

ACTAS DEL III CONGRESO
DE LA
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL
(Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)

Edición al cuidado de
María Isabel Toro Pascua

Tomo II



SALAMANCA

BIBLIOTECA ESPAÑOLA DEL SIGLO XV
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA

1994

ISBN: 84-920305-0-X (Obra completa)

ISBN: 84-920305-2-6 (Tomo II)

Depósito Legal: S. 1014-1994

Imprime: Gráficas VARONA

Rúa Mayor, 44. Teléf. 923-263388. Fax 271512
37008 Salamanca

**‘Macar poucos cantares acabei e con son’:
La firma de Alfonso X a sus *Cantigas de Santa Maria***

Joseph T. SNOW

En el breve estudio que sigue, quisiera recordar con mis lectores la clausura de las *Cantigas* alfonsíes, pero clausura en un sentido muy general, como veremos. Para mí hay tres composiciones –con su música– que tendrían que incluirse dentro del concepto *clausura*: las cantigas 400, 401, y 402¹. Cada una de éstas tiene recuerdos precisos de otras tres composiciones que pertenecen a lo que podríamos denominar la *apertura*, fenómeno esbozado principalmente en el Prólogo B y luego elaborado en las cantigas 1 y 10. Es en esta ‘apertura’ a la colección, recordemos, donde el ‘yo’ poético exclama con intención:

E o que quero é dizer loor da Virgen (Pr. B)²

Busca ser su vasallo trobadoresco y servirla con su poetizar y con su música:

...rogo–lle que me queira por seu
Trobador e que queira meu trobar
reçeber, ca per ela quer’eu mostrar
dos miragres que ela fez; e ar
querrei–me leixar de trobar des i
por outra dona, e cuid’a cobrar
per esta quant’enas outras perdi. (Pr. B: 20–26)

Es fácil ver que aquí se perfilan dos trovadores –si se quiere– el que fue y el que ahora nace con un nuevo nivel de consciencia con respeto al valor de elogiar a una y otra dama: no son trovadores opuestos en ningún sentido, siendo que lo que pasa es una evolución normal de uno al otro –del terrenal al celestial–.

¹ Sobre el concepto de «poetic closure», el estudio que yo recomiendo por su utilidad como manual y como ejemplo de práctica es Barbara Herrnstein Smith, *Poetic Closure: A Study of How Poems End*, Chicago: University of Chicago, 1968. Ella naturalmente se interesa por poemas independientes y nosotros por la clausura de una colección entera, pero hay paralelos interesantes y útiles.

² Manejo aquí a lo largo de este estudio la edición de las *Cantigas de Santa Maria*, editada por Walter Mettmann, Coimbra: Universidad, 1959–72, 4 vols.

El desarrollo continúa en estas mismas líneas en cantiga 1, cuando estas palabras leemos: «Des oge mais quer'eu trobar/pola Sennor onrrada» (vv. 1–2). Y más, al ver repetidos estos sentimientos: "Esta dona que tenno por Sennor/e de que quero seer trobador,/se eu per ren poss'aver seu amor,/dou ao demo os outros amores" (*Cantiga* 10, vv. 19–22).

Son estos mismos acentos que volverán a sonar cuando la persona poética llegue al momento de tener que clausurar un no clausurable infinitud de posibles loores a su *Sennor*. Recurrirá a unos motivos que son parte y parcela del núcleo temático que une las partes de su narración³. Son las mismas esperanzas y dudas con las que había iniciado el ciclo. Aquí, de ellas, un pequeño muestrario:

Pero cantigas de loor
fiz de muitas maneiras,
avendo de loar sabor
a que nos dá carreiras
como de Deus ajamos ben,
sol non tenno que dixen ren: [400: 2–7]

Macar *poucos* cantares acabei e con son
Virgen, dos teus miragres... [401: 2–3]

Pois a ti, Virgen, porque dos miragres teus
fezess'ende cantares, rogo–te... [401: 12–13]

Non catedes a como pecador
sõo, mais catad'a vossa valor
e por *un muy pouco que de loor*
dixen de vos, en que ren non menti. [402: 3–6]

El *yo* poético que ambicionaba ser de María digno trobador, al mismo tiempo recelando que no fuera nunca a realizar este deseado y deseable estado, vuelve ahora a rogarle su compasión, *aquí* al final de sus esfuerzos por cantarla dignamente desde su posición de *entendedor*,⁴ y rogarle que ruegue a Su Hijo para no negarle al humilde pecador/trobador el galardón de este pequeño servicio: su salvación. Aquí –como en otras partes de las CSM– esta suplicación toma la forma del deseo de verle a María la cara:

E queredes que *vos veja ali*
u vos sodes, quando me for daqui. [402: 28–29]

³ Los motivos e imágenes que unen esta narración están expuestos en otro estudio mío, «The central rôle of the troubadour *persona* of Alfonso X in the CSM», *Bulletin of Hispanic Studies*, 61 (1979), págs 305–316.

⁴ Para una clara exposición de esta postura poética en las *Cantigas*, véase el núm. 130, un loor que me parece ser de Alfonso X.

Esta ecuación pecador/trobadador ciertamente es uno de los hilos unitivos en la narración que –desde dentro– funciona para proporcionarnos más o menos completa la figura de un segundo protagonista para toda la colección⁵. Es esencial entender esto para ver que las CSM –como documento literario– tiene un doble centro que no lo tiene ningún otro marial elaborado hasta aquel momento, dentro o fuera de la Península. María, *mater dei*, es normalmente la única protagonista de estas colecciones: es eje de *todas* las narrativas en las que los personajes secundarios cambian de una a la otra. Es la inventiva de Alfonso que crea este trobador a lo divino y lo insinúa a lo largo de sus *Cantigas*. Hay tres notables características en esta creación del entendedor de la Virgen. Primero, mantiene una consistencia desde la apertura hasta la clausura de la colección y confiere en ella un interés excepcional para quien quiere seguir la huella de Alfonso–poeta. Segundo, es un *yo* que establece y mantiene una relación poética/real con la Virgen y hace que ella comparta el escenario literario y plástico (las iluminaciones) de estas *Cantigas* –hecho insólito y no repetido en los repertorios marianos tradicionales–. Tercero, este *yo* a veces deja traslucir una personalidad regia, por ejemplo en la cantiga 300, una fascinante llamada de atención e importantísimo en cualquier consideración de la ‘autoría’ de estos poemas en particular. Todas estas características vienen a parar en la materialización de una relación amorosa que, en otra ocasión, he llamado la (auto)biografía literaria/espiritual de Alfonso X⁶. Destaco los paréntesis en ‘(auto)biografía’ para no olvidar lo arriesgado que es atribuir estos sentimientos a la boca, mente o pluma del regio trobador después de tanto tiempo y sin corroboración alguna.

No en vano llegamos a esta última afirmación. Hasta es central a lo que estoy intentado hacer con respecto a la palpitante cuestión de la autoría en las CSM. Hoy por hoy, quedan pocos que afirman que Alfonso pudiera haber sido autor único de las 420 cantigas de esta compilación: entiéndase ‘autor’ en su acepción siglo veinte –sin colaboración que no sea reconocida, o sea, en términos estrictos, sin haber salido de la pluma (u ordenador) personal de la persona que firma la obra con su nombre–.

Yo creo –al menos me parece más que probable– que Alfonso escribió o compuso, y luego dictó a un escriba, unas cuarenta de estas cantigas llamadas alfonsíes. En esto no soy tan conservador como lo es Walter Mettmann que le atribuye sólo diez de ellas⁷. Si Alfonso pudo dejarnos a lo largo de su carrera poética unas cuarenta y pico cantigas profanas, es factible que también pudiera haber legado otras tantas cantigas religiosas. Sin embargo, lo más esencial en estos procedimientos sobre ‘autoría’ es que no consideremos automáticamente las

⁵ He hablado antes de la idea de Alfonso como segundo protagonista en una narración incluida entre las otras *Cantigas*: Ver «Alfonso X: Sus CSM. Apuntes hacia su (auto)biografía literaria», en *Hommage, Homenaje, Homenatge: Studies in Honor of Prof. Josep Solá-Solé*, Barcelona: Puvill, 1984, págs. 79–89, y «Alfonso X y/en sus *Cantigas*», en *Jornadas de Estudios Alfonsíes*, Granada: Universidad de Granada, 1985, págs. 71–90.

⁶ Ver el estudio mencionado primero en la nota 5.

⁷ Esto en la introducción al primer tomo de su nueva edición de las CSM para Madrid: Castalia, 1986, págs. 17–20.

composiciones con una persona poética que habla en primera persona del verbo como salidas de la pluma de Alfonso X. Ni que otras composiciones en donde esa 'primera persona' falta no pueden ser suyas. Todo poeta tiene derecho –o licencia– a hacer exactamente esto: hablar con todas las voces posibles y en primera o tercera persona según la naturaleza y las circunstancias del asunto a cantar.

Yo sí puedo estar de acuerdo con Mettmann cuando él asevera que Alfonso utilizara los poetas que frecuentaban su corte, invitándoles a que colaborasen en sus *Cantigas*, y que reservara a sí mismo el derecho de leer, juzgar, y aprobar sus aportaciones al gran marial antes de colocarlas en él. Pero –y ahora yendo más lejos que Mettmann– mi proceder siempre ha sido el considerar a Alfonso, además de patrón o mecenas efectivo y hasta espiritual de las *CSM*, considerarle también arquitecto activo en el diseño particular trazado en ella y, claro está, el trovador de María cuya búsqueda de la salvación da forma y sentido a la nueva narrativa (protagonizada por él), introducida innovadoramente en sus pergaminos.

Es en esta colección –destacadamente personalizada de esta manera– que cualquier colaboración solicitada tendría que encajar bien. Yo por mí tengo que hubo al menos dos niveles de colaboración: 1) cantigas marianas originales y siempre en lengua galaico-portuguesa que vertieron hazañas ya contadas de la Virgen –acaecidas dentro o fuera de la península– en formas nuevas; y 2) otras cantigas confeccionadas especialmente para encajar en la narrativa trovadoresca «a lo divino», explorando facetas de esta relación amorosa al mismo tiempo que dejando ver cierta tensión entre la grandeza de la empresa poética y las escasas –relativamente hablando– medidas humanas que había para realizarla. Respecto a este segundo objetivo, estas composiciones, en gran parte, son los *cantares de loor* con los que el trovador/pecador solicita e implora el único galardón que le pudiera valer: el poder contemplar la cara de la *domna* por la que había ya renunciado todas las otras mujeres de menor alcance (las terrenales). Y los *cantares de loor* serán, casi seguro, de la mano de Alfonso⁸, respaldado significativamente por el casi constante retratarse en las miniaturas que los acompañan.

Los otros colaboradores de Alfonso en esta empresa –suponiendo que los había para esta narrativa injerta en el formato del marial tradicional– se verían obligados a utilizar el *yo* poético de la persona trovadoresca ya creada por y para Alfonso X. Así ellos entrarían en el juego literario proyectado para dar nueva vitalidad y color personal a las *Cantigas*, siendo esta misma colección la ofrenda destinada a la *domna*, o la concretización del servicio prometido por el trovador devoto. En las *Cantigas*, vemos reproducido muchas veces el mismo estar poetizando a la Virgen, imagen exacta de la actividad y esfuerzo externos que dieron vida a este marial: para la narrativa trovadoresca no puede haber mayor coincidencia de manera de producción y el producto mismo. Ahora bien, si es así como lo voy viendo, queda todavía por preguntarnos: ¿cómo sería posible

⁸ Por lo menos así intenté demostrar –dentro de lo que cabe– en mi disertación doctoral, «The 'Loores' to the Virgin and Their Appearance in the *CSM* of Alfonso X, el Sabio», University of Wisconsin, 1972, especialmente en las páginas 218–360.

distinguir nunca la verdadera voz de Alfonso en su «ficción»? ¿Dónde? Y aun siendo imposible de probar, sigo creyendo que hay casos en los que sería ignorar la lógica el dudar excesivamente de la presencia del rey y trovador. Tales casos, pongo por ejemplo, se encuentran en estas últimas composiciones de las CSM, las que ponen fin a la búsqueda de la salvación (la búsqueda poética, claro está). Así que vamos a ocuparnos de ellas en lo que sigue.

Primero, hay que recordar que el trovador que emprendió la búsqueda en el arriba mencionado *Prólogo B* se sentía –ante la inefabilidad del sujeto, María– incapaz, necesitado. Hablando de las cosas imprescindibles para este arte de trovar, hace mención del ‘entendimento’ e de la ‘razon’. Son verdaderamente requisitos:

per que entenda e sábia dizer
o que entend'e de dizer lle praz,
ca ben trobar assi s'á de ffazer. [Pr. B: 6–8]

El temor del poeta–novicio en estos asuntos se manifiesta inmediatamente: «E macar eu estas duas non ey/com'eu querria,» pero su buena voluntad está lista para seguir: «pero provarei a mostrar ende *un pouco que sei...*» [Pr. B: 9–11]. Temor –o duda– que reaparece al final de sus intentos:

Pero cantigas de loor
fiz de muitas maneiras
...
sol non tenno que dixen. [400: 2–3; 7]

Esta aparente auto–crítica, ¿quién se atrevería a formularla, expresarla, si no el mismo rey? Debemos todos tener en cuenta que en gran parte la identificación del ‘trovador’ del Pr. B. se deriva de los asertos del Pr. A –que habla de Alfonso en tercera persona– y que no se han citado, creo yo, suficientemente:

[E]ste livro, com'achei,
fez a onrr'e a loor
Da Virgen Santa Maria,
que éste Madre de Deus,
en que ele muito fia.
Poren dos miragres seus
Fezo cantares e sãos,
todos de sennas razões,
com'y podedes achar. [Pr. A: 19–28]

Este prólogo, fuese escrito por Alfonso o no, apunta hacia su autoría con el verbo *fezo* (y no *fezo fazer* o *fezo que os trovadores cantassen*) y los objetos directos «cantares e sãos», actividades también elogiadas por Fray Juan Gil de Zamora: «*ad preconium Virginis gloriose multas et perpulchras composuit cantinelas, sonis*

convenientibus et proportionibus *musicis modulatas.*»⁹ A pesar de ser muchas y hermosas, sigue siendo razonable que Alfonso no hubiera compuesto letra y música de todas estas *Cantigas de Santa Maria*. Pero el poeta del *Prólogo A* concuerda en otro detalle con el aserto de la cantiga 400: su «todos de sennas razões» refleja las allí puestas «cantigas de loor / fiz de muitas maneiras.»

Cuando en la 400 dice el *yo* poético: «sol non tenno que dixen», señala su no cambiado parecer de que la labor de loar/servir/dizer loor a María será siempre fuera de su alcance y pone hincapié en ésta su modesta aportación a tan magno proyecto –sin quitarle un punto de lo logrado por él–. Por ejemplo, se compara a Santa Sofía «que *sa mealla* offreçer foy, ca mais non avia» y aunque estas *Cantigas* le parecen un don de aún menor categoría, las ofrece «mui de grado» y piensa que le merecerán «gualardon mui grand'e muit'onrrado» [400: 13–19]. Esta fe se basa en la generosidad de su *Sennor* que suplirá la parte por completar: él es humano y ella divina. El trobador de la narrativa espera haber ganado su favor en estas ofrendas poéticas (es decir, el *yo* poético); y el trobador–rey, arquitecto de y colaborador importante en estas mismas *Cantigas*, tendrá las mismas esperanzas. Esta será una poderosa base para identificar la voz del trobador de la ficción con la del creador de la ficción.

Esta nota de auto–crítica en cuanto insuficiencia, por lo tanto, no me parece salida del ingenio de otro que no fuese el mismo Alfonso X. Como es el caso aquí, se trata de que la ofrenda referida (las *CSM*) incluye la canción que la refiere: es uno de muchos casos de auto–referencialidad que el estudioso encuentra en esta colección de milagros y loores, reforzando la idea de una sola inteligencia organizadora (Alfonso X como arquitecto) y la intencionalidad de crear una *narrativa* que detallara la búsqueda espiritual de esa inteligencia (Alfonso como rey/pecador/poeta)¹⁰.

Con todo, Alfonso, en las *CSM*, no logra una clausura cien por cien satisfactoria con sólo la cantiga 400. Esta es prólogo a la 401 –la petición archiconocida a los lectores de esta obra alfonsí. Antes, con ligeras diferencias, había servido ya como clausura a la primera «redacción» de las *Cantigas*, la que contiene 100 composiciones, la petición, y algunas otras fuera de serie¹¹. En esta cantiga 401, el *yo* poético vuelve a levantar pleitos para que se le conceda su deseada salvación. Evidente es que estas *CSM* forman el ofrecimiento, el servicio a la *domna* que merece un galardón celestial: en el verso 11 lo declara: «e por *este servico*, dá–m'este galardón». El referente se encuentra en el primer verso de la

⁹ Ver, para una modern exposición del documento de Zamora, Fidel Fita, «Biografías de San Fernando y de Alfonso el Sabio por Gil de Zamora», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 5 (1884), págs. 308–328 (nuestra cita se encuentra en la pág. 321).

¹⁰ Para el tema de la auto–referencialidad en las *Cantigas*, ver J. T. Snow, «Self–Conscious References and the Organic Narrative Pattern of the *CSM*» en *Medieval, Renaissance and Folklore Studies in Honor of John Esten Keller*, Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1981, págs. 53–66.

¹¹ Sobre el número de tales *redacciones* o expansiones del núcleo de 100, no hay universal acuerdo. Mettmann postula 3, una de 100 (1270–74), otra de 200 (1274–77) y la tercera, de 400 (entre 1277 y 1282). Obra citada (n. 7, arriba), pág. 24.

cantiga: «macar poucos *cantares acabei* e con son... »¹² María tiene que abogar por él ante su Hijo para que El «non me diga de non» [6] con respecto a su futura presencia en Paraíso. Aquí, el suplicante reconoce sus *erros*, sus pecados, en una como general confesión, sin enumerar ni nombrarlos.

La técnica de esta composición es ir repitiendo más o menos la misma súplica en las estrofas 2 a 10, con las variantes que hace que el poeta-artista tenga que demostrar su versatilidad. Algunas de las variantes son de alto interés, como veremos. Por ejemplo en la segunda estrofa, las primeras líneas presentan imágenes semejantes a las ya vistas en la primera:

Pois a ti, Virgen, prougue / que dos miragres teus
fezess'ende cantares,/ rogo-te que a Deus,
teu Fillo, por mi rogues / que os pecados meus
me perdon'e me queira / receber ontr'os seus
nō santo parayso, / u éste San Matheus... [401: 12-16]

Pero después, una de las modificaciones o variantes hace que este trovador precise más esta múltiple petición:

e que en este mundo [Deus]/ queira que *os encreus*
mouros destruyr possa,/ que son dos Filisteus.. [18-19]

Con toda la claridad posible, este trovador es también el encargado de «destruir los moros no creyentes». Es decir, Alfonso X, quien *acabou e con son estos poucos cantares*: el *yo* poético del trovador de María se identifica aquí con el rey del mundo material de la Castilla y León del siglo XIII.

En estrofas subsiguientes, este *yo* pide las necesarias fuerzas para poder resistir las tentaciones del diablo [22-25] a la vez que las necesarias para defender sus tierras del enemigo:

e que contra os mouros,/ que terra d'Ultramar
tēen e en Espanna / gran part 'a meu pesar,
me dé poder e força / pera os en deitar. [29-31]

Pasa a hacerlo aun más personal, más específico:

e, pois Rey me fez [Deus], queira / que reyn'a seu sabor
e de mi e dos reynos / seja el guardador,
que me deu e dar pode / quando ll'en praz for;
e que el me deffenda / de fals'e traedor,
e outrossi me guarde / de mal consellador
e d'ome que mal serve / e é mui pedidor. [46-51]

¹² En la primera versión, este verso decía muy específicamente: «pois cẽ catares feitos acabei».

Sentimientos son éstos muy equiparables a los que el aparentemente mismo *yo* expresa en la cantiga 300: «E ar aja [María] piadade/ de como perdi meus dias/ carreiras buschand'e vias/ por dar aver e herdade/ u verdad'e/ lealdade/ per ren nunca puid/achar» (61–67)¹³.

Al poeta se le desborda ahora este creciente aluvión de peticiones, una vez comenzadas. La sexta estrofa establece el tono: «E pois ei começado,/ Sennor, de te pedir/ merçees que me gães...» (52–53), y nombra una serie de tipos sociales contra los cuales habrá que reclamar: los desagradecidos, los mezcladores, los falsos mentirosos, consejeros interesados, gente tacaña, lisonjeadores y, en especial, los desleales –contra quienes se ha manifestado su odio a lo largo de las *CSM*– siendo la lealtad lo que define por excelencia la relación amorosa recíproca que mantienen el trovador y su *domna*, el rey y la Virgen¹⁴.

Finalmente pide que ella interceda con Cristo «per que d'oj'adeante/ non erre com'errey» [401: 87] y que ahora preste buen servicio en la tierra con las dotes que Dios le ha regalado. Y la última petición es una muy clásica ya en estas *CSM*, la de la salvación, unida a otro tema algo ripioso –el de la ejemplaridad del servicio galardonado–:

... que me dé o que ja
lle pedi muitas vezes;/ que quando for alá
no parayso, veja/ a ti sempr'e acá
mi acorra en mias coitas / por tí, e averá–
me bon galardón dado; / e sempre fiará
en ti quen souber esto / e mais te servirá
por quanto me feziste / de ben, e t'amará. [96–101]

El trovador que comienza esta cantiga de petición (y de clausura), sin dejar de ser trovador, deja que el otro *yo* –el del rey defensor de tierras cristianas contra la ocupación de los descreídos moros– salga al escenario y hable de por sí. Al final, sin dejar de ser el rey, este trovador habla –o retoma la voz del cantor/artista– al detallar a la Virgen el galardón que *ella* recibirá si ella le galardona a él: habrá más fieles y devotos, más servidores, más *entendedores*, o amantes, en su séquito. Es esta una estrategia que más bien va dirigida a fortalecer la confianza del trovador anhelante de su premio y del rey deseante del suyo: son los argumentos que harían –se espera– que la *domna*/María hiciera caso al trovador/rey, concediéndole(s) sus *bées* y *merçees*. Aquí como en los *Prólogos A* y *B* me parecería difícil deshacer los nexos entre rey y trovador que tan a propósito unen las cantigas 400 y 401.

Consideremos brevemente la cantiga 402, tercer momento en la triple clausura a las *CSM*. Es de 5 estrofas y su estribillo destaca la nota predominante en estas clausuras:

¹³ Ver otro estudio mío, «Lo que nos dice la cantiga 300 de Alfonso X», en *Studia hispanica medievalia: II Jornadas de Literatura Española*, Buenos Aires: Universidad Católica, 1988, págs. 99–110.

¹⁴ Para ver cómo esta lealtad recíproca funciona en las *CSM*, léase la cantiga 200.

Santa Maria, nenbre–vos de mi
e *daquelo pouco* que vos servi. [1–2]

Otra vez, este servicio se presenta como en el pasado –aunque esta misma cantiga pertenece al servicio– tono totalmente normal en una clausura, donde el sentido de *haber llegado* a un fin está así anticipado e interpretado. En la 402, el *yo* ruega que la Virgen tenga en mente «un muy pouco que de loor/dixe de vos, en que ren non menti» [5–6]. Como en las dos cantigas anteriores, el interés se centra en su estado de pecador, en una serie de expresiones repetidas con variación:

1ª estrofa: pecador sōo
2ª estrofa: pequey assaz
3ª estrofa: pequey greu
4ª estrofa: fui errar
5ª estrofa: fui falir.

Y el *yo* poético –habiendo puesto tanto énfasis en su estado de pecador– opta por acabar con esta nota ya muy familiar a su público:

E querede que vos veja ali
u vos sodes, quando me for daqui. [28–29]

Así la esperanza de verla «allí» (en el futuro del subjuntivo, alusión a su implacable muerte) hace juego con su tener que estar «aquí», afirmando en esta tercera parte del grupo con el que se despide de las *CSM* cuáles son sus polos opuestos: terrenal/celestial, vida/otra vida, no ver/ver, esperado/ realizado.

Ahora bien, después de organizar una colección en que María aparece –como era en aquella clase de compilación muy acostumbrada– ayudando a un grupo bien heterogéneo de pecadores, y después de iniciar y desarrollar una relación especial de María con un solo trovador/pecador e insertar la nueva serie en la otra (poco a poco, como iba tomando bulto la colección misma en sucesivas redacciones), viene Alfonso a la última paradoja: ha dicho *casi nada, pouco*. El problema real es que si tuviera el cielo por pergamino y el mar por tintero, nunca podría escribir de la totalidad de *bẽes* y *merçees* de esta *domna*, mejor que todas las otras¹⁵. Y como no hay posibilidad de nunca acabar, él hace de este problema el tema de su estar poetando en las tres composiciones que yo llamo ‘de clausura’.

¹⁵ Es precisamente esta imagería que organiza la cantiga 110. Para las consecuencias, consúltense estos dos estudios: J. T. Snow, «Poetic Self-Awareness in Alfonso X's *Cantiga* 110», *Kentucky Romance Quarterly*, 26 (1979), págs. 421–432; James Marchand, «The *Adynata* in Alfonso X's *Cantiga* 110», *Cantigueiros* 1, núm. 2 (1987–1988), págs. 83–90. Esta nueva revista, fundada por John E. Keller y publicada en Lexington, Kentucky, es una segura señal del creciente interés que hay en las *Cantigas* de Alfonso X y un reflejo de los largos años de «servicio» de Keller en plan de fomentar ese interés.

Hasta se puede ver en la pluralidad de poemas que quieren clausurar la colección (400, 401, 402) un implícito reconocimiento del deseo –muy humano, por supuesto– de querer redondear la labor que tanto tiempo y esfuerzo le ha costado, de acabarla, de dejarla cerrada, completa. Así, aun la clausura –por provisional que tuviese que ser– parece demorarse, casi como si quisiera estar seguro el poeta de que lo dicho se hubiera escuchado, de que la Virgen no pudiera haberlo ignorado. La triple clausura, vista así, expresa la tensión entre la frustración de no haber realizado la meta deseada y la certeza de haber logrado algo en el intento. La cohesión de estas tres composiciones es otro elemento fuerte en el argumento que favorece como ‘autor’ de ellas a Alfonso. Además, hay la continuidad de los temas de las composiciones de apertura –aludidas arriba– que delatan más pruebas literarias de una sola inteligencia artística en cuanto su forma y disposición, su temario y su unidad poética. Lo que queda como conclusión –y será siempre especulativa y parcial– es que las tres cantigas de clausura, por su estilo, contenido, y función, representan la firma de Alfonso X a esta colección en la que él figura importantemente, tanto dentro como fuera. El, trovador profano y divino de su *sieгло*, se viste ‘a lo divino’¹⁶ para implorar a María el premio con que pueda coronar su vida de hombre/pecador: las huellas de esta búsqueda las encontramos, más que en cualquier otra obra, en la pequeña narración intercalada entre cantigas selectas de sus *Cantigas de Santa Maria*.

¹⁶ El interesante enfoque sobre el trovador de fuera y el trovador de dentro es motivo de un nuevo estudio mío, «Alfonso as Troubadour: The Fact and the Fiction», en *Alfonso X The Learned: Emperor of Culture*, ed. Robert I. Burns, S. J., Philadelphia: University of Pennsylvania Press, págs. 124–140.