

LITERATURA MEDIEVAL

Volume II

ACTAS DO IV CONGRESSO
DA
ASSOCIAÇÃO HISPÂNICA DE LITERATURA MEDIEVAL
(Lisboa, 1-5 Outubro 1991)

Organização de
AIRES A. NASCIMENTO
e
CRISTINA ALMEIDA RIBEIRO

EDIÇÕES COSMOS

Lisboa
1993

© 1993, **EDIÇÕES COSMOS e ASSOCIAÇÃO HISPÂNICA
DE LITERATURA MEDIEVAL**

Reservados todos os direitos
de acordo com a legislação em vigor

Capa

Concepção: Henrique Cayatte
Impressão: Litografia Amorim

Composição e Impressão: EDIÇÕES COSMOS

1ª edição: Maio de 1993

Depósito Legal: 63839/93

ISBN: 972-8081-05-7

Difusão

LIVRARIA ARCO-ÍRIS

Av. Júlio Dinis, 6-A Lojas 23 e 30 — P 1000 Lisboa
Telefones: 795 51 40 (6 linhas)
Fax: 796 97 13 • Telex: 62393 VERSUS-P

Distribuição

EDIÇÕES COSMOS

Rua da Emenda, 111-1º — 1200 Lisboa
Telefones: 342 20 50 • 346 82 01
Fax: 347 82 55

Aproximación a un Análisis del Esquema Estructural de las *Cantigas de Santa Maria* (Con Relación a sus Fuentes)

Elvira Fidalgo

Universidad de Santiago de Compostela

Apunta W. Mettmann, en la introducción a la última edición de las *Cantigas de Santa Maria* que él preparó para Clásicos Castalia, que «la estructura de los poemas narrativos se conserva, con pocas excepciones, invariable, y a esta uniformidad contribuye la predominancia (más del 90%) de la forma del *virelai*. El estribillo inicial, repetido después de cada estrofa, presenta la idea directriz, la lección que hay que sacar y que muchas veces se condensa en forma de locución proverbial o de una sentencia. El estribillo puede ser desarrollado y glosado en la primera estrofa. En ésta o, según el caso, en la segunda o hasta en la tercera estrofa se dan indicaciones más o menos concretas sobre el lugar y el tiempo, y otras, siempre vagas, sobre la fuente (...) y se nombran las personas implicadas en los sucesos»¹.

Información suficiente para quien se acerque por primera vez a las *Cantigas* desde una edición de bolsillo, pero siempre imprecisa para quien, habiendo ya tenido contacto con las cantigas del Rey Sabio, desee una más detallada información acerca de su constitución y quiera rebuscar en el cómo del entramado a través del que trepa la narración de una pequeña aventura, comprensible, por otra parte, desde una primera lectura.

En el presente trabajo nos proponemos un acercamiento a esa otra información más cumplida, indicando cómo se construye una cantiga, cómo va adquiriendo forma y contorno a través de cada una de sus partes y cómo estas responden al dictamen de las *Artes bene dicendi* que aconsejaban el modo de disponer el texto para obtener de él el mejor partido posible, y no sólo cuando se trate de una obra literaria, sino también de una simple composición, a cuyo servicio se someten unas reglas con igual intención de aprovechamiento con que se había aplicado la retórica al *genus iudiciale*.

Según esto, también una cantiga a Santa María estaría elaborada siguiendo unas pautas impuestas por la retórica, que en el siglo XIII, habiendo olvidado ya el foro, se refugia en la escuela, penetra en todos los géneros de la literatura y acaba imprimiendo su sello a todo cuanto se escribe.

Nosotros, en una labor realizada a gran distancia cronológica, excavaremos entre los versos de cada composición para desenterrar el esqueleto de la *dispositio*, de cuyo artificio resulta un determinado discurrir de elementos, que sólo en esa ordenación, y no en otra, es una cantiga de Santa María.

1.

Retomando la explicación de Mettmann, efectivamente el estribillo inicial, repetido después de cada estrofa, presenta la clave de la lección que hay que sacar. Y esto sucede siempre.

En términos de retórica, la explicación es bastante sencilla: de las formas de comenzar, se ha escogido el *ordo artificialis*, y dentro de éste, el comienzo con una sentencia, idea general, etc., y desarrollo posterior de los hechos².

Por tanto, a vista de pájaro, una cantiga viene descrita en tres partes:

1. La rúbrica o título, que da a entender en poquísimas palabras el contenido de la cantiga.

2. Una sentencia que condensa en pocos versos, de dos a cuatro, por lo general³, la enseñanza que debe quedar bien impresa en el espíritu de quien escucha, y que a tal fin se repite insistentemente a lo largo de todo el relato que vendrá a continuación.

3. Los argumentos con que se demuestra la veracidad o, mejor aún, la eficacia de la idea directriz adelantada y que, en último término, es la que origina la necesidad de escribir una cantiga de este tipo, porque, y no queremos dejar de insistir en ello, la narración de unos hechos más o menos creíbles para un lector del siglo XX, perfectamente creíbles para una mente del siglo XIII, no es otra cosa que los *argumenta* descritos por las retóricas clásicas, pero que aquí, transgredido ya el género judicial, cobran el aspecto de una narración y que, como tal, podrá desgajarse, a su vez, en pequeños componentes, cuyo estudio pertenece ya a un análisis más profundo que sobrepasa este primer estadio.

2.

Aceptando la hipótesis de *cantiga* = *sententia* + *argumenta* y que, por lo mismo, una cantiga tiene dos partes básicas, enseñanza y demostración, estamos en disposición de desentrañar cuál o cómo es esa *argumentatio*.

H. Lausberg, sintetizando la teoría de las retóricas clásicas⁴, observa que la *argumentatio* — *probatio* en la terminología de Quintiliano, *confirmatio* en la de Cicerón — «sirve para establecer la credibilidad del punto de vista que defendemos en la causa. (...) La *argumentatio* es, pues, la parte nuclear y decisiva del discurso» y, un poco más abajo, que «la misma *narratio* es ya una *probatio* en forma narrativa»⁵. Como quedó dicho arriba, no ha lugar aquí la teoría retórica válida en el *genus iudiciale*, con lo cual se desvanece la posibilidad de entender los argumentos como *quaestiones*.

Aceptando, pues, esta hipótesis como punto de partida, hemos examinado las primeras cien cantigas marianas⁶ constatando que todas ellas cumplen esta premisa. Lo que las diferencia es la estructura misma de su *argumentatio*, puesto que, en tanto narración (de un suceso), ésta adopta formas diversas que nos permiten hablar de esquemas narrativos particulares.

3.

Hasta ahora, la narración, en nuestro caso, no puede ser identificada con la *narratio* de la retórica clásica. Esta — nos recuerda igualmente Lausberg⁷ — es «la exposición detallada, parcial, encarecedora de lo que de manera ceñida y escueta se expresa en la *propositio*». Simplemente esta sucinta definición nos previene de la posibilidad de la existencia de diversas secciones en las que se encaja la información sobre los hechos, una de las cuales lleva el rótulo de *narratio*. Pero no vamos por mal camino, ya que más adelante se nos reafirma: «Dentro del conjunto del discurso la *narratio* constituye el fundamento de la *argumentatio*».

Por otra parte recordemos que Curtius⁸ simplificaba las partes del discurso en «1) introducción (*exordium* o *proemium*); 2) narración (*narratio*), esto es, exposición del estado de las cosas; 3) demostración (*argumentatio* o *probatio*); 4) refutación de las afirmaciones contrarias (*refutatio*); final (*peroratio* o *epilogus*)», que se quedan ahora reducidas a la introducción, la narración y, si acaso, un final, ya que, como él mismo admite, no son excepcionales las obras sin verdadero final o terminadas por un final brusco.

4.

Así, pues, nuestra narración es descomponible en partes que distribuyen el material de los hechos de un modo cercano al que la *dispositio* predicaba para su discurso.

En líneas muy generales, casi todas las cantigas se articulan sobre una introducción al relato que va a ser historiado, su desarrollo en un cuerpo narrativo y su final. Pero cada cantiga lo interpretará a su modo, y de esta interpretación resultarán rasgos diferenciales entre una cantiga y otra. Pero vayamos por partes.

4.1. Introduccion

Curtius señala que «en la introducción, lo que importaba era ganar al oyente, hacerlo *benivolum, attentum, docilem*»⁹. La definición que Lausberg da para el exordio es verdaderamente muy escueta («es el comienzo del discurso»¹⁰), pero está en la misma línea, que ratifica poco después: «el objetivo del exordio es ganarse la simpatía del juez (o, en sentido más amplio, del público) hacia el asunto del discurso», o, dicho de otro modo, en un discurso — en nuestro caso, una narración — la parte del texto dirigida especialmente hacia el auditorio con intención de atraer su atención será considerado exordio. Ello significa, primero, que el exordio no forma parte de la narración del suceso, y segundo que, si no pertenece a la parte narrativa de la historia, estará constituido por elementos especiales y específicos que nos permitan distinguirlo del resto de la composición.

Con estas premisas hemos desgajado los exordios de las cantigas y hemos comprobado, de entrada, que son muy breves (raras veces sobrepasan la estrofa inicial) y que están sustentados sobre las «fórmulas proemiales» que le son propias:

— la *captatio benevolentiae*: «E desto vos quer'eu contar», «porende vos contarey», «e daquest'un gran miragre vos direi»;

— el recurso a la *auctoritas*: «segund'escrit achei», «un miragre que achar / ouven un livre tirar / o fui ben d'ontre trezentos», «ond'un livro á todo cheo / de miragres be d'i»;

— el procedimiento de la *invocatio*: «se Deus m'ampar», y el que nunca falla, la magnificación de los hechos que en seguida serán relatados, que no sólo es milagro, sino que es «fremoso», «sabroso», «aposto», alcanzando la categoría de «mui grand'e fero», como sucede con el de la cantiga 91.

Recorre a su vez al tópico de la sumisión, haciendo alarde de insignificancia frente a los hechos ocurridos: «e s'eu poder, por mi vos mostrado / sera» (ctg. 96), todo ello sabiamente conjuntado para alcanzar el propósito de partida, interesar y enseñar: «porque sei, se o oyrdes, que vos valtra un sermon» (ctg. 84).

Con esta pretensión, Alfonso X hace empezar la mayoría de las composiciones (63 de 89) por un exordio. Pero que no nos engañe el determinante, ya que versiones de exordio encontramos, al menos, cuatro:

A) Exordio que vamos a etiquetar de «común», porque contiene todos o parte de los elementos enumerados anteriormente, sin más. Son exordios del tipo del de la cantiga número 8:

E por aquest'un miragre / vos direi, de que sabor
averedes poy-l'oirdes, / que fez en Rocamador
a Virgen Santa Maria, / Madre de Nostro Sennor;
ora oyd'o miragre, / e nos contar-vo-lo-emos.

B) Exordio «proposicional», porque además de contener algunas de las fórmulas que le son propias incluye en su interior una *propositio*, de la que hablaremos más adelante. Es un tipo exordial como el que sigue:

E desta razon vos quer'eu agora dizer
fremoso miragre, que foi en França fazer
a Madre de Deus, que non quixo leixar perder
un namorado que ss'ouver'a desasperar.
(Ctg. 16)

C) Exordio «personal», del tipo de la cantiga 19, muy parecido al precedente, pero que sustituye la *propositio* por los *elementa a persona*, sin adelantar detalles de la acción:

Desto vos direi un miragre fremoso,
que mostrou a Madre do Rei Grogioso
contra un ric-ome fol e sobervioso,
e contar-vos-ei end'a gran maravilla.

D) Exordio «mixto», porque conjuga las fórmulas proemiales con la *sententia*, que será tratada más adelante:

Mui gran poder a'a Madre de Deus
de deffender e ampara-los seus.

Gran poder á, ca sseu Fillo llo deu,
en deffender quen se chamar por seu;
e dest'un miragre vos direi eu
que ela fez grande nos dias meus.

En esta clasificación, sólo hay dos términos que pueden sorprender a quien haya seguido el desarrollo de la exposición por no haber sido utilizados con anterioridad. Son los términos «proposicional», que quiere remitir a otro, *propositio*, y el de *sententia*.

4.1.1. De la *propositio* poca información puntual poseemos. Lausberg indica que «el nombre de *πρόθεσις* = *propositio* se ha especializado para indicar el breve resumen de la causa que se va a desarrollar, mientras que la comunicación más detallada de la causa se llama *διήγησις*, *narratio*»¹¹; y luego aclara que la *propositio* «es el núcleo conceptual del contenido de la *narratio*». Estamos, pues, ante una nueva sección del texto, que debe de ser sacada fuera de la narración de los hechos.

Estas características funcionales son cumplidas por dos versos, tres a lo sumo, que aparecen inmediatamente después de las fórmulas exordiales en algunas narraciones, pero que no son todavía *narratio*, porque, incluso sintácticamente, se resisten a dejarse incluir en el bloque compacto de aquella. Por otra parte, dependen tanto del exordio que podrían ser consideradas portadoras de los *elementa a causa* o *a re*. Es por ello que preferimos hablar de «exordios proposicionales», indicando con este título que, después de las fórmulas propiamente dichas, se condensa la información suficiente para que el oyente conozca de antemano con qué ejemplar historia va a demostrársele la enseñanza propuesta. Una vez que ha escuchado:

Dest'un miragre fremoso, / ond'averedes sabor
vos direy, que fez a Virgen, / Madre de Nostro Sennor
per que tirou de gran falla / a un mui fals's'amador,
que amyude cambiava / seus amores dun en al.

(Ctg. 42, vv. 7-10)

sólo queda esperar el detalle de las circunstancias, porque lo esencial ya queda dicho:

- * se tratará de un hombre
- * de un hombre enamorado
- * de un enamorado que no es constante en sus amores
- * la Virgen repara los daños de su conducta

No suelen ir estos exordios más allá de una estrofa, suficiente por lo efectiva, efectiva, seguramente, por lo reducida.

4.1.2. El otro término al que aludíamos anteriormente es el de *sententia*. A veces, quedando insatisfecho el Monarca con un exordio de los descritos, incluye una estrofa entre éste y el refrán, que redundando en la doctrina con que se abre la cantiga, ampliándola, ya sea sintácticamente (Ctg. 38), ya sea desarrollando su sentido. Esta sentencia, así la llamaremos, aunque algún caso hay de alusión a otros casos a modo de *exemplum* (Ctg. 3), aparece como unas veinte veces entre la primera centena¹², y deja paso inmediatamente al exordio, se funde con él, (combinándose con las fórmulas exordiales, constituyendo el «exordio mixto» que anteriormente mencionamos, ctg. 23) o cede directamente el paso al cuerpo de la narración.

Teniendo en cuenta que sólo en ocho ocasiones (Ctgs. 15, 26, 35, 47, 54, 86, 94, 96) la sentencia se refuerza con un exordio, del tipo que sea, normalmente ella sola es por sí suficiente para la apertura de una narración sin que ello signifique que el público esté menos predisposto para la audición del relato.

4.1.3. Exordios y sentencias nos confirman la predilección del Monarca por la elegancia del *ordo artificialis*, pero en otros casos, dejándose tentar por la sencillez del *ordo naturalis*, empieza el Rey directamente la narración de los hechos sin preámbulos introductorios, echando mano de la técnica de ataque *ex abrupto*, o lo que es lo mismo, abriendo directamente la cantiga con la narración de los hechos. Pero, tratándose de las *CSM*, hablar en términos absolutos es bastante arriesgado, ya que si, de estos quince casos, la mayor parte sumergen al lector en el relato de los hechos desde el primer verso, no siempre el autor es capaz de reprimir una frase, un nexo que ligue lo que se dispone a narrar con algo que precede a esta sección, creando la ilusión de que ha habido un paso introductorio:

Ctg. 9, v. 10: En esta cidade, que vos ei ja dita

Ctg. 11, v. 9: Poren direi todavia / com'en hua abadia

Ctg. 43, v. 5: E poren'd'un ome boo que en Darouca morava

Y es que, efectivamente, algo hay que precede a estas y a todas las demás cantigas: el refrán, que, como ya hemos insinuado, es la causa última que provoca la creación de la cantiga.

4.2. Medio

Al exordio, tomado en el sentido más amplio de 'introducción', sigue ahora «la exposición detallada, parcial, encarecedora, de lo que de manera ceñida y escueta se expresa en la *propositio*»¹³ que, en nuestras composiciones se corresponde con el verdadero relato del milagro, pormenorizado en su expresión, bien preciso en la información y, raras veces, detenido por digresiones superfluas.

Ya tenemos al público atento y deseoso de escuchar el tan maravilloso relato prometido versos atrás; pero el cuerpo narrativo del «miragre fremoso» viene dosificado en secciones que en la mayor porción de las cantigas responden a un *initium* + *medium* + *conclusio*, rúbricas con que la *dispositio* etiquetaba ciertas partes del discurso, al tiempo que le asignaba unas funciones específicas. La *inventio* preparaba unos hechos, escogía unos *loci* que la *dispositio* hacía encajar, más o menos, de manera que la *propositio* presentase los hechos que se desarrollarían en la narración y que la *peroratio* recondensaría influyendo en los afectos. Estas mismas funciones creemos identificar en la exposición del milagro, a medida que lo vamos leyendo.

4.2.1 Hemos visto como, sin sobrepasar la estrofa que contiene el exordio, un par de versos son bastantes para anticiparnos de manera muy escueta, casi sentencial, los hechos. Nos da la información clave para desvelar de qué se trata, y nos la da a través de los *elementa* de la narración. De entre ellos se omite, generalmente, el *a tempore*, porque, salvo excepcionales referencias a hechos históricos de todos conocidos, o a hechos contemporáneos al propio narrador que contribuyan a la ubicación temporal del milagro, no se ofrece detalle cronológico alguno, seguramente porque escasamente puede añadir mayor credibilidad o verosimilitud al maravilloso suceso. Sin embargo, sí se apunta dónde sucede el milagro (*elementum a loco*), a quién (*a persona*), en qué circunstancias se verifica (*a causa*) y alguna pista sobre el propio milagro (*a re*), suficientes para situar al oyente en las coordenadas del suceso.

Entramos con ello de lleno en la narración. Los hechos pueden caer precipitadamente en las estrofas, rellenándolas sin pausas que permitan hacer cortes para aislar episodios. No parece haber secuencias narrativas relativamente individualizadas que, unidas a otras, entretejan la narración contenida en la cantiga.

Estas composiciones *enteras* podrían responder a lo que en retórica clásica se identificaba como *narratio continua*, es decir, narración no interrumpida por intercalamientos. Son menos en número que las narraciones de tipo *partita* y el relato viene introducido por un exordio en su versión más simple, o por una sentencia, aunque muchos casos hay de exordio proposicional, y no faltan ocasiones de narración con un comienzo *ex abrupto*.

4.2.2. Lo más habitual son, pues, los casos de *narratio partita*, en los que se pueden reconocer al menos tres momentos narrativos, cada uno de ellos con las funciones que arriba mencionábamos:

A) Un *INITIUM*, que sitúa al lector sobre la senda por la que se va a encauzar la narración. Es la presentación del contexto, necesario seguramente, para mejor aceptar la grandeza de los hechos. Puede tomarse *a persona* o *a re*, según que esta introducción haga referencia a las cualidades físicas o morales del beneficiario o que nos describa, no sólo el lugar donde tendrán lugar los hechos, sino sucesos particulares que nos pongan en antecedente de lo que a continuación se relatará¹⁴. Se completan ahora los *elementa narrationis* que se adelantaban de manera esquemática en la *propositio*, ampliando detalles sobre la persona o el lugar y, desde luego, ya nos asomamos a los hechos que van a propiciar el milagro. El *initium* puede crecer tanto que suponga una narración en sí mismo, como se da el caso en la ctg. 65.

B) El *NARRATIONIS MEDIUM* es el cuerpo de la narración, donde se desarrollan ya los hechos con todo detalle. Es aquí donde se vierten las *res* reunidas previamente por la *inventio* y es en donde, lógicamente al ser la parte central, tiene lugar el milagro.

Este tramo es el que recoge toda la tensión laudatoria de la cantiga, ya que lo que se preparaba en el *initium* se desarrolla y resuelve ahora para entrar seguidamente en una etapa de descenso emocional, hasta el final de la composición.

Esta tensión es más evidente en la *narratio continua* que arriba mencionábamos que en la *narratio partita*, ya que, como característica fundamental de aquella, proponíamos la irrefrenable versión de un suceso, sin preámbulos ni cortes paulatinos que disturbaren la atención del oyente. Sin embargo, al aislar episodios, lo que se hace es dosificar el milagro para cuya audición hemos sido invitados.

El cuerpo narrativo presenta diferentes aspectos según que el asunto venga o no dividido en sus partes integrantes y según el número y cualidad de estas partes.

El modelo más frecuente es el de un *cuerpo narrativo simple*: tras el *initium*, la narración de los hechos es suave y fluida hasta el final. Le sigue, por el número de recurrencias, el modelo del *cuerpo narrativo múltiple*, identificando con esta etiqueta el modelo estructural de cantigas tales como la 5, 9, 28 ó 34, cuya narración se constituye sobre otras pequeñas narraciones, determinadas, generalmente, por contener a su vez un milagro, cuya suma redundará en mayor esplendor del milagro final.

Existe una tercera versión del cuerpo narrativo, y es el que nosotros llamamos *progresivo*, ya que el relato está jalonado por diferentes episodios narrativos que conforman la narración de un milagro único. Es el caso de las cantigas 25, 47, 65 ó 78.

Otra pauta estructural distinta siguen cantigas como las número 11, 14, 15, 26, 45 ó 58 que, sujetas a un esquema circular, incluyen, dentro de la narración de los hechos que evidencian la culpabilidad del pecador, otro relato cuya acción tiene por escenario el más-allá: el beneficiario muere y su alma es la que toma el testigo de la narración, que solamente devuelve al resucitar el muerto que concluirá la narración comenzada por él al principio.

Queda un último modelo, en el que encajan las cantigas 18, 27 y 38 que, teniendo un cuerpo narrativo concluido, esto es, con un comienzo, un desarrollo y un final, presentan después de una conclusión lógica que daría por finalizada la cantiga, un apéndice que incluye un nuevo milagro que se hace añadir al anterior, pero de forma totalmente gratuita, ya que ni para la comprensión del milagro ni para el equilibrio estructural de la composición es necesaria esa digresión que más parece un añadido externo (si no posterior) a la cantiga en sí, con el único fin de aprovechar la ocasión para redundar en la eficacia de la Virgen.

C) El *NARRATIONIS FINIS* coincide con el final de la cantiga. Realizado el milagro con el que la narración alcanza su zénit en el estadio anterior, la tensión emocional desciende y se diluye en las últimas estrofas, que no despiden a los oyentes sin una invitación, explícita o implícita, al loor de Santa María.

Esta última parte recoge muchas veces un brevísimo resumen de lo sucedido antes de dar paso a la alabanza de la Virgen por su inefable bondad. Suele venir de boca del propio beneficiario del milagro, que relata a los otros personajes (como en el caso del niño judío — ctg. 4 —, de la Emperatriz de Roma — ctg. 5 — o del ladrón Elbo de la cantiga 13) lo sucedido para hacerlos partícipes de algo que el oyente ya conoce. Es en este momento cuando se castiga a los malos y se premia a los buenos, que devolverán el favor a su benefactora consagrándole el resto de su vida, rechazando toda tentación mundana y retirándose, las más de las veces, a un monasterio o a una ermita.

En pocas ocasiones se incluye una sentencia que recalque la enseñanza que se nos viene repitiendo cadencialmente desde el refrán, ya que, y con ello retomamos el punto de partida de esta exposición, todo el relato, dirigido hacia la apoteosis final, es una demostración de la máxima con que se abre la composición.

5.

Otro factor que subraya la importancia de esta máxima, es que sea, a primera vista, el rasgo que ponga originalidad de por medio entre la redacción alfonsina y el texto inspirador.

Aceptando como fuente más directa la colección de Gautier de Coinci, según propone Teresa Marullo¹⁵, sorprende además la diferencia en el número de versos necesarios para uno y otro poeta para narrar el mismo suceso; compárese, si no, los 2.356 versos por los que discurre el milagro que cuenta las tribulaciones *d'un archevesque qui fu a Tholete* contra los 66 suficientes para dar cuenta del milagro operado en favor de *sant'Alifonso*.

Aunque la diferencia de longitud no siempre sea tan pasmosa, sí se puede asegurar que Alfonso X, en su versión de la misma leyenda, reduce al máximo los detalles ornamentales, para concentrarse en la exposición concisa de los hechos. Lo que para el francés debería ser un sermón moralizante disfrazado de cuento, para el Rey Castellano será un cuento que esconde entre «líneas» una enseñanza moralizante, lo que hace presuponer una proyección diversa para su trabajo: mientras que el Prior de Vic-sur-Aisne parece apuntar hacia un público cultivado, capaz de apreciar el embalaje estilístico en que se inscribe la anécdota, el Rey Alfonso debe de saber que una anécdota bien contada puede hacer más mella en el espíritu de la gente sencilla que un buen ejemplo de arte retórico.

De ahí que la diferencia fundamental estribe en las leyes retóricas que se adopten: si Alfonso X sigue preferentemente las normas de la *dispositio*, Gautier parece más preocupado por la *elocutio*. Si bien existe un claro exordio introductorio, aunque no tan rico en fórmulas como los del Monarca Castellano, la narración se pierde entre descripciones — de personas y de lugares —, oraciones, ruegos o lamentos, que no son otra cosa que las fastidiosas digresiones que nos despistan del hilo narrativo.

Alfonso es conciso y preciso al narrar, confiéndole al relato una agilidad de la que carecen los relatos que lo inspiran, que, por el contrario, son graves en exceso. No pretendemos con estas opiniones tomar partido por una u otra forma de narrar, sino que posponemos un estudio más detallado y justo de la obra del francés para otra ocasión.

Notas

¹ Alfonso X, el Sabio: *Cantigas de Santa María*, Edición de Walter Mettmann, Castalia, Madrid, 1986, vol. I, p. 13. Seguiremos esta edición para todas las referencias que hagamos al corpus mariano.

² Para completar información al respecto, véase E. Faral: *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle*. Honoré Champion, Paris, 1971, pp. 58 y ss.

³ Entre las narraciones de la primera centena, hemos observado que solo la cantiga número 24 tiene un refrán de un único verso; la 11, de cinco; las número 7, 9 y 20, de seis, y la 57 de siete versos.

⁴ Vid. H. Lausberg: *Manual de Retórica Literaria* (versión española de J. Pérez Riesco), Madrid, Gredos, vol. I, p. 297.

⁵ Vid. H. Lausberg, *opus cit.*, p. 297.

⁶ Hemos trabajado únicamente con la primera centena de las composiciones (de las que, además, hemos excluido las decenales o cantigas de loor), no tanto por responder estas a la primera compilación hecha por el Rey Sabio, como por reducir el corpus para hacerlo más manejable, ya que presumiblemente las conclusiones sacadas de este primer corte serán perfectamente válidas para todo el corpus mariano.

⁷ Vid. H. Lausberg, *opus cit.*, p. 261.

⁸ Vid. E. R. Curtius: *Literatura europea y Edad Media latina* (versión española de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre), Fondo de Cultura Económica, México, 1984, p. 108.

⁹ Vid. E. R. Curtius, *opus cit.*, p. 108.

¹⁰ Vid. H. Lausberg, *opus cit.*, p. 240.

¹¹ Vid. H. Lausberg, *opus cit.*, p. 260.

¹² Son las Cts. 3, 14, 15, 21, 26, 27, 35, 38, 44, 47, 48, 49, 54, 72, 81, 83, 86, 92, 94, 96)

¹³ Vid. H. Lausberg, *opus cit.*, p. 261.

¹⁴ Cts. 4, 6, 69, 71 con *initium a persona*

Ctg. 31 con *initium a loco*

Cts. 21, 35, 74 con *initium a re*.

¹⁵ Aún admitiendo que Alfonso X conocía muchas de las colecciones marianas, de carácter general y local, escritas en latín, su fuente predilecta es la versión francesa de Gautier: «Il re sapiente ha consultato quasi tutte le principali raccolte fino ad allora compilate e ha dato spesso un'impronta originale ai raconti tradizionali. Non può sfuggire, però a chi confronti accuratamente le Cantigas con le narrazioni anteriori che Alfonso ha mostrato una predilezione particolare per i *Miracles de la Sainte Vierge* di Gautier de Coincy». Para una información más detallada, véase su trabajo «Osservazioni sulle Cantigas di Alfonso X e sui Miracles di Gautier de Coincy» publicado en *Archivum Romanicum*, XVIII, 4, 1934, pp. 495-539.