

LAS PROSIFICACIONES CASTELLANAS
DE LAS *CANTIGAS DE SANTA MARÍA*
(algunas hipótesis)

ELVIRA FIDALGO

Universidad de Santiago de Compostela

1. Una más de las peculiaridades del Códice Rico Escorialense de las *Cantigas de Santa María* (T I. 1) es la de presentar una versión en prosa castellana de veinticuatro de las primeras veinticinco cantigas, en concreto, de la cantiga ii (que relata el milagro oficiado por la Virgen en favor de su devoto San Ildefonso) a la cantiga xxv, que cuenta cómo un mercader de Bizancio había tomado a la Virgen como aval de la deuda que había contraído con un usurero judío.

No han sido muchos, por ahora, los estudiosos que dedicaron su atención a tan curioso epílogo, aunque ya Paz y Melià había señalado su existencia en la introducción a la edición que el Marqués de Valmar había preparado en 1889 para la Real Academia Española, siendo la descripción del estudioso catalán constantemente repetida, a modo de estandarte, encabezando las páginas de todos los medievalistas que trataron el tema. No vamos nosotros a apartarnos de este hábito consuetudinario y transcribimos las palabras que se pueden leer en la edición de Valmar:

Al pie de las páginas, y a todo el ancho de las dos columnas del texto unas veces; otras, dividido también en dos columnas, y otras, en fin, debajo de las miniaturas, se halla la explicación de cada cantiga en prosa castellana, y letra de la misma época que la de aquéllas. Este comentario, que en algunas casi ha desaparecido por el roce constante, sólo llega a la cantiga xxv¹.

La ausencia de estudios definitivos sobre las prosificaciones de estas veinticuatro cantigas, la edición sólo parcial o aislada de algu-

¹ Cueto, L. A., Marqués de Valmar (ed.), *Cantigas de Santa María de Don Alfonso el Sabio*, Madrid, Real Academia Española [1889], 1990, p 40.

nas de ellas², y la intuición del interés que entraña la lengua en que vienen escritas, fueron el acicate que impulsó a Keller y a Linker a llevar a cabo por primera vez la edición de la totalidad de los textos ("la más completa transcripción posible de los resúmenes", p. 223) en 1974³, advirtiendo de la dificultad de la operación, teniendo en cuenta el deterioro del texto de alguna de ellas, como ya indicara Paz y Melià. En efecto, las deficiencias de esta edición son notables ya que, además de los errores en la transcripción de los textos, no editan la prosificación del milagro de Teófilo; en la correspondiente a la del niño judío recogen únicamente el final, la mitad de la de san Ildefonso, y numerosas lagunas dificultan la lectura del resto de los textos que intentan editar íntegramente.

En 1976 aparece la primera edición paleográfica de mano de Chatham⁴, hasta ahora la única válida y el punto de referencia para cualquier estudio sobre el tema; Filgueira Valverde ofrece una versión personal de los textos en su edición de las CSM de 1979⁵, y la versión de Filgueira es la seguida por Mettmann en la última edición de las *Cantigas* (que en la edic. de Coimbra son mencionadas pero no editadas) y, probablemente, también Montoya -aunque con leves variantes- en las tres prosificaciones que incluye en el apéndice a su antología de 1988⁶.

La más reciente edición, llevada a cabo por F. Mundi Pedret y A. Sáiz Ripoll⁷ con intención de "realizar un estudio pormenorizado de las características de las prosificaciones alfonsies" (p. 36), se queda en la comparación de las prosificaciones con las cantigas correspondientes y con los milagros de Berceo, a lo que añade un estudio superficial de los rasgos estilísticos y figuras retóricas de

² Por ejemplo, R. Menéndez Pidal edita la prosificación correspondiente a la ctga. 18 en la *Crestomatia del español medieval*, Madrid, Gredos, 1965, I, pp. 252-253; J.E. Keller y R.W. Linker, estudiaron la correspondiente a la ctga. 24 en "Some Spanish Summaries of the *Cantigas de Santa Maria*", en *Romance Notes*, 1963, 2, pp. 63-67 y, posteriormente, Keller comenta la ctga. 10 en "An unknown castilian lyric poem: The alfonsine translation of *cantiga X* of the *Cantigas de Santa Maria*", *Hispanic Review*, 43 (1975), pp. 43-47.

³ Keller, J. E. - R. W. Linker, "*Las traducciones castellanas de las Cantigas de Santa Maria*", *Boletín de la Real Academia Española*, 54 (1974), pp. 221-293.

⁴ Chatham, J. R., "A Paleographic Edition of the Alfonsine Collection of Prose Miracles of the Virgin", *Oelschläger Festschrift* (David H. Darst, et alii, eds.), Chapel Hill, N. C., *Estudios de Hispanófila*, 36, 1976, pp. 73-111. Será ésta la edición aquí seguida, si bien modernizando algunas grafías para facilitar su lectura.

⁵ Filgueira Valverde, J.F., *Alfonso X el Sabio. Cantigas de Santa Maria*, Madrid, Castalia - Odres Nuevos, 1976 (reimp. 1985) que reproduce el estudio introductorio y las prosificaciones transcritas en la edición facsimilar del Códice Rico (Madrid, Edilán, 1979), pp. 65-99.

⁶ Montoya, J., *Alfonso X el Sabio. Cantigas*, Madrid, Cátedra, 1988.

⁷ Mundi Pedret, F. - A. Sáiz Ripoll, *Las prosificaciones de las cantigas de Alfonso X el Sabio*, Barcelona, PPU, 1987.

los textos castellanos, un liviano estudio de los personajes protagonistas de los relatos, y un estudio fonético que parte de una premisa errónea: considerar las prosificaciones castellanas como una obra más del taller alfonsí. Las conclusiones a las que llegan en sus análisis raras veces pasan de la anécdota: "Las versiones en castellano, además, no intentan transmitir una sensación tan «celestial» o «milagrosa» como las cantigas gallegas, sino que suelen detenerse en rasgos muy humanos" (p. 86) o "La descripción del milagro es esencial también en la prosificación, sin embargo su tono es mucho más familiar, más «casero», más cercano que el de las cantigas en gallego" (p. 87). Pese a todo, el estudio acierta en la consideración de los textos castellanos como "algo más" que "una simple traducción de la cantiga gallega" (p. 87) y su regular denominación de "prosificaciones", presente ya en el título de la edición, nos sitúa sobre la correcta senda para el tratamiento de estos textos: "Las cantigas escritas en castellano no son en modo alguno meros resúmenes, esquemas o glosas, sino que son prosificaciones, remodelaciones, readaptaciones, revisiones del texto original gallego. Éste sólo sería el punto de referencia, la fuente principal de las prosificaciones." (p. 229). En efecto, no podemos dejar de estar de acuerdo con esta enmienda a la interpretación de Keller y Linker⁸, que está en la misma línea de la teoría defendida por C. Benito-Vessels⁹, según la cual el autor de los textos castellanos de las cantigas habría llevado a cabo la reelaboración artística en prosa de un texto poético preexistente como un ejercicio retórico encaminado al dominio de la *translatio*, y que los principios retóricos de lectura, interpretación (o comentario) y reescritura del texto estaban vigentes aún en los siglos XIV y XV, pese a que el latín hubiese sido reemplazado ya por las lenguas vernáculas. Sin embargo, esta hipótesis no consigue explicar por qué se habrían aprovechado los márgenes de este códice para dejar constancia de su maestría en esta técnica, cuando, tal vez, fuese más adecuado hacerlo en folios independientes.

En cualquier caso, la finalidad perseguida por el prosificador no habrá sido alcanzada en igual medida, a juzgar por la diferencia en

⁸ En el párrafo introductorio de esta edición se lee: "Pocos medievalistas, más aún, pocos especialistas en literatura española se dan cuenta que veinticuatro de las cantigas de uno de los códices de las *Cantigas de Santa María* fueron traducidas al castellano. Una razón para este desconocimiento es simple: los resúmenes en castellano -porque se trata de resúmenes o versiones, o mejor aun, paralelos más que verdaderas traducciones- no han sido nunca impresos en su totalidad." La indefinición en las denominaciones para estos fragmentos en prosa castellana acrecienta la confusión y aumenta la curiosidad por tan particulares textos.

⁹ Benito-Vessels, C., "The San Ildefonso Miracle in the Margins of the *Cantigas de Santa María* and in the *Estoria de España*: Two Forms of Narrative Discourse", *Bulletin of Cantigueiros de Santa María*, 3 (1990), pp. 17-30.

la extensión de unos textos y otros que varía entre las 5 líneas de la prosificación XIX y las 46 de la XIV; una mayor amplitud es esperable en los textos que se corresponden con cantigas “quinquenaes”, porque la mayor longitud de éstas era algo previsto por el rey al diseñar el plan general del cancionero (que implicaba igualmente el diseño de las miniaturas respectivas a doble página), por lo que, al ser relatos más largos suministrarían mayor cantidad de material también para la confección de los textos en prosa: 43 líneas para la prosificación correspondiente a la cantiga de san Basilio (ctga. 15), prosificación IV, y 46 para la cantiga de la emperatriz de Roma (ctga. 5), prosificación XIV¹⁰. Más difícil de explicar es la reducción de la extensión del relato coincidiendo con las últimas prosificaciones. Los estudios que sostienen que las prosificaciones proceden del taller alfonsí hallan respuesta en el hecho de que, tras la muerte de Alfonso X, se acabarían los fondos y el interés por seguir prosificando las cantigas, de modo que la labor quedó paralizada. J. Snow supone que la obra quedó interrumpida al constatar la ruptura de la belleza con que habían sido concebidos y confeccionados los códices, al aparecer los márgenes inferiores ocupados por textos que inicialmente no estaban previstos¹¹.

En efecto, una de las opiniones inicialmente aceptadas apenas sin discusión es que estas prosificaciones habían sido ordenadas por el propio Alfonso X (como al principio sostenían Keller y Linker, p. 223, y Mundi Pedret, p. 37, quien todavía se ratificaría en su suposición¹²) o, por lo menos, que, si no salieron de su taller, habrían sido llevadas a cabo poco tiempo después de la confección del propio códice que las contiene. Esta suposición está basada en la interpretación literal y plena aceptación de los datos ofrecidos por Paz y Melià en aquella primera descripción de los textos, donde podemos leer “se halla la explicación de cada cantiga, en prosa castellana, y letra de la misma época que la de aquéllas”, dando por supuesto que la “misma época” era aquella en que se iba confeccionando el propio *cancioneiro* con los textos gallegos. Keller enseguida corrige su opinión y abre el camino para la búsqueda de otras

¹⁰ Recuérdese que la edición de las *CSM* más comunmente manejada es la de W. Mettmann (Madrid, Castalia, 1986-89) que sigue la ordenación del Códice *E*, alterada con respecto a la del Códice *T* que contiene las prosificaciones. En este último, la cantiga que aparece en quinto lugar es la que relata el milagro oficiado en favor de san Basilio y no la de la emperatriz de Roma (5ª en la edic. de Mettmann) que en *T* aparece en decimoquinto lugar.

¹¹ Opinión recogida por F. Mundi Pedret, *Las prosificaciones...*, pp. 37-38.

¹² *Vid.* F. Mundi Pedret, “Las traducciones castellanas de 24 cantigas de santa María”, *Actas del VII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* (J. Paredes - A. Soria, eds.), Universidad de Granada, 1989, pp. 379-384.

respuestas; sus sospechas fueron asumidas por A. Cárdenas que en diferentes trabajos¹³ aleja la fecha de composición de estas prosificaciones hasta un siglo o más con respecto a la conclusión del códice. Su exposición es tan minuciosa y tan sopesada, que no podemos dejar de recogerla aquí. Supone Cárdenas que, si las prosificaciones de las cantigas hubiesen sido obra del Rey Sabio deberían de responder al mismo espíritu con que aparecen las notas explicativas en los márgenes de otros códices alfonsíes. Sin embargo, la realidad es bien diferente, como pone en evidencia:

El manejo personal de seis códices regios alfonsíes y el haber visto los demás en micropelícula o en reproducciones fotográficas me permite afirmar que jamás ocurre algo parecido en los márgenes de los otros códices. Cuando hay texto marginal, como en el caso del *Libro conplido en los iudizios de las estrellas*, por ejemplo, su propósito es totalmente diferente al del texto marginal del T.I.1, a saber: 1) es menos en cantidad; 2) la tinta y la letra son idénticas a las del texto superior, aunque, como se entenderá, la letra es más pequeña a veces; 3) estas notas marginales tratan de corregir errores, ya sean de comisión u omisión, y nunca son traducciones ni ampliaciones gratuitas del texto; 4) se intercalan cerca del texto que enmiendan y no se consignan exclusivamente al margen inferior. La singularidad de la obra marginal del códice T.I.1 es la primera pista que nos hace sospechar que las prosificaciones no sean obra del Rey Sabio¹⁴.

Llama la atención también sobre la calidad de los códices y lo que representaría, desde el punto de vista estético, el añadido de estos otros textos. Efectivamente, basta con pensar en la dedicación, en el esmero, en el esfuerzo no escatimado o en el elevado coste que debió de suponer la confección del Códice T, para darnos cuenta de que un códice concebido como un capricho personal con que elaborar un regalo, nada menos que para la Virgen en compensación de la protección que ésta debería otorgar al Rey, no admitiría ninguna imperfección por leve que fuese, y mucho menos, la inclusión de unos textos “grandes”, ajenos al cancionero en forma y expresión, que rompen el equilibrio perfecto entre texto, música

¹³ A. J. Cárdenas, “Miracles of the Virgin in Poetry and Prose: Alfonso X, Sancho IV (?) and an Anonymous Prosifier”, *Cincinnati Romance Review*, 5, 1986, pp. 1-5; “A Study of Alfonso’s Role in Selected *Cantigas* and the Castilian Prosifications of Escorial Codex T.I.1” en Katz, I. J. - J. E. Keller (eds.), *Studies on the Cantigas de Santa Maria, Art, Music and Poetry*, Madison Univ., 1987, pp. 253-268; “Cuatro palabras sobre la autoría de los milagros de la Virgen en la prosa marginal escurialense”, *Estudios en Homenaje a Enrique Ruiz-Fornells* (J. Fernández Jiménez, ed.), Pennsylvania, aldeu, 1990, pp. 52-60.

¹⁴ *Vid.* A. J. Cárdenas, “Cuatro palabras...”, p. 54. Por otro lado, después de estudiar el sistema ortográfico o las marcas de abreviaturas empleadas en los textos en prosa y en la obra alfonsina, concluye que no sólo no pertenecen a la misma mano, sino que ni siquiera comparten el mismo espíritu.

y miniaturas. Esta suposición nos desplaza necesariamente a un período posterior que escapa a la supervisión de Alfonso X, incluso a un momento considerablemente más tardío del de la composición del códice que, como se recordará, ha venido datándose con posterioridad a 1257, pero no mucho más allá.

Podría ser obra de su hijo Sancho IV, quien quiso aprovechar la infraestructura literaria legada por su padre para continuar su labor, aunque el intento no hubiese alcanzado el éxito que prometía. Como hijo suyo, tendría fácil acceso al códice y, como hombre de letras, pudo haber intentado la traducción artística de una obra de su agrado, si tenemos en cuenta que él compuso (o hizo componer, como pudo haber sucedido con las prosificaciones) los *Castigos e documentos para bien vivir ordenados por el Rey don Sancho IV*, en los que se recogen algunos de los milagros que figuran en las CSM. F. Gómez Redondo considera la posibilidad de que la traducción de las *Cantigas* respondiera al nuevo espíritu literario de la corte, donde predominarían obras doctrinales e historiográficas. Las cantigas se habrían prosificado para eliminar la vertiente musical y realzar así el contenido religioso de los textos. “Por ello -dice- no se ha prosificado la primera cantiga, porque era de loor y no contendría un desarrollo argumental aprovechable desde el punto de vista doctrinal¹⁵”, aunque esta explicación se resquebraja ante la prosificación de las cantigas 10 y 20, ambas de loor, y de menor contenido moral que la primera que recoge los Siete Gozos de la Virgen.

Una de las hipótesis que cuenta con más adeptos es la de que estas prosificaciones de las cantigas alfonsinas hubiesen sido llevadas a cabo por alguien muy próximo al rey, aunque no en el tiempo: su sobrino, el hijo del infante don Manuel. Ya Keller y, posteriormente, Chatham habían insinuado esa posibilidad apoyándose en argumentos de distinta índole:

a) La facilidad con que un miembro de la familia real tendría acceso a los códices regiois para poder escribir sobre sus folios.

b) La enorme admiración que don Juan Manuel sentía por la obra de su tío, cuya influencia es tan patente en la primera etapa de la producción literaria del sobrino¹⁶.

¹⁵ F. Gómez Redondo, *Historia de la prosa medieval castellana*, 1. *La creación del discurso político: el entramado cortesano*, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 1024-1029, p. 1026.

¹⁶ Por ejemplo, la *Crónica abreviada juanmanuelina* es un resumen de la *Estoria de España* alfonsí, o el *Libro de la caça*, de innegable impronta de su antecesor, como reza en el prólogo del libro: “E porque don Johan, su sobrino, fiijo del infante don Manuel, hermano del rrey don Alfonso, se paga mucho de leer en los libros que falla que compuso el dicho rrey; et fizo escrevir algunas cosas que entendía que cunplía para el, de los libros que falló

c) La existencia de una obra -hoy perdida- de autoría juanmanuelina que llevaba el sugerente título de *Libro de las cantigas*, que no debió de ser precisamente un libro de poesía, teniendo en cuenta lo poco dotado que estaba el autor para tal actividad, sino la traducción en prosa de la única obra "narrativa" que su tío había escrito en gallego.

Pero la razón con más autoridad y frecuencia manejada para ligar el nombre de don Juan Manuel a estos textos es la de la semejanza de la fórmula (que básicamente responde a "E por este maravilloso miraglo fizo a loor desta sennora el Rey don alfonso la cantiga suso dicha *que diz asy*") con que se cierran casi todas las prosificaciones antes de dar paso a la transcripción del estribillo de la cantiga, con la conocida fórmula juanmanuelina "Et porque don Johan tovo que este exemplo era mui bueno, mandólo escrevir en este libro e fizo estos versos que dizen assí" con que el infante cierra cada ejemplo de su *Conde Lucanor*.

Chatham empieza sugiriendo la posibilidad de que don Juan Manuel conociese estas prosificaciones y se inspirara en la fórmula para sus ejemplos ("The introduction of the Castilian version of the estribillos with these formulas, incidentally, leads one to suspect that Juan Manuel may have seen MS T.I.1; his similar use of formulas in *El Conde Lucanor* may indeed derive from the form of these legends.", p. 80), para, posteriormente, defender además la similitud entre la estructura narrativa de las prosificaciones y los ejemplos del *Lucanor*¹⁷. Reinaldo Ayerbe-Chaux insinúa que existen las mismas posibilidades de que se inspirase en ellas para la confección de una obra propia que de que utilizase la misma técnica en dos obras suyas. En un estudio que seguiremos a continuación¹⁸ va más allá y se posiciona sin ambigüedades para concluir que "se puede asegurar que es altamente probable el que las prosificaciones castellanas de las 25 primeras *cantigas* de Alfonso el Sabio sean el libro perdido de don Juan Manuel" (p. 52). Su teoría viene sustentada en el estudio del léxico y tipo de cláusulas con que

que el dicho rrey abia conpuesto [...]. Et quando llegó a leer en los dichos [libros] que el dicho rrey ordenó en razón de la caça, porque don Johan es muy caçador, ley(ó) mucho en ellos y falló que eran muy bien ordenados además". *Vid.* para más datos G. Orduna, "Los prólogos a la *Crónica abreviada* y al *Libro de la caça*: la tradición alfonsí y la primera obra literaria de don Juan Manuel", *Cuadernos de Historia de España*, 51-52 (1970-73), pp. 123-144.

¹⁷ *Vid.* J.R. Chatham, "Escorial MS T.I.1 of the *Cantigas de Santa Maria* and two MSS of *El Conde Lucanor*", *Revista de Estudios Hispánicos*, 18 (1984), pp. 441-443.

¹⁸ Ayerbe-Chaux, R., "Las prosificaciones castellanas de las *Cantigas de Santa Maria*: ¿una obra perdida de don Juan Manuel?", *Bulletin of Cantigueiros de Santa Maria*, 3 (1990), pp. 38-52.

se redactaron las prosificaciones que es comparado con el léxico y el estilo juanmanuelino¹⁹, y en el estudio codicológico del códice *S* (Ms 6.376 de la Biblioteca Nacional de Madrid) de las obras de don Juan Manuel. De éste se desprende que, “al comparar la escritura del códice *S* de las obras de don Juan Manuel con la de las prosificaciones, se constata una marcada semejanza, como si ambas hubieran salido, si no precisamente del mismo *scriptorium*, al menos de *scriptoria* de la misma época.” (p. 51). Las correspondencias en la grafía, en el tipo de letra, de abreviaturas, etc. parecen evidentes, y también el códice *S* presenta importantes lagunas, muy difíciles de interpretar porque se ha borrado la tinta por el roce de los folios, como había ocurrido en los textos castellanos del impecable códice T I.1. Incluso, la diferente mano que escribió las prosificaciones XXII, XXIII y XXIV podría corresponder a alguna de las diferentes manos empleadas para la copia del códice *S*.

Estas explicaciones dejan lugar a muy pocas dudas y las deducciones de Ayerbe-Chaux parecen aplastantes: “no es en modo alguno inverosímil que el *scriptorium*, que en el siglo XV preparó el códice *S* de las obras de don Juan Manuel, fuera el que, en vez de copiar el texto del *Libro de las cantigas*²⁰ con el resto de las obras, creyera erróneamente más indicado ponerlo al margen del códice alfonsí en el cual ha llegado hasta nosotros” (p. 52), con lo que no sólo está negando la posibilidad de que los textos de los que estamos tratando no pertenezcan al periodo alfonsí, sino que está retrasando su copia hasta el siglo XV, invalidando las teorías que señalaban a Sancho IV como inspirador de las prosificaciones.

La réplica le llega, sin embargo, de parte de A. Cárdenas que puntualiza que “tampoco parece probable a primera vista que sea de Juan Manuel” (“Cuatro palabras...”, p. 59). Aunque reconoce que la teoría de Ayerbe es tentadora y comparte con él la suposición de que fuesen copiadas en el siglo XV, no está convencido de que la alusión al rey Alfonso como “Alfonso el Sabio” que aparece en la prosificación correspondiente a la primera cantiga de loor prosificada fuese la manera propia del noble castellano de referirse a su

¹⁹ Aunque, a veces, el análisis parece haber partido de una toma de posición inicial.

²⁰ Como ya se ha mencionado, Ayerbe sugiere la posibilidad de que el *Libro de las Cantigas* no fuese un libro de poesía, sino una versión castellana de una parte del libro que su tío, el Rey Sabio, no había escrito en esta lengua. Llega a insinuar la posibilidad de la inexistencia de este libro en sí mismo, aunque aparezca citado en el Prólogo General a sus obras y en 1575 en la lista de sus obras confeccionada por Argote de Molina. Habría que plantearse, además, si ese *Libro de las Cantigas*, de haber existido, no recogería cantigas profanas (recordemos que ese era el título del cancionero de la lírica gallego-portuguesa mencionado en el testamento del Conde de Barcelos), ya que, además de las breves muestras de su habilidad poética en los versos del *Libro del Conde Lucanor*, se atrevió con la teorización del arte de la poesía en sus *Reglas de trovar*, obra igualmente perdida.

tío, ya que en la obra juanmanuelina no se halla tal etiqueta. Por nuestra parte, quisiéramos añadir algunos interrogantes a los que no responde la teoría de Ayerbe: ¿por qué no se copia el supuesto *Libro de las cantigas* en el mismo códice S, al lado del resto de la producción juanmanuelina en lugar de aprovechar los márgenes del lujoso códice T? El deseo de mantener los textos castellanos en el mismo soporte físico que sus hermanos gallegos no me parece razón suficiente porque ese planteamiento estaría destruyendo el criterio reagrupador y de salvaguarda de la obra de don Juan Manuel que rige la copia del códice S. Si se estaba copiando el *Libro de las Cantigas*, ¿por qué don Juan Manuel habría puesto tanto empeño en la reelaboración personal de algunas de ellas y otras las habría pasado por alto, limitándose a hacer una precipitada traducción de la cantiga alfonsí? La belleza o la emoción que desprenden algunas de ellas no parece motivo suficiente, si pensamos en relatos tan conocidos -y agradecidos en su explotación literaria- como la cantiga del ladrón Elbo o la de la viuda romana que están muy poco desarrollados en la prosificación. ¿Por qué justo las últimas están menos elaboradas, si forman parte de un libro que, aunque contuviese sólo ésas o pocas cantigas más, deberían de haber tenido la misma consideración literaria por parte de don Juan Manuel?

2. Fuera quien fuese el copista de las prosificaciones, lo que sí parece claro es que el autor de las mismas no era un mero copista, ni siquiera un mero traductor que se limitaba a poner en castellano lo que iba leyendo en gallego. Se trata de una persona dotada de una estimable calidad artística, capaz de escribir él mismo relatos nuevos sobre historias conocidas, de construir una trama lógica, de dotar de carácter a los personajes, de acentuar el dramatismo de las situaciones. Mundi Pedret considera que quien llevó a cabo la “traducción” de las cantigas del gallego-portugués al castellano era un magnífico traductor, en el sentido más extenso del término, y que, consciente de que “traducir significaba recrear”, dio alas a su profesionalidad, lo que explica las diferencias -a veces, tan evidentes- entre la cantiga traducida y el resultado de la traducción: “Los traductores o trasladadores debían conocer la psicología de los hablantes de la lengua castellana ya que su trabajo consistía, precisamente, en verter una canción, versificada en gallego, a una narración compuesta en castellano; es decir, en un idioma totalmente distinto. [...] Cuando un buen traductor se enfrenta a una obra, debe adaptarla a la idiosincrasia de la lengua en que piensa «re-escribirla»” (*Las prosificaciones*, p. 45). Y más adelante justifica: “En las xxiv prosificaciones aparecen gran cantidad de detalles o datos accesorios que no se men-

cionan en el original gallego. El poema, lo sabemos, siempre debe ceñirse a un modelo rítmico y acentual que no atañe a la prosa. De ahí que estas prosificaciones puedan aportar ciertos matices que la cantiga gallega tiene que eliminar, lógicamente, para lograr una buena arquitectura poética” (p. 87). No creo que la respuesta a la diferencia entre una versión y otra resida exclusivamente en el proceso de traducción, sino que el manejo -o, por lo menos, el conocimiento- de otras fuentes a la hora de llevar a cabo la adaptación en prosa, debió de ejercer su influencia.

Con esta última hipótesis estoy posicionándome en contra de los que piensan que “el traductor” seguía el texto de las cantigas y que únicamente su ingenio intervenía para añadir detalles nuevos con respecto a la cantiga que estaba traduciendo. Por el contrario, pienso que el autor (¿o autores?) conocía esas mismas historias -por lo menos, alguna de ellas- por otros relatos²¹. La mayoría de las historias que están en la base de las cantigas alfonsinas eran leyendas famosas en la Edad Media. El milagro de la casulla entregada a san Ildefonso o el milagro de Teófilo tienen tras de sí una larga tradición en la que no es necesario insistir²². Casi lo mismo se podría decir de la leyenda de la emperatriz de Roma, de la del ladrón Elbo, o de la del niño judío, pero, incluso las otras, con ser menos famosas, no por eso dejarían de ser bien conocidas para quien se interesase por estos temas²³. A esto podría añadirse que de los 22 milagros prosificados, 9 habían sido recogidos también por Berceo, 13 por Gautier, y otros tantos por Gil de Zamora, lo que nos da una idea de la popularidad de determinadas leyendas entre los contemporáneos. Por eso no es descabellado suponer que quien haya escrito esas prosificaciones podría haber añadido detalles que él conocía por otras versiones de los mismos hechos, o escribirlas, cotejando la cantiga en cuestión con otra versión paralela que contuviese el mismo relato. Nada mejor que una confrontación pormenorizada de las cantigas con sus prosificaciones correspondientes para despejar dudas.

²¹ Es también la opinión de Donna M. Rogers (“*Cantigas de Santa María and their castilian prose versions*”, *Estudios alfonsinos y otros escritos*, edic. y prólogo de N. Toscano, New York, National Endowment for the Humanities National Hispanic Foundation for the Humanities, 1991, pp. 196-204), aunque ella se decanta por versiones ya castellanas (p. 204).

²² Para las fuentes del milagro de san Ildefonso basta echar una ojeada a J. Ferreiro Alemparte, “Las versiones latinas de la leyenda de San Ildefonso y su reflejo en Berceo”, *BRAE*, 50 (1970), pp. 233-276. En lo que respecta al de Teófilo, *vid.* A. D’Agostino, *Rutebeuf. Il Miracolo di Teofilo*, Università di Milano, 1998, donde el autor recoge, en las primeras páginas, la larguísima tradición de la leyenda.

²³ Tal como recuerda Chatham en su edición, la mayoría de estas leyendas estaban ya presentes en las colecciones más famosas, como la *Hildefonsus-Murielidis*, la de los *Cuatro Elementos*, la *Toledo-Samstag* o en la colección editada por Bernhard Pez.

2.1. Hay ciertas prosificaciones que, en efecto, no parece que vayan más allá de la simple *translatio* del verso gallego a la prosa castellana: se cuentan los mismos hechos en el mismo orden, con el mismo ritmo, y, prácticamente, con las mismas palabras convenientemente traducidas; la prosificación correspondiente a la cantiga 18, la de los gusanos de seda, es buena prueba de ello, ya que perífrasis cristalizadas en las cantigas como “Onde ll’avëo” (v. 35) aparecen calcadas en el texto en prosa (“onde le aveno”); el pasaje de los gusanos tejiendo “na touca a perfia” (v. 49) es expresado de igual modo en castellano: “labravan la toca a grant porfia”, etc. La prosificación se ciñe estrictamente al texto gallego, sin añadir otros detalles ajenos al mismo, entre otras cosas, porque la cantiga es original -al menos en su versión escrita- del taller alfonsí. Lo mismo sucede con la extensa prosificación correspondiente a la no menor cantiga 5 (15, en el código *E* y en la edic. de Mettmann) que se puede ir leyendo indistintamente por cualquiera de los dos textos, ya que no hay apenas divergencias, a no ser cierto tipo de comentarios personales que añaden verismo o acentúan el aspecto dramático del relato²⁴. Similar impresión se obtiene de la lectura de la prosificación de las cantigas 13, 14, 17, 21, 22 o 24, que coinciden, además, con las prosificaciones menos extensas por ser ya de las últimas y que, en efecto, más parecen resúmenes de la cantiga (que en algunos casos ofrecen más detalles de la acción o de los sentimientos de los personajes, por ej. ctga. 22 o 14²⁵), que adaptaciones artísticas de un texto escrito en otra lengua.

2.2. Por fortuna, estos casos son los menos, ya que, en la mayor parte de las prosificaciones, la habilidad artística del *trasladador* se manifiesta en la personal interpretación que hace del texto que le impulsa a reescribirlo añadiendo todo aquello que convenga a la mejor comprensión de un relato que, además de estar en una lengua tal vez peor conocida, viene fuertemente marcado por las elipsis que, lejos de desarrollar unos hechos, sólo permiten suponerlos. El castellano rellenará estos vacíos con la explicación de las causas y los efectos de las acciones mentadas en los versos gallegos, hacien-

²⁴ Así, por ejemplo, por la prosa sabemos que el trozo de pan que san Basilio ofrece al emperador es aquel mendrugo que le había dejado una peregrina que pasaba por allí (que no se menciona en la cantiga), lo que hace más valioso el sacrificio de compartir lo que ni siquiera tiene en abundancia el santo eremita; o la descripción por boca del desertor maestro Libano de la muerte del emperador Juliano, como si se tratase de un lance propio de un *roman*.

²⁵ Con respecto a esta cantiga, la del monje de san Pedro, cabe señalar que tanto el texto alfonsí como la prosificación correspondiente se diferencian de otras versiones del mismo relato (por ejemplo el milagro 7 de Berceo, la supuesta fuente de éste incluida en el código Thott 128 de la Biblioteca Real de Copenhague, el Manuscrito 110 de la Biblioteca Nacional de Madrid, o el *Liber Mariae* de Gil de Zamora) en que no se menciona que, una vez ganado el perdón de Cristo, san Pedro arranca de las manos del demonio el alma de su protegido y se la

do gala de un perfecto dominio de la *amplificatio*. Es el caso de la tercera prosificación, cuya fidelidad a la cantiga 4 queda patente en la reproducción de los antropónimos de los padres y del niño (Samuel, Raquel y Abel), fruto de la invención del autor de la cantiga, ya que no se registran en ninguna de las versiones conocidas. Por lo demás, la acción discurre con la misma gradación e incluso con las mismas palabras en una versión y en otra, con excepción de los comentarios propios del prosificador, muy abundantes, para explicar comportamientos y actitudes que los versos de la cantiga, en aras de la brevitatis perseguida, dejan en suspenso. Sucede esto, por ejemplo, cuando el autor da explicaciones de por qué el padre reacciona con tanta violencia ante una “travesura” de un niño:

O padre, quand'est'oyu,
creceu-li tal felonía,
que de seu siso sayu;
(vv. 61-64)

E el padre desque esto oyo tovo *quel* su fijo que
era cristiano e pensando *que* lo avie perdido
creçiole tan grant ira e echo a *su fijo* en el forno

o en el episodio inmediatamente posterior al cierre de las puertas del horno donde el niño había sido arrojado por su padre:

Rachel, sa madre, que ben
grand'a seu fillo quería,
cuidando sen outra ren
que lle no forno ardia,
deu grandes vozes poren
e ena rua saya;
e aque a gente ven
ao doo de Rachel.
[...]

Pois souberon sen mentir
o por que ela carpia
[...]
(vv. 70-80)

E el *ninno* dando grandes bozes acudio su
madre e violo *que* estava ardiendo su fijo en el
forno e con grant dolor e sentimiento de su fijo
e el padre *non* la dexando llegar a el sallio a la
calle a dar bozes e los uezinos e otras gentes *que*
por la calle pasavan preguntaron le *que* por *que*
dava aquellas bozes e fazia tan grant duelo e ella
dixoles *que* por su fijo *que* ardia en el forno del
vedrio [...]

entrega a dos niños para que la devuelvan al cuerpo del finado, con el propósito de que, una vez resucitado, pueda cumplir la penitencia encomendada; véase este pasaje en la ctga. 14 y en el milagro 7 de Berceo: “mas torn'a alma no corpo, e compra ssa profisson // U Deus por Santa Maria este rogo foi fazer, / o frade que era morto foi-ss'en pees log'erger” (vv. 44-47) frente a: “tornó a los diablos, con cejo enconado, / la alma que levavan tolliógela sin grado. // Diógela a dos niños de muy grand claridat, / creaturas angélicas de muy grand sanctidat; / diógela en comienda de toda voluntad / por tomarla al cuerpo con grand seguridat.” (vv. 173c-174d). Otro caso parecido es el de la prosificación de la ctga. 24, donde ambos textos omiten detalles relevantes que sí ofrecen las versiones latinas y la de Berceo: el monje lleva 30 días enterrado y cuando se procede a su exhumación desprende un olor agradabilísimo, signo evidente de la santidad del difunto.

Una desviación importante con respecto a la cantiga, como es el hecho de ubicar la acción en Burgos pensando que a esta ciudad se refería el topónimo *Beorges* (Bourges, Francia) del primer verso, parece debida a una incorrecta interpretación del texto gallego, fruto del menor conocimiento geográfico del castellano que no sabría situar el topónimo que a Alfonso le llega a través de la fuente que inspira su cantiga.

La prosificación de la cantiga del niño cantor (ctga. 6) parece seguir igualmente el texto gallego; sirva como ejemplo la traducción casi literal del ruego de la madre a la Virgen para que le devuelva a su hijo; o el hecho de que también en la versión castellana se juegue a los dados aquel “día de festa”, que debe de ser un elemento tomado directamente de la cantiga, teniendo en cuenta además el personal gusto del monarca por este juego. La capacidad artística del prosificador aflora de manera más evidente en la reconstrucción del himno que cantaba el niño (“un cantar en que diz: “Gaude Virgo Maria”, v. 24), a lo que añade que “diz mal do judeu”, sin más precisiones, mientras que la versión castellana ofrece un par de versos de la canción que contienen una advertencia premonitoria de la resolución del relato: “una cantiga a *santa maria que* dezia asy . gaude virgo maria mal del judio *que* contigo porfia”, y, en otra ocasión: “gaude virgo maria la gloriosa mal del judio *que* contralla tu prosa”.

En la prosificación de la cantiga 8, la del juglar Pedro de Sigrar, destaca la precisión en la traducción desde el punto de vista lingüístico: mientras que en la cantiga el juglar (en el milagro de Gautier de Coinci que lo inspira, “menestreuz”, II, 21, v. 15) canta “un *lais*” (v. 15) como en la versión francesa (v. 13), en la prosificación, el “juglar” canta “cantigas e loores”, como si los términos estuviesen ya perfectamente acuñados en ese momento para hacer referencia a las canciones dirigidas a la Virgen. Una vez producido el milagro y para mostrar su agradecimiento, el juglar de la cantiga promete traer a la Virgen un “estadal” (v. 49) que el prosificador traduce por “cirio” (el “cierge” en el milagro francés), aunque en castellano el término “estadal” existiese y ya fuera usado por Berceo²⁶, si bien sería menos común. Sorprende, sin embargo, que no sepa interpretar el verso 20 (“... se vos prazen estos meus // cantares, hia candea / nos dade a que ceemos) que se corresponde con el 46 de Gautier (Pour faire feste a mon souper) y, en lugar de la forma verbal *ceemos* aparezca dandos una candela aque estemos: ¿un error de lectura, o, mejor, de interpretación y, prescindiendo de la grafía, interpreta la forma verbal como perteneciente al verbo *SĒDERE*?

Es este texto una magnífica muestra de la capacidad amplificadora del prosificador puesta de manifiesto, una vez más, en los personales comentarios de las escenas. Frente al escueto verso “may-lo monge tesoureiro / foi-lla da mão toller” (v. 24) tenemos en castellano: “e un monje tesorero de la iglesia *que* y estava fue a travar de la candela e tomola e pusola en el candelero *que* estava ante el altar”. Poco más abajo, la cantiga cuenta de manera sucinta cómo el fraile sujeta la vela con una cuerda y amenaza al juglar para impedir que éste la tome de nuevo (“... e a candeia pousou // outra vez na vyola; / mais o monge lla cuidou // fillar, mas disse-ll’a gente: // “Esto vos non sofreremos”, vv. 38-40), pero ante el fracaso de sus desvelos, intenta, una vez más, devolverla a su sitio; la prosificación es mucho más detallada, permitiendo adivinar a un fraile ya enfadado ante la aparente burla del juglar:

e el monje teniendo ojo a la candela vido *como* de cabo *que* no le aprovechando el atadura *quel* a la candela avia puesto *nin* la guarda *que* el a ella fazie *que* la candela por si sin llegar a ella *otra* cosa *que* se le asento en la vihuela *e* el monje no parando mientes en *como* esto era miraglo de santa maria veno con de cabo a *querer* travar de la candela. *e* las gentes *que* y estaban *e* *que* avian visto esta maravilla dixieronle fraile pecador do tienes tu entendimiento en *querer* contrallar la voluntad de santa maria . esto no te lo sofriremos *que* mas plaze a *santa maria* *que* la candela *que* la tenga el su juglar *que* *no* *que* la tomes tu.

Comentarios de este tipo son muy frecuentes y son, como decimos, los que marcan la distancia entre la cantiga y la versión en prosa. En la cantiga 16, bastan dos sintéticos versos para dar a entender el desprecio en que la dama tiene el amor del caballero:

mas quando dizia aa dona que o sen
perdia por ela, non llo queri’ ascoitar (vv. 22-23)

En la prosificación, estos versos se transforman en un pasaje que alarga la secuencia todo lo necesario para que el lector se haga una idea completa del proceso:

e que seyendo afincado en sus amores cato manera por do a esa duenna podiese fablar E *desque* ovo a aver fabla con ella dixole *quel* su amor era tan grande *quel* avia *que* perdie el seso por ella *e* *que* pues la asi amava *que*le pedie en merçed *que* lo oviese ella por suyo *e* para su *serviçio* *e* la duenna seyendo de buen seso *e* muger *que* amava *servir* a dios *non* *quiso* escuchar la razon del

²⁶ Vid. J. Corominas - J. Pascual, *dcech*, Madrid, Gredos, vol. 1, p. 777, s.v. estar.

cavallero e el commo despreçiado della e en grant pesar por que la duenna nol fablara con grant cuita que tenia en su coraçon por los amores que de la duenna avia...

2.3. Las cualidades artísticas del autor le permiten incluso enmendar ciertas historias, como es el caso de las prosificaciones correspondientes a las cantigas 23 y 9 que se diferencian de la versión gallega por los habituales comentarios del autor y, además, por el diverso planteamiento del final del relato. La primera de ellas, aparte de ser mucho más abundante en la caracterización de la posadera, justificando así que el rey hubiese decidido detenerse en su casa para comer, nos presenta un cuadro insólito al final de la narración: la mujer, avergonzada y dolorida porque no puede agasajar convenientemente al rey por carecer de vino, es advertida por una criada de que el tonel que se había quedado vacío estaba ahora lleno de un vino magnífico que el rey supo agradecer doblemente cuando la mujer le contó el milagro que se había producido. En ninguna de las versiones cotejadas aparece este nuevo personaje, ni se hace alusión a la admiración manifestada por el rey, por lo que es de suponer que el deseo de proporcionar verosimilitud a una narración pesaría más en el prosificador que la fidelidad a la fuente manejada.

En la segunda prosificación, la variación en el final puede deberse igualmente a una corrección con vistas a potenciar la eficacia del milagro por cuanto se propone el castigo ejemplar en el mismo lugar donde el monje pretendía cometer el engaño. Tanto en la cantiga como en las versiones latina y francesa, el monje, que había prometido traer la imagen a la vuelta de su viaje, entra en la capilla donde debería dejar el icono y allí se le cierran las puertas hasta que confiesa su mala intención; la prosificación, sin embargo, presenta una escena algo diversa y perfectamente lógica: después de explicar detalladamente por qué el monje no había sido reconocido por la mujer cuando regresa a casa de ésta (en la cantiga no se especifica), se dice que estaba en su cuarto preparándose para partir sin haber entregado la imagen pero “queriendo se parar [el monje] con su Imagen dende [en sus aposentos] fallose turujado deconosçiendo las entradas e las salidas de la casa e no sabiendo que fazer de si penso quele avenia esto por el enganno que ala duenna fazia en le no dar la su promesa” y, poco después, confesadas sus perversas intenciones ante la posadera, ambos “levaron la Imagen ala eglesia e posieron la enel altar”.

2.4. No sé si por una adaptación personal del texto gallego o por la simbiosis de dos o más versiones del relato, y me inclino con mayor comodidad hacia esta otra posibilidad, son tan diferentes en

su tono las prosificaciones correspondientes a las cantigas 25, 15 y 7. Por lo que respecta a la última de las prosificaciones, la correspondiente a la ctga. 25, sorprende que sea el único texto de los cotejados que no presenta al mercader consternado porque, sin darse cuenta de ello, había agotado el plazo para la restitución de la deuda y se hallaba demasiado lejos para poder pagar a su fiador en el tiempo acordado:

mas foi-ll'o praz'escaecer
a que o el pagar devia
[...]
O crischão, que non mentir
quis daquel prazo que posera,
ant'un dia que a v)ir
ouvesse, foi en coita fera;
(vv. 83-89)

Dou termine ne li souvient
Qu au giü doit rendre l avoir,
Qui mout engrant ert de l avoir.
[...]
Si grant tristece en lui s enbat
Ses poins detuert, son pis debat,
Les denz estraint et les denz serre
Et gist pasmess grant piece la terre.
(Gautier, II, 18, vv. 252-4 y 266-8)

Dies transeunt plurimi, dies per
singulos negocia mediatur, dies
peccunie reddende memoria .
elabitur Verum cum iam nisi
unius diessuperesset solus,
repente in memoriavenit quia
postera lux dies esset termini
iudeo constituti. Haut mora
stupore percussus terre collabitur,
examinis fere pro eo quod acciderat
redditur. Concurrunt famuli, contris-
tantur cuncti, causas dolores requi-
runt, responsum nullum accipiunt.
Tandem velut a morte resurgens
sensum recipit, meditatur quid agat;
fit incertus quid faciat. Videt diem
reddendi debiti prope instare, videt
locum eiusdem reddendi valde longe
distare. (Ms. BN 110, fol. 42r)

Cerca venié el día que avié a pagar
más de un día solo no avié a passar,
óvose el burguess del pleit a remembar
queriessse el bon omne con sus manos matar.
(Berceo, 23, 663)

No deja de ser curioso que frente a tantas versiones que manifiestan de manera explícita la preocupación del cristiano²⁷, en la prosificación no sólo no se haga alusión a que el mercader se olvida, sino, que, en consecuencia, no se percibe inquietud alguna en su comportamiento:

²⁷ También en la versión de Adgar, aunque aquí el mercader no puede pagar a tiempo porque una tormenta impide que su nave pueda hacerse a la mar para volver a Bizancio.

E enpreolo *en* sus mercadorias e cargolas por la mar *en que* gano muchos dineros e *desque* llego el plazo tomo el aver *quel* judio le presto *e* pusolo en una arca y echola *en* la mar.

Esta actitud no sorprende dentro del contexto castellano si tenemos en cuenta que, unas líneas más arriba, el burgués pide tranquilamente a la Virgen y a su Hijo que “si el plazo se llegar *e* estodiere tan luenne por *que* la paga no puedo fazer *que* yo enbiandolo lo giedes a poder deste judio”, de modo que se insinúa que la única razón que podría imposibilitar el pago sería la distancia a la que se encontrase, no el tiempo transcurrido; así parece lógico que en esta reinterpretación del texto gallego no se resalte el plazo establecido y que se descargue de importancia al tiempo para concederla al espacio como único obstáculo para satisfacer al judío (quien, por otra parte, queda tranquilo ante el compromiso adquirido por las imágenes). ¿No ha captado la tribulación del pobre mercader en los sintéticos versos 88 y 89 de la cantiga -y esto sería un caso excepcional en el corpus castellano que se recrea, precisamente, en este tipo de observaciones- o conoce otra versión donde (ya) se había debilitado la importancia de la referencia temporal?

Un ejercicio semejante de reinterpretación del texto podría explicar que en la versión castellana de la famosa historia de la emperatriz de Roma (ctga. 15 en *T*, 5 en *E*), el emperador se despida de su hermano, le encomiende el gobierno del imperio durante su ausencia y le encargue que obedezca a la emperatriz en todo momento, cuando en la cantiga (y en la versión de Gautier, por ejemplo) sucede lo contrario:

Quando ss'ouv'a ir o Emperador, aquel irmão seu,
de que vos ja diss', a ssa moller a Emperadriz o deu,
dizend': "Este meu irmão receb'oi mais por fillo meu,
e vos seede-ll' en logar de madre poren, vos rogu'eu,
e de o castigardes ben no vos seja greu;
en esto me podedes muy grand'amor fazer." (vv. 26-32)

Muchos otros pasajes muestran cierta distancia entre ambos textos, como la manifestación del dolor del rey cuando su hermano le miente acerca de la traición de su esposa, la condición exigida para que la mágica hierba surta efecto o el prolijo final que explica por qué no habían reconocido a la emperatriz; pero, probablemente, el detalle que despierta más perplejidad es que el nombre del emperador, que en la cantiga se desconoce (“pero del nome no sei”, v. 13) es desvelado en el texto castellano: “el enperador de Roma *que* dezian Aurelio”. ¿Conoce el prosificador este relato por otras fuentes en las que se precisa este detalle y lo incorpora de la misma

forma que altera los otros detalles mencionados arriba? Si es así, ¿cuál podría ser esta fuente?, ¿se trataría de otra colección o le habría llegado por vía oral?, ¿estaría en latín o en romance? Lamentablemente, no tenemos indicios que nos permitan responder a ninguno de estos interrogantes, pero sí tenemos otros ejemplos que despiertan este mismo tipo de dudas.

La prosificación correspondiente a la cantiga de la abadesa preñada, ctga. 7, es, a simple vista, bastante más extensa que la cantiga, por cuanto incluye buen número de detalles que no encontramos en el texto en verso y que tampoco parecen responder exclusivamente al talento del castellano, aun partiendo de una cantiga tan marcada por la *brevitas* como ésta. Y decimos que “parte de una cantiga” porque parece evidente que el texto base es el alfonsí ya que sólo en estos dos textos se especifica el lugar donde había sido criado el hijo de la abadesa, *Sansonna* (v. 46), *san suenna* (Soissons), mientras que en las versiones latinas o romances, como mucho, se indica la distancia a la que vive el ermitaño que criará al pequeño:

Et de son enfant la delivrent	Cuidam etiam heremite septimo miliario in vicino
Et se l'enportent tost et livrent	posito deferri
A son ami, le saint hermite,	(Ms. BN 110; Gil de Zamora, <i>Liber Mariae</i>)
Qui a set milles pres habite	
(Gautier, I, 20, vv. 141-144)	Et cuidam eremitae in vicino posito deferre
	(Vicente de Beauvais, <i>Speculum historiale</i> , VII, 86)

Sansonna (v. 46), *Bolonna* (v. 17) o *Colonna* (v. 30) son topónimos que sólo figuran en la cantiga y que no aparecen en las otras versiones excepto en la prosificación castellana, lo que demuestra, una vez más, la dependencia de ésta con respecto a aquélla; otros detalles singularizan estas dos versiones frente a otras, como el hecho de que la abadesa sea examinada por el propio obispo sin mediar el primer reconocimiento por parte de dos clérigos designados por el prelado para tal obligación, tal como figura en las otras versiones. El final castellano también es diferente, ya que, después del examen del obispo, éste recrimina a las monjas su maldad por una acusación tan falsa como grave y la abadesa “quitose de pecar”, ¿tal como permite suponer la cantiga, que nada dice al respecto?; como nada menciona acerca del niño criado durante siete años por el eremita, y del que sí se da noticia en las versiones latinas, castellana de Berceo y francesa de Gautier: en todas, el milagro acaba con la asunción por parte del obispo de la educación del niño una vez transcurridos los siete años que había vivido con el ermitaño, y la consecución del obispado a la muerte de su tutor.

Cabría suponer que si el autor de la prosa castellana no continúa el milagro es porque no tiene más datos para hacerlo, porque la cantiga acaba donde Alfonso X decidió concluirla y no tiene más fuente que la cantiga en cuestión²⁸; siendo así, ¿de dónde saca detalles particulares que no están presentes en la cantiga y que sí aparecen en las otras versiones? Por ejemplo, ¿por qué podemos leer que “las monjas [...] enviaron su carta con su acusacion al obispo” si por la cantiga sólo se sabe que “... fórona acusar / ao bispo del logar” (vv. 28-29)?; y, si bien el obispo estaba fuera, en *Colonna*, ¿por qué no un mensajero?, ¿por qué no obviar el soporte de la acusación como en el texto gallego?, ¿por qué precisamente por carta, como en los textos latinos, francés y castellano en verso? No es éste el único dato que llama la atención. Mientras en la cantiga bastan dos versos para explicar por qué la abadesa era tan odiada por su congregación (“Ca, porque lles non sofrer / queria de mal fazer”, vv. 25-26), en la prosificación se insiste en la rectitud de carácter de la abadesa y en la estricta observancia de las reglas que imponía a su orden: “... avia una abadesa *quelas guardava e las reprehendie e las castigava por que serviesen a dios e a santa maria e guardasen su Regla e su orden*”, para continuar poco después con la explicación referente a los versos gallegos: “por enojo *que* desta abadesa avian por las premias *e guardas que* ella les ponie ...”. Podríamos pensar que se trata de otra de esas *amplificaciones* que nacen de seguir el orden lógico de los hechos, como se ha visto en tantas ocasiones precedentemente. A esto mismo podrían responder otros detalles apuntados por el prosista castellano, como la mención concreta al lugar donde se retira la atribulada abadesa (su camara); la descripción del dolor y la vergüenza que siente por el pecado cometido; el ruego que hace a la Virgen, y su promesa de servicio si la libraba de aquel trance; cómo se manifiesta la ayuda solicitada a la Virgen que envía a sus ángeles para socorrer a su protegida (que continúa dormida mientras aquellos le sacan el hijo “*que* tenia enel vientre abriendole el costado diestro onde lo traia”, y lo envían “a *criar* a tierra de san suenna en unos montes do un santo hermitanno etava”); o cómo la abadesa despierta y se examina concienzudamente al verse “sin fijo y sin llaga y sin ninguna lision”. Como ya se apuntaba arriba, estos datos podrían deberse a la intuición narrativa del prosista castellano y no llamarían nuestra atención si no fuese porque toda esta información suplementaria se halla en las versiones latinas o en las romances,

²⁸ En algunas ocasiones no duda en prolongar el relato más allá de la cantiga, como se ha visto y aún veremos seguidamente.

que siguen más de cerca las fuentes latinas que la propia cantiga alfonsí.

2.5. Más interesantes todavía son las desviaciones que presentan las prosificaciones correspondientes a las cantigas 19 y 2, que podrían confirmar definitivamente que el autor de las mismas debía de tener delante una fuente distinta a la propia cantiga y que sería aquella la que suministraría los datos ajenos al texto alfonsino.

Por lo que respecta a la prosificación de los tres caballeros que matan a un enemigo que se había refugiado en una iglesia (ctga. 19), se trata de dos relatos semejantes en el inicio, pero muy diferentes en el planteamiento final. Ambas narraciones describen a uno de los protagonistas del crimen como “un ric-ome fol e sobervioso” (v. 7), “un rrico ome muy sobervio” que, junto con sus cómplices, en su deseo de venganza, no duda ante la idea de profanar un templo consagrado a la Virgen, y dar cruenta muerte al pobre caballero que creía haber encontrado allí protección. La cantiga detalla el crimen y la consiguiente ira de la Virgen que los castiga con un “fogo do ceo” (o “fogo de San Marçal”, ‘ergotismo’) tan violento que los criminales se arrepienten de su acción. La prosificación narra esto mismo pero de forma muy rápida y sucinta, sin incluir la explicación de la causa y los efectos como suele ser habitual en la mayoría de las versiones que, como ya se ha visto en casos anteriores, describen la sucesión lógica de unos hechos que la cantiga sólo permite sobreentender. Los culpables confiesan sus pecados a un obispo que les impone como penitencia que ciñan las espadas a sus cuerpos y que así, desterrados de aquel lugar, vaguen por otras tierras, según la cantiga, “per toda Cezilla” (Sicilia, v. 43). Aquí se acaba la cantiga mientras avanza la prosificación según la cual los tres caballeros se separan y cada uno lleva su penitencia por su lado, aunque en los versos finales de la cantiga nada hace suponer este extremo. Uno de los caballeros llega “a una villa que es sobrel rrio de [camino] que llaman de ave frida”, que es como el prosificador -o la fuente que está siguiendo- interpreta el topónimo *Amfridi* de la fuente latina y que Berceo lee como *Anifridi* (xvii, 405b)²⁹. En este lugar explica por qué debe traer la espada así ceñida y muestra la herida que le produce en el costado. Aquí concluye el milagro de Berceo, pero no la prosificación que todavía agrega lo que también cuenta, por ejemplo, la versión latina del Ms BN 110: el pecador oye una voz procedente del cielo que le ordena

²⁹ En la nota a pie de página de la edición de Chatham se apunta que podría tratarse de Anfreville-sur-Iton, en Normandía. *Vid.* igualmente las notas a pie de página de la edición de los milagros de Berceo a cargo de F. Baños Vallejo (Barcelona, Crítica, 1997, p. 363).

acercarse a la “*eclesiam sancti Laurentii*”, “una iglesia de *sant llo-reinte que era y çerca*”, donde se encontraría con los otros dos cómplices del crimen. Así lo hace y así sucede; se arrepienten una vez más y logran el completo perdón de Santa María, de modo que “*acabaron en el su serviçio*”, como era de esperar. Ahora bien, ¿cuál es este texto latino que está en la base de esta prosificación? Podemos decir que no se trata del *Liber Mariae* de Gil de Zamora, porque tampoco él recoge esta parte de la narración. ¿Podría ser el Ms BN 110? Podría, teniendo en cuenta que incluye los detalles que reproduce la prosificación y que no proceden de la cantiga, y que se conservan numerosas copias del mismo en la Península Ibérica, lo que demuestra su popularidad; de los 47 milagros de la Virgen que contiene³⁰, 24 son recogidos por Berceo, lo que vendría a confirmar su fama entre los compiladores de este tipo de relatos.

En la prosificación de la cantiga 2, la de san Ildefonso, el prosificador menciona explícitamente otra fuente de consulta: “E en esta vida de *sant alifonso* fabla que ...” y da la impresión de que podría ser de esta “vida” de donde sacase los detalles referentes al servicio de este obispo a la Virgen, a lo que en la cantiga se alude de manera muy rápida, como es costumbre.

La cantiga expone en seis estrofas (un total de 54 versos) no sólo el milagro oficiado en beneficio de san Ildefonso, arzobispo de Toledo, sino otro anterior en el que se le había aparecido santa Leocadia. Para contar lo mismo, Gautier de Coinci emplea 2356 versos y Berceo -aun prescindiendo del episodio de la santa- precisa 296, por lo que no sorprende que la prosificación sea considerablemente más larga que la cantiga, alcanzando casi la misma extensión que las que recrean los milagros quinquenales que, como se recordará, son expresamente más largos que cualquier otro.

La primera de las estrofas gallegas (vv. 7-15) resume, en una *peroratio*, el contenido esencial de la cantiga: la Virgen regala una “vestidura” a san Ildefonso; la segunda (vv. 17-25) explica por qué el arzobispo había merecido tan precioso regalo: restaura la devoción a la Virgen y escribe un libro en honor suyo. Como es habitual,

³⁰ El Ms B.N. 110 contiene cuatro obras distintas: el evangelio apócrifo del Nacimiento de la Virgen, los 47 milagros marianos (a los que habría que añadir los dos últimos del grupo siguiente pero que no son de Farsitus), el *Libellus de miraculis beatae Mariae* de Hugo Farsitus y una copia incompleta de las partes I y II del *Liber sancti Iacobi*, tal como es transmitido por el *Codex Calixtinus*. Vid. F. Baños Vallejo (ed.), *Gonzalo de Berceo...*, p. 347, quien propone este códice y no el Thott 128 como la copia más próxima a la colección empleada por Berceo como fuente para su colección. Otra posibilidad podría ser el códice alcobacense 149 de la Biblioteca Nacional de Lisboa, muy próximo también a la colección de Berceo, tanto en las versiones del milagro como desde una perspectiva puramente geográfica, por lo que tampoco sería imposible que en algún momento hubiese estado en la misma biblioteca en la que se hallaban los códices alfonsies.

la prosificación, partiendo de este texto -como lo demuestra el hecho de mantener el nombre del santo alterado como en la cantiga (Affonso - Alifonso; en los textos latinos, Aldefonso)-, sitúa históricamente los hechos (“en el tiempo de los godos *que* Regnava en espanna el noble Rey Resçisundo”), describe la situación religiosa del momento en que había destacado el arzobispo y explica a qué se refieren los “bõos escritos” (v. 19) que había redactado acerca de la Virgen. De la primera estrofa sólo le interesan dos versos (“porque metera seu siso / en a loar noit’e dia”, vv. 14-15) que reproduce de manera casi idéntica en castellano: “*que* se trabajava muy mucho noche e dia en servir a santa maria”, por lo que cabe deducir que “esta estoria” que está siguiendo podría ser aún la propia cantiga.

La tercera estrofa (vv. 27-35) alude a un milagro bien conocido por el público de la cantiga, tal como permite suponer la breve referencia al momento culminante del mismo (“... e enquanto / ll’el Rey tallou da mortalla”, vv. 32-33) sin dar mayor información al respecto; la prosificación, sin embargo, describe pormenorizadamente cómo yendo en procesión por Toledo el arzobispo, el rey “Resçisundo” (Recesvinto) y demás “clerezia”, al pasar por delante de la tumba de santa Leocadia, ésta se levantaba para reverenciar a la Virgen que también iba en la procesión, aunque nadie se hubiese percatado de ello. Ante este prodigio, el rey Recesvinto cortó un trocito de la mortaja (“dela manga”) que envolvía a la santa con la intención de guardarla como reliquia “*que* y estan”, en Toledo. Seguidamente, tenemos la impresión de que el prosificador castellano añade otra fuente más ya que la “estoria” es reemplazada por “E en esta vida de sant alifonso fabla” y vuelve a repetir lo que acaba de escribir: la labor del arzobispo contra los herejes y judíos en favor de la Virgen. Aunque se refiere al protagonista como “primado de espanna e perlado” empeñado en “loar” a Santa María “contra la ceguedat delos erejes e contra la porfia delos judios”, recordando con estos términos los versos alfonsinos (“un su prelado, / que primado foi d’Espanna”, vv. 8-9, o “daquesta Sennor mui santa, / per que sa loor tornada / foi en Espanna de quanta / a end’avian deytada / judeus e a eregia”, vv. 21-25), creemos más bien que, efectivamente, puede estar sirviéndose de alguna *Vida* del santo, o de otra narración de carácter similar, ya que, aparte de volver a mencionar la vida un poco más abajo, de aquí en adelante se ciñe al relato del milagro de la casulla (sin mentar a santa Leocadia) que cualquier *vida* o versión del propio milagro habría podido suministrar. Se insiste en la labor apostólica desempeñada por el santo, no sólo en favor de la Virgen sino en todo lo referente a la fe católica (detalle pasado por alto en la cantiga), y se reitera la impor-

tancia de su obra mariana, lo que va a propiciar la aparición de María (produciendo un gran resplandor y rodeada de vírgenes y santos) en un día en que se conmemoraba una fiesta en su honor, para hacerle entrega de “una alva” que deberá ser vestida los días de fiesta mariana. En la cantiga no se precisa el día de la aparición, pero sí la advertencia del peligro que entraña que cualquier persona, aparte del arzobispo, vista la prenda y se siente en el trono que habitualmente ocupa el santo; estas recomendaciones no se recogen en la prosificación que, con ser mucho más pormenorizada, como es habitual, omite estos dos detalles tan relevantes para la comprensión del tercer y último milagro referido por la cantiga y por la prosificación: el del castigo de Siagrio que osa vestir la casulla. El texto castellano se acoge en este punto a una elipsis para situarnos tiempo después de la muerte de san Ildefonso y ya elegido su sucesor³¹ que, creyendo erróneamente “*que si sela no vestiese quelas gentes quelo non avrien por tan digno commo a sant alifonso*”, pide la casulla al tesorero de la iglesia (señal de que ya era considerada como una vestidura especial) quien le advierte -dándole todo tipo de explicaciones, fruto de la especial preocupación del prosificador castellano- de las nefastas consecuencias que acarrearía tal acción; aun así, Siagrio desobedece el mandato de la Virgen y muere inmediatamente. Acto seguido, los testigos del milagro despojan al muerto de la vestidura y la guardan nuevamente en el sagrario. A la cantiga le basta una única estrofa para dar cuenta de la muerte del arzobispo, su sustitución por Siagrio, el atrevimiento de éste y su muerte inmediata, que corrobora las palabras de la Virgen, omitiendo las explicaciones acerca de las actitudes de Siagrio, del tesorero o de los testigos del suceso.

Del cotejo de los dos textos no sorprende la mayor profusión de detalles de la prosa castellana, porque es lo habitual. Lo que realmente llama la atención son las coincidencias iniciales y los desvíos posteriores, así como las referencias a esa *vida* desconocida, que podría ser cualquiera de las múltiples redactadas, tanto en latín como en romance³², y que suelen hacer referencia (igual que la cantiga y al contrario que la prosificación) al sillón reservado para el arzobispo (estuviese sentada la Virgen en él o no) y a las reflexiones que se hace Siagrio sobre la respetabilidad que le conferiría vestir aquella casulla, así como el expolio del sacrilego, que no son mencionadas en la cantiga alfonsí, pero sí en la prosa castellana.

³¹ En la prosificación éste se llama Siagrio, coincidiendo así con el nombre dado por Alfonso X, también por Berceo o Gautier y por muchas versiones latinas, pero que debería ser Sisberto que es como realmente se llamaba el sucesor de san Ildefonso.

³² Vid. J. Ferreiro Alemparte, “Las versiones latinas...”. Según él la tradición empieza con la *Vita Sancti Hildephonsi* que había escrito Cixila en el siglo VIII.

2.6. Pero si un mismo relato es tratado de forma radicalmente distinta en las dos versiones, ése es, sin lugar a dudas, el milagro de Teófilo. La cantiga gallega, en su característica abstracción del relato, reduce éste a unos trazos esenciales necesarios para el seguimiento de la acción; así, prepara al auditorio ensalzando la grandeza de la misericordia de María por medio del recuerdo del primer pecador, Adán, redimido gracias a su intervención, para dar paso al relato de otro hecho donde esa misericordia se pone de nuevo de manifiesto con la salvación de otro gran pecador que, como se podrá constatar, es Teófilo. De éste sólo sabemos que fue tentado por mediación de un judío que lo convence para que acepte pactar con el demonio; lo hace pero, arrepentido, llora y pide ayuda a la Virgen, la cual arrancará la carta -testimonio del pacto- de las manos del demonio para devolverla al pecador compungido, concluyendo con ello el relato. No se dice quién era Teófilo, dónde y cómo vivía, por qué pactó con el diablo, ni por qué se arrepintió después. De todo ello dan cuenta las versiones latinas y romances que informan de que Teófilo era un hombre muy piadoso, que aprovechaba cualquier ocasión para hacer el bien; que era empleado del obispo que lo tenía, igual que la demás gente, en mucha estima y que, a la muerte del prelado todo el mundo estaba de acuerdo en que Teófilo debería ser su sucesor; pero éste, por humildad rechaza el cargo y se elige a otro, lo que irritará de tal modo a Teófilo que, a través de un judío, entra en tratos con el demonio que le promete riquezas y dignidades a cambio de sus servicios y de su alma. Accede Teófilo pero enseñada se arrepiente, y haciendo penitencia y vigiliass, consigue que la Virgen recupere la carta en la que había sellado el pacto y la devuelva a su dueño quien, al despertar del sueño en que había caído, verá la carta, contará lo ocurrido al obispo y no volverá a flaquear en su fe.

Éste mismo podría ser el relato que encontrásemos en la prosificación castellana ya que sigue la técnica que conocemos de ampliar la narración por medio de detalles precisos que la hacen más comprensible; sin embargo, el relato que se puede leer en el texto castellano varía significativamente de cualquiera de las versiones que tienen en común el planteamiento arriba ofrecido. Primero, porque en el texto castellano Teófilo era “un grant cavallero [...] muy Rico”, lo que nos hace suponer que no tiene nada que ver con cargos eclesiásticos, como se confirmará, líneas después, cuando se dice que estaba “casado con una duenna onrada que eso mesmo era servienta de santa maria”. Por un infortunio -no especificado- quedan arruinados y no tienen ni qué vestir; es entonces cuando el demonio trata con un judío para que le prometa al desventurado Teófilo nuevas riquezas a cambio de renegar de Dios; así

lo hace el judío, probando primero con la mujer por creer que ésta sería más fácil de convencer, pero fracasa, de modo que habla con el propio Teófilo que accede y firma una carta en la que se compromete con el diablo. La mujer, inquebrantable en su fe y en la devoción a la Virgen, observa que a medida que las riquezas aumentan, su marido se va desviando de los deberes cristianos y lo recrimina por esto. La reprimenda surte efecto y Teófilo se arrepiente; llorando suplica a la Virgen que le consiga la carta que había firmado con el demonio y, entre las lágrimas de su contrición, se adormece, momento que aprovecha la Virgen para llamar al demonio y exigirle la restitución de la carta; así lo hace Satanás que es reprendido por la Virgen quien, además rompe el trato argumentando que Teófilo había sido víctima de un engaño y que, dándose cuenta de su error, ya se había arrepentido. Cuando Teófilo despierta y ve la carta en sus manos, da gracias a Dios y a la Virgen y lo contará todo al obispo el cual aprovecha la historia para hacer un instructivo sermón. ¿De dónde sale tan colorista historia? ¿Es invención del prosificador castellano o estamos nuevamente ante otra versión que él podría conocer y adaptar a su propio relato? Si es así, tal como todo hace suponer, otra vez se abre ante nosotros la incógnita en torno a la fuente que podría haber manejado para “mejorar” el texto alfonsí.

2.7. Es lógico pensar que, si algunas prosificaciones escapan a estos interrogantes, éstas serían las correspondientes a las cantigas de loor³³, ya que no cabe duda de que no tiene más opción que la de seguir el texto gallego por ser de invención alfonsí y, por tanto, no figurar en ningún otro repertorio. El prosificador castellano tenía, eso sí, las dos posibilidades que se le presentaban también para las de milagro: seguir la cantiga punto por punto y hacer una mera traducción, o parafrasearla y dar su propia interpretación del sentimiento que el rey castellano había vertido en ella. Escoge esta última, como no podía ser de otro modo, teniendo en cuenta la práctica habitual seguida en la versión de las cantigas de milagro.

En su papel de intérprete de una cantiga intimista, el prosificador tiene que hacer de intermediario entre Alfonso X y sus propios lectores, de forma que la cantiga que el rey había personalizado -y casi firmado con el empleo de la primera persona gramatical-, se ve completamente transformada por la adopción del estilo indirecto

³³ Puede verse un comentario más pormenorizado de estas dos prosificaciones en E. Fidalgo, “As prosificacións castelás de dúas cantigas de loor alfonsinas” en *Cinguidos por unha arela común. Homenaxe a Xesús Alonso Montero* (R. Álvarez - D. Vilavedra, eds), Universidade de Santiago de Compostela, 1999, vol. II, pp. 575-587.

con que se va a transmitir, no sólo el sentido de los versos gallegos, sino una traducción casi literal de la cantiga³⁴.

Esta traducción viene enmarcada por unas líneas introductorias ajenas a la cantiga y un comentario final que tampoco pertenece al texto gallego y que marcan la diferencia entre una traducción y una reescritura del texto. Las líneas iniciales contienen una sucesión de epítetos que recuerdan la cadencia de la letanía o de cualquier himno mariano y que enlaza con el texto de la cantiga a través de la presencia de tres sustantivos (*fermosura*, *beldat* y *piadat*) que pertenecen a los primeros versos de la cantiga: *Rosa de beldad'e de parecer*, v. 4; *Dona en mui piadosa seer*, v. 6. Siguiendo esta línea, la primera estrofa, por ser de carácter general, habría resultado muy fácil de introducir en el texto en prosa. La segunda y la tercera tampoco presentan problema, porque recogen la invitación a amar y servir a la Virgen, por lo que la inserción de esas estrofas se hace con toda naturalidad. El problema se presenta en la última estrofa, en la que el rey Alfonso toma la palabra declarando:

Esta dona que tenno por Sennor
e de que quero seer trobador,
se eu per ren poss'aver seu amor,
dou ao demo os otros amores.

Al prosificador no le queda más remedio que seguir interpretando el texto y, allí donde el rey dice que va a seguir trovando por la Virgen, la prosificación dice, incluyéndose el autor -como venía haciendo hasta ahora- en la primera persona de plural, “devemos sienpre trabajar por toda via su amor ganar”; y allí donde el rey rechaza los amores mundanos, el castellano traduce muy adecuadamente “e no buscar nada los otros amores”. Pero con esta traducción general se eliminaría el sentido real de la estrofa en que Alfonso X reitera, como ya había hecho en el conocido Prólogo al cancionero y en la primera cantiga de loor (no prosificada), su deseo de dejar de componer cantigas profanas y concentrarse en la alabanza de esta otra “Señor” celestial. Por eso, una vez acabada la traducción del texto de la cantiga, el prosificador se ve en la obligación de explicar el significado de esa última estrofa que recoge el

³⁴ La traducción es casi tan fiel a la cantiga gallega que Keller (“An unknown...”), reestructurando el texto en prosa y dándole un formato en verso, obtiene una canción de loor en castellano, aunque tuvo que permitirse algunas licencias, como la reconstrucción del nuevo texto sobre la cantiga alfonsí y añadiendo algunos términos que no figuran en la prosa castellana (de su propia edición). Así, la estrofa IV de la canción que él propone aparece con los añadidos siguientes: “La devemos sienpre [amar y servir] / que p[ugna] de nos guarir [de falir] / e de los yerros nos faz rrepentir, / que nos fazemos como pecadores”.

compromiso que Alfonso X había adquirido con la Virgen, algo extremadamente fácil para el castellano, habida cuenta de que las traducciones castellanas deben ser casi un siglo posteriores a la composición del cancionero en el que está escribiendo (o, por lo menos, muy posteriores) y que, sin duda, conocería bien, no solamente la historia³⁵ y la leyenda que envolvería al Rey Sabio, sino las composiciones del propio cancionero. Por eso, no tendría nada de extraño que el traductor, conociendo una y/u otras cantigas, se dejase llevar de lo que sabía y añadiese de su cosecha ese colofón final, sin más intención que completar el sentido del texto que estaba traduciendo y sin responder a otra ambición que la de incluir las *amplificaciones* explicativas tan características de la mayoría de sus adaptaciones.

Por lo que respecta a la prosificación de la cantiga 20, se observa que, paradójicamente, quien se acoge a la *brevitas* clásica es el prosificador que recorta considerablemente el contenido de una cantiga tan fácil como cualquier otra de reproducir con la mayor fidelidad. Es ésta una de las excepcionales prosificaciones que no comienzan con la consabida fórmula con la que también se abría la correspondiente a la cantiga 10, ya que ahora tenemos “[E] sta estoria es fecha a cantiga e loor de santa maria en nobleçiendo e loando a las virtudes e noblezas della”, como si por primera vez hubiese advertido que no se trata de una cantiga de milagro y, por tanto, no tiene “estoria” que contar. Tampoco recoge el estribillo, ni siquiera al final del texto como suele hacer, y se limita a mencionarlo de pasada aludiendo a la Vara de Jesé que ocupa el primer verso, pero de la que el prosificador hace su personal interpretación ya que, mientras en la cantiga la “Virga de Jesse” (v. 2) funciona como metáfora para invocar a la Virgen, en la prosificación se explica el sentido de la figura: “... fazie su oraçion a esta sennora e a la verga de Jese onde ella venia”, tal y como se puede observar en la primera viñeta de las miniaturas con que se ilustra la cantiga, en la que se representa al rey, de rodillas, rezando ante las imágenes de la Virgen pintadas en lo que sería la Vara de Jesé. A partir de aquí y, a través de un significativo “esta estoriado” se da paso, esta vez sí, al resumen de las cuatro largas estrofas de la cantiga, que se ven

³⁵ De la interpretación de este fragmento deduce A. Cárdenas que el Rey ya había muerto en el momento de redacción de estos textos en castellano: “Es decir, «por lo qual» se refiere al hecho [...] de que el Rey ha dejado las seducciones de la carne para loar a la Virgen. Y después sigue la susocitada frase que tiene que equivaler a «Resquiescat in pace»”. (A. J. Cárdenas. “Cuatro palabras....”, p. 57). Concluye además que el tratamiento que se le da a Alfonso X, “el buen Rey don alfonso el Sabio” no coincide con el que aparece en el resto de la obra juanmanuelina, por lo que no debieron ser estos textos obra suya, posicionándose así, como se ha visto, en contra de Keller y de Chatman.

reducidas a la transcripción del contenido de los dos primeros versos de cada una de ellas (aunque el resto de la estrofa no ofrece dificultades ni de sentido ni de traducción), y tampoco de forma literal como hacía en la cantiga vista arriba, sino que, en estilo indirecto, da cuenta de los trabajos que ocupan a la Virgen buscando el beneficio de los hombres, incluyendo un “sanando los enfermos e rreçitando los muertos” (que especifica de qué “miraglos” se trata), para rematar con el esperado colofón personal del prosificador que anima, como lo hace el Rey con su propio ejemplo, a amar y loar a la Virgen.

Pese a esta impresión de resumen precipitado de una cantiga que ofrecería mayores posibilidades para el prosificador, lo cierto es que estamos ante una prosificación excepcional³⁶ ya que es evidente que el castellano no sigue la cantiga 20 más que como punto de referencia y que, en realidad, lo que está interpretando son las miniaturas que acompañan el texto de la cantiga. No sólo la primera que representaba al rey orando ante la Vara de Jesé, sino que la explicación de curar enfermos y resucitar muertos es exactamente lo que se puede ver en la cuarta viñeta, donde aparece la Virgen entre enfermos, tullidos y una mujer que resucita a su izquierda. Del mismo modo, la alusión a los consejos para que seamos buenos procede de la interpretación de la quinta viñeta en la que se ve a la Virgen en actitud discursiva ante un atento auditorio capitaneado por el propio rey Alfonso de un lado y un obispo del otro. El resto de las viñetas reflejan en imágenes lo que pueden de las estrofas de la cantiga, justo lo que se dice en los dos primeros versos de cada una, lo que hace suponer, teniendo en cuenta lo que acabamos de ver, que el prosificador está prestando más atención a las miniaturas que al texto estricto de la cantiga, lo que acrecienta su tarea más allá de la mera traducción. Nuevamente tenemos al prosificador castellano buscando “en otras versiones” cómo “mejorar” la cantiga alfonsí³⁷.

3. El examen de los textos destruye la hipótesis de que un mero traductor fuese el autor de los mismos y le atribuye esmero y cualidades artísticas al prosificador de las cantigas, pero no

³⁶ Lamentablemente, F. Mundi Pedret no advierte esta excepcionalidad y finaliza el parco parangón entre ambos textos con una seca conclusión: “La cantiga gallega es muy poética; en cambio la versión es, incluso, algo burda. Se limita a extraer los datos concretos de su modelo y a enumerarlos en una especie de párrafo «superlativo»” (p. 81).

³⁷ Llegados a este punto cabría preguntarse si es éste el único caso de recurrencia a las miniaturas, independientemente de que se cuente con otra versión escrita para cotejar con el texto gallego. Un repaso a las páginas iluminadas del código desvela datos interesantes, cuya exposición posponemos hasta un próximo trabajo.

llega a dar respuesta a los interrogantes de quién y cuándo se llevó a cabo este esfuerzo creador. Tal vez esta última cuestión quedase resuelta después de un pormenorizado análisis sincrónico de la lengua en que fueron escritos; lamentablemente, los datos extraíbles, a falta de un examen profundo que desborda los límites de esta exposición, no nos permiten sacar conclusiones definitivas, pero sí apreciaciones que podrían ser indicativas de la época de redacción³⁸, por ejemplo:

1) El texto de las prosificaciones muestra alternancia entre las desinencias *-ie*, *-ia* para la tercera persona del imperfecto de indicativo (avia / avie; fazia / fazie; tenia / tenie; venian / venien; etc.). Sin embargo, se observa el predominio de las formas en *-ia* (avia, traia, dezia, solia, deprendia, veian ...) en una proporción superior a dos en *-ia* por una en *-ie*; teniendo en cuenta que la desinencia con la palatalización de la vocal es característica del s. XIII, que entra en declive en el XIV para ser minoritaria frente a *-ia*, se podría suponer el momento de redacción de estos textos al final de ese período de colisión entre las dos desinencias.

2) La palatalización (secundaria) de la consonante lateral en posición inicial es tardía, pudiendo ser documentada únicamente a finales de la Edad Media, bastante más allá del siglo XIII. En los textos encontramos el doble de casos de *llevar* que de *levar*³⁹, siendo todavía ésta la forma normal, por ejemplo, en Juan Ruiz, en la *Crónica de Alfonso Onceno* e, incluso, en el *Corbacho*, para estar ya generalizada con Nebrija⁴⁰.

3) La aparición del pronombre átono clítico en comienzo de grupo fónico (tal como aparece en la prosificación 9: “se dize en esta estoria”) era, cuando menos, difícilmente admisible en el siglo XIII.

4) La pérdida de /d/ en la segunda persona de plural de presente de indicativo no es propia del s. XIII; los primeros ejemplos, esporádicos, se documentan en el s. XIV para generalizarse el fenómeno a lo largo del s. XV. En la primera prosificación y en la número XV aparece la forma “quieres” por “queredes”.

³⁸ Queremos agradecer aquí la ayuda prestada por D. Carlos Folgar Fariña, Prof. Titular de Filología Hispánica de la Universidad de Santiago de Compostela, para la detección de fenómenos lingüísticos relevantes.

³⁹ No parece que se trate de una grafía duplicadora porque, 1) este tipo de grafías son escasísimas en todo el corpus, registrándose únicamente casos esporádicos de rr- (rrogola, rico) y uno de ss- (ssennora); 2) cuando aparece la grafía ll- en inicial de palabra, lo hace para representar la palatalización de un grupo consonántico inicial latino (llorar, llamar, llama).

⁴⁰ Vid. J. Corominas - J. Pascual, *DCECH*, Madrid, Gredos, vol. III, p. 731, s.v. *llevar*.

5) La apócope extrema de *-e* no se observa ni en los verbos, ni en los adjetivos, ni en los substantivos (*fallecimient*, en la prosificación XXII es el único caso de apócope extremo de *-o*, fenómeno siempre raro en castellano), pero sí se da en palabras no flexivas, como adverbios (*adelant*), sobre todo los acabados en *-ment(e)*: *apuestament*, *fuertement*, *vesiblement*, etc., y una vez en el caso de un nombre propio (*sant lloreint*) alternando con otros términos que no la presentan (*carnal mente*, *sobrosa mente*, *dolorida mente*). Esto podría explicarse como la existencia de apócope extrema en un período en que este fenómeno, característico de los ss. XII y XIII, estaba ya en claro retroceso.

4. Un minucioso estudio lingüístico es imprescindible para alcanzar conclusiones más fiables, pero, atendiendo a lo arriba expuesto, parece que la primera mitad del s. XIV se perfila como el período probable de redacción para esos textos. Esta localización cronológica convendría a la hipótesis de que estas traducciones castellanas -que el rey Alfonso no habría ordenado acometer cuando, conscientemente, empleaba la *koiné* habitual para la lírica, mientras sus obras científicas e historiográficas venían escritas en castellano- se llevaran a cabo para facilitar la comprensión de unos textos que ya no eran fácilmente inteligibles cuando el gallego había perdido su condición de *koiné* literaria para la producción lírica, en un ambiente de absoluto dominio del castellano, tanto en el terreno de la poesía religiosa como, y sobre todo, en el de la prosa. Y, con esto, nos desplazaríamos hasta la corte castellana, bien entrado el siglo XIV y bajo el reinado de Alfonso XI, sin que nuestro dedo apunte necesariamente hacia la figura de don Juan Manuel.

Si en la corte portuguesa de don Denis la escuela gallego-portuguesa no ha perdido ni un ápice de su pujanza, en Castilla los últimos trovadores se adscriben a la corte de Sancho IV y no sorprende el declive de la escuela ahogada por el ambiente moral y doctrinal que define el "molinismo". Por otra parte, si bien el *Livro das cantigas* que el Conde de Barcelos lega en su testamento a Alfonso XI recogería la lírica de la escuela gallego-portuguesa, el propio monarca castellano escribe poesía ya en la lengua de Castilla (En *huum tiempo cogi flores*, ca. 1329)⁴¹, prueba de la renovación poética que se estaba produciendo y que se manifiesta también en la lengua vehicular.

⁴¹ Aunque la cantiga *Senhor genta* "puede datarse en la corte del rey [Alfonso XI], que Leonoreta es Leonor de Guzmán y que la composición está dedicada a cantar sus amores [...] no parece que esta composición deba atribuirse al propio rey". Vid. V. Beltrán, "Tipos y temas trovadorescos. Leonoreta / fin roseta, la corte poética de Alfonso XI y el origen del *Amadís*", *Cultura Neolatina*, 51/1-2 (1991), pp. 47-64, p. 63. Vid. igualmente, V. Beltrán, "La cantiga de Alfonso XI y la ruptura poética del s. XIV", *El Crotalón*, 2 (1985), pp. 259-273.

Pero, además, la cantiga es excepcional en cuanto a la forma métrica, ya que adopta una forma zejelesca semejante a la que predomina en las *Cantigas de Santa María* y que es extraña al contexto lírico castellano de los ss. XIV y XV. El recuerdo del cancionero mariano se hace todavía más patente en las imágenes florales utilizadas por Alfonso XI, y versos como “¡Ay, senhor, nobre rossa!” (v. 29) o “Yo soy la flor d[e l]as flores” (v. 37) recogen el inconfundible eco de la cantiga 10, de loor, que comienza: “Rosa das rosas e Fror das frores / Dona das donas, Sennor das sennores”. Todo ello podría sugerir, aparte de la destreza poética del autor y su originalidad al escoger motivos ajenos a la envejecida tradición trovadoresca, que Alfonso XI conocía y admiraba el cancionero sacro de su bisabuelo, el Sabio, tanto como para garantizar su pervivencia a través de sus propias poesías.

El Códice de las *Cantigas* permanecería aún en Sevilla, respetando el deseo testamentario de Alfonso X, y su acceso no estaría permitido a cualquiera, teniendo en cuenta lo que había significado para su “autor” y el carácter milagroso con que éste lo había investido, pero no estaría vedado a Alfonso XI, tanto por la relación familiar entre uno y otro Alfonso, como por las largas estancias del bisnieto en Sevilla, donde residía su amante doña Leonor de Guzmán, madre de sus numerosos hijos bastardos y destinataria de las poesías mencionadas arriba. Puede que alguien vinculado, más o menos directamente, a su entorno compartiera la admiración del monarca por esta obra del Sabio y acometiese su traducción movido por un deseo de facilitar su comprensión en un ambiente cortesano en el que el gallego-portugués ya estaba en declive con respecto al castellano y donde la hegemonía de esta lengua en el terreno de la prosa era indiscutible desde hacía ya un siglo; tal vez, hubiese incluso un destinatario determinado cuyo gusto justificaría la ampliación de algunos relatos en particular.

El carácter milagroso del códice no impidió su profanación con la copia de nuevos textos en sus páginas⁴², mancillando con ello la

⁴² En este sentido, quisiera llamar aquí la atención sobre un rótulo en castellano que aparece sobre la 3ª viñeta del folio 12^o del Códice F, el B.R. 20 de Florencia, de las CSM que reza: “com[m]o se le abrio las puertas”. Como se recordará, este códice quedó incompleto, distintas manos intervinieron en su iluminación y algunas de ellas carecían de la pericia de las que habían miniado el Códice T y muchas de las páginas del propio F, pero una en particular era realmente torpe, lo que hace suponer que, desde luego, no pertenecía al mismo equipo que había miniado T, ni siquiera al que se había ocupado de ilustrar F y que, por lo mismo, no trabajó bajo la supervisión de Alfonso X. En este caso, podría tratarse de miniaturistas que intentasen llevar a término una labor comenzada, tal vez, mucho tiempo atrás, tarea que podría responder al mismo impulso de terminar o, al menos, continuar la elaboración de un códice de relevante interés y se interrumpió por la misma desconocida razón. Que ese rótulo esté escrito en castellano puede deberse al mismo motivo que promueve la “traducción” al castellano de las cantigas gallegas, que esta lengua ya no era la más común en los medios literarios castellanos.

obra perfecta diseñada por el Rei Sabio, pero aconsejaría su traducción por el aprovechamiento moral que rezumaban sus textos, incrementado doblemente por haber sido obra de un rey que Alfonso XI estimaba especialmente, hasta el punto de querer recuperar su imagen y su labor, deteriorada por la reacción anti-alfonsina de Sancho IV. La copia de los textos castellanos en el propio códice se justificaría tanto por el deseo de contagiarlos de la calidad y condición de las cantigas, como por la comodidad que supone tener la traducción castellana en el mismo soporte que el texto de referencia, al que acompañaban imágenes igualmente útiles para la mejor comprensión (y el adorno) del nuevo texto que, como se ha visto, puede recurrir a ellas para el mejoramiento del texto gallego, como si estuviese transcribiendo en palabras lo que se desprende de la observación de las viñetas. Sin embargo, no debemos caer en la suposición simplista de que estos textos prosísticos se limitan a relatar lo que se refleja en las miniaturas, aunque, como se ha señalado, éstas pudiesen haber sido un elemento importante a tener en cuenta; que la primera prosificación venga transcrita tanto bajo el texto (folio 6 vº) y miniaturas (folio 7 rº), la siguiente igual (folio 7 vº, bajo texto, y 8 rº, bajo las miniaturas), que la tercera esté casi íntegramente transcrita bajo el texto (folios 8 vº y 9 rº), a dos columnas, y sólo unas cuantas líneas bajo el folio 9 vº que contiene las miniaturas, sugiere la intención, por parte del copista castellano, de ir llenando el espacio en blanco de todos los folios desde el 6 vº hasta el 9 vº, de manera consecutiva. Sólo la prosificación de la cantiga 5, excesivamente larga, aconseja saltarse unos cuantos folios, para copiar el texto bajo las miniaturas correspondientes a la cantiga (folios 11 vº y 12 rº), evitando con ello que el texto castellano quedase demasiado alejado de las ilustraciones y que bajo determinadas imágenes y cantigas se copiaran textos que no se corresponderían con ellos, si el copista hubiese seguido la intención primera de escribir bajo folios consecutivos. Este primer desplazamiento implicaría, como es de suponer, los demás.

Aunque no sabemos quién llevó a cabo la labor literaria sobre el códice T, creo que podemos deducir que, afortunadamente, se trataba de alguien con talento, instruido y con notable habilidad para la escritura y que, por supuesto, tenía acceso al códice alfonsí, lo que significa que trabajaba allí donde se guardaba, en Sevilla⁴³,

⁴³ ¿El maestrescuela del cabildo de la catedral de Sevilla, tal vez? Recuérdese que este personaje, hombre de letras, era la segunda dignidad del coro del arcediano y que a él le correspondía leer, escribir, mandar sellar todas las cartas del cabildo y corregir los libros sagrados (y para esto, no solía delegar) que, por otra parte, se guardaban bajo la responsabilidad y custodia del tesorero, al formar los libros parte del tesoro de la catedral (*Vid.* J. Pérez-Embid, "El cabildo catedral de Sevilla en la Baja Edad Media", *Hispania Sacra*, 30 (1977),

a menos que el manuscrito hubiese sido momentáneamente trasladado, precisamente, para llevar a cabo su traducción⁴⁴.

pp. 143-181). Puede que entre sus labores "de corrección" se incluyese la traslación al castellano de los textos gallegos y adorno de los mismos para adecuarlos al gusto y necesidades del nuevo destinatario.

⁴⁴ Lo hasta aquí expuesto fue parcialmente presentado en el VIII Congreso Internacional de la A.H.L.M., celebrado en Santander en septiembre de 1999. Agradezco a todos cuantos, con sus sugerencias de entonces (y de después), contribuyeron a mejorar este trabajo.