (Eds.)

Medievalismo en Extremadura
Estudios sobre Literatura y Cultura Hispánicas
de la Edad Media



Cáceres
2009

MEDIEVALISMO en Extremadura : Estudios sobre Literatura y Cultura Hispánicas de la Edad Media / Jesús Cañas Murillo, Fco. Javier Grande Quejigo, José Roso Díaz (Eds.). — Cáceres : Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, 2009

XXII, 1310 pp. ; 17 × 24 cm.

ISBN 978-84-7723-879-9

1. Literatura medieval-historia y crítica. I. Cañas Murillo, Jesús (Ed.). II. Grande Quejigo, Javier (Ed.). III. Roso Díaz, José (Ed.). IV. Título. V. Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, ed.

82.09"04/15"

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.



© Jesús Cañas Murillo, Fco. Javier Grande Quejigo y José Roso Díaz, de la edición, 2009

© De los autores, 2009

© Universidad de Extremadura-Grupo "Barrantes Moñino", para esta 1.^a edición, 2009

Ilustraciones de cubierta: miniaturas de cancioneros del siglo XIII (Biblioteca Vaticana y Biblioteca Nacional de Francia) recogidas en el libro de Martín de Riquer, *Vidas y retratos de trovadores. Textos y miniaturas del siglo XIII*. Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 1995.

Edita:

Universidad de Extremadura. Servicio de Publicaciones

Plaza de Caldereros, 2. 10071 Cáceres (España)

Tel. (927) 257 041; Fax (927) 257 046

E-mail: publicac@unex.es

<http://www.unex.es/publicaciones>

I.S.B.N.: 978-84-7723-879-9

Depósito Legal: M-52.674-2009

Impreso en España - *Printed in Spain*

Impresión: Dosgraphic, s. l.

APUNTES PARA UNA NUEVA EDICIÓN CRÍTICA
DE LA CANTIGA DE VALCAVADO*

Elvira Fidalgo

Universidad de Santiago de Compostela

1. Pronto hará un siglo que el texto que hoy nos ocupa fue sacado a la luz por los eruditos López-Aydillo y Rivera-Manescau, sus primeros editores. Una anotación marginal previa al texto y su entusiasmo ante la posibilidad de hallarse ante lo que podría ser la primera cantiga mariana, les inspiró un título¹ que hizo tanta fortuna que, durante mucho tiempo, el rey Fernando III el santo fue considerado el primer trovador mariano de la escuela gallego-portuguesa. Si atribuyeron la autoría de la cantiga² al rey Santo fue porque al fondo del folio inmediatamente anterior al del texto en cuestión, hay una anotación que dice «di mi // di mi do Fernando // rei de Castiella». Como advirtieron que la mano que escribió este apunte y el texto del folio siguiente es la misma y que, en su opinión, la caligrafía muestra los rasgos propios de la usada a principios del s. XIII, ese rey «don Fernando» no podría ser otro más que Fernando III, que firmaría como rey castellano porque aún no habría ceñido la corona del reino de León (1230), lo cual encajaría a la perfección con la cronología arrojada por los demás caracteres gráficos del texto³. Sin embargo, los argumentos recientemente aportados por Ruiz Asencio en su estudio del *Beato de Valcavado*⁴ echan por tierra esta hipótesis (de por sí, no muy sólida). El supone que estas notas del fondo del folio 2v son, en realidad, una «probatio pennae» que, en efecto, el mismo escriba que se disponía a copiar la cantiga lleva a cabo para asegurarse de que su instrumento estaba a punto, lo cual explicaría que el apunte aparezca fragmentado en tres líneas distintas. «El texto que el copista eligió para probar la pluma –y estoy citando a Ruiz Asencio– era simplemente el comienzo de una carta misiva común en fines del s. XIII y comienzos del XIV, y que se caracteriza precisamente por empezar por un «De mí» seguido del nombre del autor y el clásico saludo cas-

* Este trabajo enmarca en el Proyecto de Investigación *Cultura visual y cultura libraria en la corona de Castilla (1280-1350)*, con la referencia HUM2005-30707.

¹ E. López-Aydillo y S. Rivera Manescau, «Fernando III, poeta gallego-portugués. Una cántica desconocida del rey santo», *Revista Histórica*, 1, 1918, pp. 3-12 y a la *continuación* a este primer estudio en el número 2, 1918, pp. 33-72. Para simplificar, en adelante, López-Aydillo.

² Por comodidad, seguiré hablando de *cantiga*, aunque nada se sabe de los deseos de su autor acerca de su ejecución.

³ Y esta opinión no sólo no fue discutida durante muchísimo tiempo, sino que llegó a ser incluso reafirmada con la atribución a la mano del propio monarca la copia de la cantiga. *Vid.* M. Gómez Moreno, *El arte románico español*, Madrid, 1934, p. 15 (citado por Ruiz Asencio, p. 45).

⁴ J. M. Ruiz Asencio, «El códice del beato de Valcavado», en *Beato de Valcavado. Edición facsímil*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1993, pp. 37-48.

tellano «salud e gracia»» (p. 45). Pero esta fórmula ni era usada por los reyes ni se documenta antes de finales del s. XIII, haciéndose su uso regular sólo a principios del XIV. Así pues, si a algún monarca señala esa nota sólo podría ser a Fernando IV, que reina entre 1295-1312, cronología que, según sus análisis, conviene al tipo de grafía empleada. Nadie que yo sepa ha refutado esta opinión, por lo que esta labor de copia deberá retrasarse un siglo. Como esta cuestión parece haber quedado zanjada, volvamos al texto.

No es ahora el momento de detenernos en desmenuzar el azaroso periplo del códice que salvaguarda la mencionada cantiga, ni de hacer el recuento de los detalles sobre su confección o descubrimiento de la misma; remito, para ello, a la bibliografía que da cuenta de todos esos pormenores⁵. No obstante, no puedo dejar de ofrecer aquí ciertos datos que permitan al lector situarse en contexto, de modo que pueda entender la excepcional situación de esta copia: el fragmento ha sido copiado en el f. 3r del *Beato de Valcavado*, en texto corrido, sobre un documento anterior que contenía el listado (en latín) de ciertos bienes muebles, sobre todo objetos de plata, que el monasterio de Valcavado había cedido en préstamo a la reina doña Urraca para sufragar las batallas contra su marido, el Batallador y que se habían copiado aprovechando el folio en blanco que quedaba en la obra primigenia.

Unos dos siglos después de que el cuidadoso monje del monasterio de Valcavado hubiese apuntado en lugar bien seguro las deudas contraídas por la reina doña Urraca, otro monje, no tan cuidadoso, borró estos documentos con agua y un paño con el fin de obtener espacio para copiar una oración dirigida a la Virgen; pero, a juzgar por el estado actual del pergamino, debió de haberlo hecho de manera tan poco pulcra que el texto que intentaba borrar todavía se entreveía –y se entrevé– entre las líneas del nuevo texto que intentaba copiar en romance. A este mal asentamiento de la copia, hay que añadir una pésima caligrafía⁶ y una tinta de tan baja calidad que en muchas partes ya se ha borrado, todo lo cual dificulta enormemente la lectura. El resultado de esta conjunción de factores adversos es un fragmento de diez líneas en gallego-portugués, salpicado, sobre todo, de latinismos, al que todavía siguen otras dos líneas del escrito latino primigenio y dos más que recogen nuevamente otro fragmento de la cantiga, que aún continúa en una línea a mayores, que se pliega aprovechando el margen en blanco del folio. Quedan todavía la mitad de otros dos renglones en gallego y ya el resto del folio, hasta el margen inferior, es aprovechado para escribir una jaculatoria contra el dolor de muelas. A estas pésimas condiciones de copia (fragmentación del texto, mala tinta y peor caligrafía) hay que sumar aún los estragos

⁵ Además de la noticia de su hallazgo, arriba mencionada, véase el pormenorizado análisis llevado a cabo por J. M. Ruiz Asencio, que, además, reedita el texto y J. L. Couceiro quien hace una esclarecedora síntesis en «La cantiga anónima del Beato de Valcavado», en C. Alemany (ed.), *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, Alicante, Universidad de Alicante, 2003, vol. II, pp. 527-536.

⁶ López-Aydillo (pp. 6-7) la describe así: «Las letras rehuyen el cursivismo de las albaeas; están desligadas, independientes y cuando se acercan, se nexan más veces que se ligan. (...) La lectura se hace dificultosa por el desvanecimiento de la tinta, el contraste y, en algún caso, la yuxtaposición del texto gallego y latino, y el arrugamiento del pergamino...». Por su parte, J. M. Ruiz Asencio es implacable con el copista: «... es casi un iletrado, como ponen de manifiesto el pésimo corte de pluma, la inseguridad de la mano, que es incapaz de mantener los renglones rectilíneos, lo burdo de los caracteres, la barbarie, en fin, que supone la elección de un precioso libro para copiar su cantiga» (p. 46).

causados tanto por el paso natural del tiempo como del empleo de reactivos químicos aplicados por López-Aydillo y Ribera Manescau en su intento de leer lo más posible de esta cantiga que tanto había llamado su atención. Pese a todo, a ellos hay que agradecerle las primeras propuestas de transcripción paleográfica y de edición crítica que, aunque tuvieron que ser mejoradas por Ruiz Asencio, abrieron el paso por esa selva tan difícil de expugnar.

2. La lectura que hoy les presento es fruto del trabajo conjunto con mi colega Xavier Varela Barreiro, quien me facilitó una edición paleográfica personal que yo sólo tuve que ir limando en un intento de dar sentido a lo que se presentaba como un galimatías plurilingüe⁷. Sin ser una edición absolutamente novedosa con respecto a las lecturas anteriores, creemos que nuestras aportaciones dan algo más de sentido a ciertos versos que eran absolutamente incongruentes en las ediciones previas. Esta es nuestra propuesta⁸:

- 1 Virgen madre gloriosa
do Rei que todos manten,
manse, saje, piadosa,
ad ti servir don nos e[s]⁹;
- 5 danos parte en¹⁰ tan gran ben,
noble, rica, poderosa,
segur' é qui ad ti vén,
de Deus madre, filia, esposa,
q[ui]¹¹ sin ti es non val ren.
- 10 Dere[c]to¹² ás de nos mantener
ca per nós eres tu tal¹³;
si Deus quis tu filio ser,
cosa tan descumunal,
per nós fu e non per al,

⁷ Él se ocupó también de hacer el estudio lingüístico del texto, que está preparando para su publicación.

⁸ Ofrezco a continuación los criterios básicos seguidos para esta edición. Se regulariza *u/v* manteniendo la grafía *u* con valor vocálico y *v* con valor consonántico, y lo mismo se hace con *i/j* (reservando la grafía *j* para representar la consonante prepalatal fricativa sonora), y la *s/ʃ* ya que carecen de valor fonológico; se mantiene la distinción *b/v* según aparece en el texto; en los vv. 38 y 41 la nasal palatal y la lateral palatal se representan por *n* y *l* respectivamente. Para la unión y separación de palabras se han seguido los criterios actuales, y se marcan con un apóstrofe las elisiones. Las abreviaturas se desarrollan según la práctica habitual. Se aplica la acentuación diacrítica. Se acompaña el texto crítico de la cantiga de un aparato en el que se registran los errores de copia en la primera franja, las particularidades gráficas en la segunda y las divergencias con respecto a las ediciones precedentes en la tercera.

⁹ Una mancha redonda impide ver qué letra se había escrito, aunque en la parte superior de la mancha parece sobresalir un hasta vertical que podría corresponder a una *Γ*.

¹⁰ En el margen izquierdo, a la altura de las líneas dos y tres figura en sentido vertical el texto *tā g[ra]n*, al que se reenvía mediante un signo que está sobre *no* (*vid.* primera franja del aparato crítico).

¹¹ Hay una mancha redonda que esconde el texto. Aceptamos la solución de Ruiz Asencio que propone *qui*, puesto que parece que en el texto se diferencia entre *qui* (sujeto) y *que* (objeto directo).

¹² Entre la *e* y la *t* hay restos de un trazo curvilíneo de difícil interpretación. Basándonos en esto y en los frecuentes latinismos existentes en el texto y grupos *-ct-* conservados (*nocte*, *ducta*), proponemos la existencia de una *c*, aunque los editores anteriores optan por la palatalización de la velar.

¹³ La palabra escrita en la entrelínea superior está muy desdibujada.

15 que dixemus d'el creer,
a nós fezimus gran mal,
ja tu ben o podes ver,
tort' es si te[u] ben nos fal.

Viu Deus la nosa coita,
20 per én quisu de ti nacer;
dio en ti grat[i]a multa,
en ti por nos ben fazer.
Virgin do bon falecer,
facnos tuas, semper ducta,
25 non¹⁴ nos leixees perecer
a la nosa maior coita:
facnos a deu[s]¹⁵ ver.
Te[u] tan gran¹⁶ poder veemus,
que¹⁷ puedes a Deus rogar,
30 da gran coita que sofremus
puedes gran¹⁸ virtut most[rar].
Virgin do bon semejar,
quanto nós menos valemus
tan nos debes más amar,
35 [...] ¹⁹
[...]

Falid' es qui per al fia
nin otro ai por senor,
sino a ti virgin M[aria],
40 más bela de nula flo[r],
dona das otras melor,
a ti loar nocte e día,
e dá a nós²⁰ sén e sabor,
Regina²¹ a bon [...]
45 [...]

Virgin madre gloriosa
do Rei que todos manten,
manse, sagi, piadosa,
segur' é qui ad ti vén;

¹⁴ La palabra está bastante borrosa, sobre todo la *o*. No es perceptible si tiene o no el signo de nasalidad, pero teniendo en cuenta el resto de los casos, optamos por desarrollar la nasal.

¹⁵ La palabra está en el margen del pergamino que claramente ha sido recortado, desapareciendo así la *-s* final.

¹⁶ *tā g[r]ⁿ[n]* figura, como en el caso anterior, en anotación vertical en el margen izquierdo.

¹⁷ La vocal palatal semicerrada está superpuesta al grafema *u* para, seguramente, corregir la *j*, aunque ésta no aparece rayada ni subpunteada.

¹⁸ Lo único visible es la *g*, pero parece que hay un trazo superior, bastante diluido, que bien podría ser una *a* visigótica.

¹⁹ Es ilegible lo que viene a continuación, pero podemos conjeturar que faltan dos versos, el resto del 35 y el 36, para completar la estrofa, supuestamente, de nueve versos.

²⁰ La preposición *a* está muy borrosa, casi imperceptible.

²¹ La *R* está suelta en el verso anterior; el resto, *Egina*, aparece por debajo, con una *E* y un trazo bastante largo sobre la *i*, que no parece formar parte de la grafía del sustantivo.

50 danos parte eno teu ben,
noble, rica, poderos[a]
[...]
[...]
pera sempre Jesu[s], amen.

1 g̃lisa 5 et no (*texto corregido*) 18 te (*la e es casi ilegible; hay una marca que parece remitir a una anotación en el margen izquierdo*) 21 g̃ata 25 no (*texto borroso*) sperecer 28 Te 29 quj^e 30 sofem⁹ 31 most 39 m 40 flo 43 dea nos 51 poderos 54 jesv

1 uirgen, mađe 2 m̃aten 3 m̃ase 4 serujr, dō 5 g̃^an, bē 6 pođeosa 7 tj, uen 8 d^eus, mađe 9 nō, ual 11 p̃ 12 sj, đs 13 tã 14 p̃, nō, p̃ 16 fezjm⁹, g̃^a 17 bē, uer 19 uiu 20 p̃ 22 bē 23 uirgin 24 semp̃ 25 sp̃ecer 27 dē, uer 28 tã, g̃^a, pođe, ueem⁹ 29 pue^{des}, dē 30 g̃^a, cojta, sofrem⁹ 31 g̃^a, uirtut 32 uirgin 33 ualem⁹ 34 deus 37 p̃ 38 njn 39 uirgin 46 uirgĩ, mađe, g̃liosa 47 rej, mantē 48 m̃ase 49 uē 54 amē

¹²² madere RA 2 ca todos LA 4 a(d)²³, nos en LA 5 en no teu ben LA; enno tu ben LA 7 quen a ti LA 8 filla LA 9 que sin ti el LA 10 dereito LA, RA; manteer LA 11 ca para nos és LA 12 teu fillo seer LA 13 cousa LA; descumunal RA 14 por nos fui LA 15 leixemus LA; d'el creer LA, d/el creer RA 17 tu ben nos podes veer LA, tu ben podes ver RA 18 tortes LA, RA; si tu LA, RA; tan gran (*om*) LA, RA 20 por en LA, quis LA, quiso RA; naçer LA 21 diu LA, graça tan m[oi]ta LA 23 do bon parecer LA, de bon parecer RA 24 fa[z] nos c[omm]'as sempre d[oi]ta LA, fac nos tu as RA 25 no[n] nos leixees pereçer LA 26 nostra RA 27 fa[z] nos [lo çeo] veer LA, fac/nos idem RA 28 Teu podere [nos] LA, te[u] podere 29 quen p[o]des LA, quien pue[de]s RA 31 p[o]des, virtu[d] LA, mover RA 32 de RA, seme[ll]ar LA 34 ma[i]s LA 35 *om* LA, RA 37 é(s) qu[en] LA, falides RA 38 nin o[u]tro á LA, non outro ai 39 si non LA 40 ma[i]s LA, fror LA, RA 41 o[u]tras LA, meior RA 42 no[i]te 43 dea-nos LA, de a nos RA; sene RA 44 e gran maña LA 49 segure 50 tou, RA; poderos RA²⁴.

3. Lo primero que llama la atención de este texto, tanto a nosotros ahora como a quienes se acercaron a ella con anterioridad, es su evidente primitivismo, tanto desde el punto de vista formal como de contenido. Desde el punto de vista caligráfico, poco se puede añadir a lo ya expresado por sus editores anteriores²⁵; para decirlo brevemente, que el copista, de no mucha educación gráfica, escribe con una letra usual, en un intento de imitar la letra que se encontró en el códice que él va a utilizar, una escritura visigótica, muy cuidadosa, fácil de leer y que será el patrón que siga el nuevo escriba, que, sin embargo, la va a ejecutar de manera muy torpe puesto que no parece

²² Señalamos por RA la edición de Ruiz Asencio y por LA la de López-Aydillo. No considero la edición de Filgueira porque sigue la de López-Aydillo y su propuesta es, a veces, más una interpretación que una lectura. Por comodidad, omito las lecturas en las que la única variación se debe a la no regularización de u/v.

²³ López-Aydillo mete entre paréntesis lo que él considera grafías «superfluas», lo cual se debe entender, creo yo, como que deberían omitirse en la edición, por lo que aquí van a ser consideradas como lecturas divergentes cuando aparezcan.

²⁴ López-Aydillo no edita la última *cobla*.

²⁵ Véase lo expuesto en las notas precedentes para la descripción de López-Aydillo y las pp. 42-43 del trabajo de Ruiz Asencio para los detalles del *Beato* en general, y 45 para el texto de la cantiga en particular, a lo que se puede añadir la opinión (recogida arriba) que le merece el copista.

ser un profesional de la escritura. Desde el punto de vista de la factura, el texto no es menos arcaizante, pero no tanto porque se trate de uno de los primeros intentos de composición de una de las cantigas marianas que alcanzarán su perfección técnica y formal con Alfonso X (tal como suponía López-Aydillo cuando le atribuyó la autoría al rey Fernando III), como por ser el intento de composición de un himno mariano por parte de alguien que tal vez esté habituado a verlos (o a componerlos) en latín, pero que, desde luego, demuestra falta de competencia en la escritura en gallego-portugués, por mucho que ésta haya sido la *koiné* de la lírica mariana, en particular, y de la poesía, en general.

Parece evidente que el autor del texto piensa en latín y que para su composición ha hecho un loable intento de escribir en la lengua propia de las cantigas marianas, aunque la lengua clásica, la de uso común en ambientes eclesiásticos, ejerce una presión tan fuerte que se advierte prácticamente en cada verso. La conservación de la preposición *ad* (vv. 4, 7), de los grupos consonánticos /kt/ en *ducta* (v. 24), *nocte* (v. 42), la ausencia de palatalización en grupos consonánticos que deberían de haberlo hecho ya a estas alturas (*filia*, *filio*, vv. 8 y 12; *facnos*, vv. 24 y 27; *gratia*, v. 21; *multa*, en el mismo verso), por no hablar de expresiones como *gratia multa* o *semper ducta* claramente latinas. Por otro lado, rasgos propios del castellano parecen identificarse ya en el primer verso (*Virgen madre gloriosa*), así como en la conservación de ene intervocálica (*mantener*, v. 10); en la monoptongación de -au- (primario, *cosa*, v. 13 y secundario, *otras*, v. 41); en la diptongación de ð latina en sílaba libre (*puedes*, vv. 29 y 31); en la conservación de la -s final de la tercera persona singular del presente del verbo *ser* (*es*, vv. 9, 37), que ya en el gallego medieval era la marca de la segunda persona²⁶; en la presencia de *dio* por *deu* (v. 21), de *tu* por *teu* (v. 12), por señalar los más evidentes. Y aún podrían mencionarse ciertos provenzalismos (*saje*, *sagi*, vv. 3 y 48), pero estos son fácilmente explicables al tratarse de un adjetivo común en la lírica gallego-portuguesa, llegado con los modelos de la poesía occitana.

4. Pese a esta rudeza lingüística, no es menos verdad que cierta familiaridad con alguna de las cantigas alfonsinas guarda, sin que ello quiera decir más que ambas remiten a la misma fuente o que aspiran a imitar un probable modelo común. Sin embargo, resulta difícil sumarse al entusiasmo de López-Aydillo quien, tras hacer un recuento de los modelos de esquemas métricos de las cantigas de loor, deduce que la *cantiga de Valcavado* sería el precedente de la cantiga 340, la que habitualmente conocemos como *alba* alfonsina. Para reforzar su hipótesis aporta el recuento de las escasas cantigas profanas que comparten este mismo modelo de estrofa de nueve versos, lo cual vendría a confirmar, según ellos, el carácter primitivo (también en el tiempo) del texto, ignorando que el *alba* alfonsina²⁷ es, como hoy todos saben, un *contrafactum* del *alba* de Cadenet.

Pero es cierto que, en líneas generales, el texto responde al prototipo de la mayoría de las cantigas de loor del Sabio, y que también en ésta se recogen los tópicos

²⁶ A menos que no se haya grafiado la -t final de la otra forma concurrente de 3P, *est*, pero parece muy poco probable.

²⁷ Este texto lo traté en «"Tu es alva": las albas religiosas y una cantiga de Alfonso X», *Medioevo Romano*, 26, 1, 2002, pp. 101-126.

más recurrentes con los que el culto mariano adorna la figura de la madre de Dios. En la primera estrofa, la Virgen es contemplada como la mujer humilde y obediente que, siendo hija, fue escogida para ser la madre de Dios. En la segunda se insiste en su condición de madre del Cristo redentor de la humanidad y se apela a ella como mediadora entre Dios y los hombres, porque como madre puede influir en su hijo el día del Juicio. La tercera redonda en esta idea, y se subraya nuevamente la elección hecha por Dios para hacerse hombre a través de ella, lo cual la capacita mejor que a nadie para interceder ante él. La siguiente insiste en el poder de mediación de María, por lo que, como dice la *cobla* siguiente, sería una necedad no encomendarse a ella. La última estrofa es casi la repetición de la primera. Desconocemos cuáles eran las pretensiones del autor que parece querer poner en práctica el recurso del paralelismo (literal y conceptual) para componer un texto con un inicio y un final que sonasen idénticos, aunque tampoco tenemos la seguridad de que la cantiga se acabase donde termina hoy.

5. Aparte de esta interpretación a vuelapluma, a poco que descendamos al detalle de la transcripción paleográfica, la lectura que proponemos, como se puede observar, presenta muchas más divergencias con respecto a la edición de López-Aydillo que a la de Ruiz Asencio²⁸, porque los primeros, aunque muy voluntariosos, carecían seguramente de los medios, de la pericia y de la experiencia del segundo. Somos conscientes de que nuestra lectura tropieza en algunos versos con la de Ruiz Asencio, y de que ofrecemos aquí una interpretación arriesgada que voy a intentar defender en el espacio que me queda, aunque para argumentaciones más sólidas, el lector tendrá que esperar a un trabajo que ya está en marcha, menos restringido por las coordenadas espacio-temporales.

Como se podrá advertir sólo con confrontar la tercera franja con nuestra propuesta, hay algunas discrepancias más de forma que de fondo, como, por ejemplo, las de los vv. 18, 37, 43 ó 49 que no merecen más que su mención: Ruiz Asencio lee correctamente el manuscrito pero tal vez le falte algo de intuición para acabar de transcribir; por eso deja *falides*, *sene* e *segure* (el caso de *tortes* será retomado más adelante).

No resulta menos curioso que le hubiese pasado inadvertida la anotación al margen, y los correspondientes signos de envío para que se integrase en el texto ese *tan gran* que ya hemos señalado en las notas a pie de página. En el caso del v. 5, es obvio que el copista advirtió que faltaba algo para que el cómputo silábico cuadrase y corrige adecuadamente con la inclusión de las dos sílabas que anota en el margen izquierdo. El problema se presenta en el v. 18 que, con la inserción del mismo segmento copiado al margen, resultaría un verso hipémetro, aunque teniendo en cuenta el estado del texto, tampoco esto sería muy sorprendente; pero son demasiadas sílabas. No obstante, un poco más abajo, si existe un verso en el cual encajaría perfectamente el segundo apunte, incluso para completar las dos sílabas que le faltan: el v. 28; pero

²⁸ No tomamos en consideración la edición de X. Filgueira Valverde, «A cantiga marial atribuída a san Fernando», *Terceiro Adral*, Sada-Coruña, Edicións do Castro, 1984, pp. 64-67 porque ni viene acompañada de transcripción paleográfica ni el editor explica sus opciones. También V. Beltrán y C. Alvar la recuperan para su *Antología de la poesía gallego-portuguesa*, Madrid, Alhambra, 1985, pp. 402-403, siguiendo la edición de López-Aydillo.

no se percibe ningún signo de envío y no parece lógico que el escriba copie un añadido una o dos líneas antes de aquella donde debe ser insertado. Sin embargo, podría ser que el copista se haya dejado llevar por el posesivo, presente en ambos versos, y por el sustantivo *ben* y respondiese tal como lo había hecho sólo un momento antes, cuando advirtió un error ante la misma palabra. Por otra parte, no sabemos qué podría contener el v. 28, porque lo único que se aprecia, y de manera bien clara, es *Te poder*; resulta fácil reconstruir el pronombre, pero parece evidente que debe faltar algo más, porque, si no, el verso quedaría reducido a cinco sílabas: ¿quién podría asegurar que el copista ha omitido, no sólo la vocal, sino un *tan gran* que marcó para a su inserción donde no debía?

Más fácil explicación tiene la lectura que proponemos para el v. 23: el texto dice claramente *Virgin do bon falecer*. La advocación es, ciertamente, chocante, pero no deja de ser una pieza más, que encaja perfectamente en el rompecabezas de la cantiga.

Como ya se ha dicho arriba, el texto es una súplica a la María mediadora, función que se le atribuye a la Madre de Dios desde el principio de los tiempos²⁹. El mensaje de que Dios tuvo que morir como hombre para salvar a los hombres es uno de los pilares fundamentales del culto mariano porque para poder morir, Dios necesitaba nacer de una mujer. Sin la existencia de María, con todas las virtudes que la adornan, el sacrificio de Cristo no habría podido tener lugar y, por tanto, la humanidad quedaría condenada por siempre al pecado heredado de nuestros primeros padres. De ahí que en cualquier himno mariano se insista en la encarnación, que aun siendo un cualidad del Hijo, sólo es posible gracias a la existencia de una madre. En esta brevísima explicación se condensa uno de los dogmas esenciales del cristianismo, por lo que no es de extrañar que sea uno de los ejes temáticos de la mayoría de las cantigas de loor que Alfonso X compuso en honor de la Virgen, como lo es igualmente en esta otra, focalizado en la segunda estrofa, la más sólida de todas.

De esta condición de madre se desprende su cualidad primordial y más necesaria para el hombre: ella es la mejor intercesora ante Dios en el día del Juicio porque ante la súplica de la madre se ablanda el corazón del hijo. El cristianismo quiere un Dios imparcial que reparta justicia, pero también quiere un Dios clemente que se apiade del hombre, por grandes que hayan sido las faltas que éste haya cometido. Para ese Dios bifronte, el cristianismo precisa también de la existencia de María, porque al ser ella madre de Dios y madre de los hombres, está situada en medio de ambos extremos con igual nivel de compromiso, aplacando la ira de uno y rogando por la salvación de los otros (vv. 10 e 18). Por eso en esta cantiga se insiste en la condición de mediadora de la Virgen y no creo que se deba al azar la existencia de una *rima derivada* en un

²⁹ Uno de los himnos marianos más antiguos, invocándola, precisamente, bajo este papel de mediadora es el *Sub tuum praesidium*, del último tercio del s. III («Sub tuum praesidium confugimus, Sancta Dei Genitrix, nostras deprecationes in despicias in necessitatibus, sed a periculis cunctis libera nos semper, Virgo gloriosa et benedicta»), al que después habrían de sumarse otros tales como el *Alma Redemptoris Mater* (del s. XI) o el conocidísimo *Salve Regina*, que insisten en la solicitud de auxilio. Vid. H. Graef, *Mary. A History of Doctrine and Devotion (Vol. I: From the Beginnings to the Eve of the Reformation)*, New York, Sheed and Ward, 1963, p. 48.

texto tan arcaizante como éste, la de los vv. 2 y 10, precisamente jugando con el verbo *mantener* con el amplio sentido de ‘proteger’: hay un Dios protector, hijo de la madre protectora de la humanidad.

La *cobla* siguiente redonda, como suele ser habitual, en el mismo concepto. Ante esta «nosa coita» (v. 19), Dios tuvo que inmolarse por nosotros, y la escogió a ella, *Maria gratia plena*, para nacer y poder morir. Por eso se la invoca como la «Virgin do bon falecer» (v. 24), porque, por un lado ella propicia la muerte de Cristo y, por otro nos acompaña en el último momento para que tengamos una buena muerte³⁰, tanto en el sentido físico de tener una muerte tranquila y suave, libre de miedo al pecado, como –y sobre todo– en el espiritual, impidiendo la muerte a los ojos de Dios, la muerte en el día del Juicio que nos apartaría definitivamente de él, convirtiendo aquella muerte en un sacrificio inútil: esa sería la «nosa maior coita» (v. 26). Pero la intervención de la Virgen cambiaría la muerte eterna por la contemplación de Dios, al lado de los demás santos y beatos muertos en gracia; esto es lo que se expresa en el v. 27, que Ruiz Asencio sólo alcanza a reconstruir como si se tratase de la iteración del v. 24. En este contexto resalta doblemente la oportunidad del verbo *mantener*, de tan escasa frecuencia en los textos medievales gallego-portugueses en el sentido metafórico de «conservar la vida»³¹ que es como aparece en este texto, pero haciendo alusión a la vida eterna, a la vida después «do bon falecer». Si los editores anteriores transcriben «Virgin do bon parecer», en lugar del «bon falecer» de clarísima lectura en el manuscrito, será, seguramente, por lo inusual del apelativo³² frente al tan reconocible «bon parecer», tan recurrente en la lírica mariana anterior, con la que comparte el resto de la adjetivación, incluso en esas secuencias trimembres de la primera estrofa que condujeron la mirada de López-Aydllo hacia la cantiga 340³³ y las de sobra conocidas metáforas de la (pen)última.

El v. 18 refuerza la conveniencia de la lectura que proponemos y esta vez coincidimos parcialmente con Ruiz Asencio³⁴, que, no obstante, no ve en *tortes* más que un adjetivo cuando nosotros creemos que encaja mejor *tort' es*, teniendo en cuenta todo

³⁰ Hemos corregido la grafía del verbo *sperecer* (v. 25) por *perecer*. Se trata de un verbo inusual en los textos gallego-portugueses de la Edad Media. Cuando aparece, lo hace como *perecer*, nunca como *sperecer*, ni como *esperecer* y en la prosa documental. No lo registramos en la lírica y sólo unas cuantas veces en las *Cantigas de Santa María*. La c. 113 lo recoge en una expresión análoga a la de nuestro texto: «Non nos leixes perecer / nen de maa morte morrer» (vv. 24-25), aunque aquí hace referencia a la muerte física, pues los monjes que invocan a la Virgen temían ser aplastados por una roca. El copista de Valcavado debió de haber repetido en la palabra siguiente, simplemente, la última letra que acababa de escribir.

³¹ Vid. *Diccionario de diccionarios do galego medieval* (E. Seoane et alii [eds.]), *Verba*, anexo 57 (en versión electrónica).

³² Advocación que no aparece nunca en las *Cantigas de Santa María*, aunque temáticamente figura en la 75, en la 113, en la 123, en la 237, en la 284 y en la 384.

³³ Permítasenos, no obstante, sugerir al lector la lectura de la cantiga 30 de Alfonso X. Vid. para un amplio comentario (también desde el punto mariológico) de esta cantiga, *As cantigas de Loor de Santa María*, ed. E. Fidalgo et alii, Santiago de Compostela, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, 2004, pp. 92-103.

³⁴ Frente a *tortes* propuesto por López-Aydllo, que intenta justificar a través del verso anterior, interpretando que la humanidad que ruega a la Virgen está en condiciones penosas después de haber ofendido tanto a Dios.

lo aclarado anteriormente, ya que quien dirige la súplica, consciente de haber enojado a Dios, invoca a María, indefenso, espiritualmente desnudo, y acogiéndose a lo único que en esa situación podría socorrerlo: la intervención de la Madre.

Confiamos en que queden así justificadas algunas de nuestras opciones en la transcripción del texto. Quedan todavía otras por explicar, sobre todo, la del verso 24, tal vez la más llamativa, pero esa quedará para otra ocasión.