

**ACTES DEL X CONGRÉS INTERNACIONAL
DE L'ASSOCIACIÓ HISPÀNICA
DE LITERATURA MEDIEVAL**

**Edició a cura de
Rafael Alemany,
Josep Lluís Martos
i Josep Miquel Manzanaro**

Volum I

**INSTITUT INTERUNIVERSITARI DE FILOLOGIA VALENCIANA
«SYMPOSIA PHILOLOGICA», 10**

Alacant, 2005

Asociació Hispànica de Literatura Medieval. Congrès (10é. 2003. Alacant)
 Actes del X Congrès Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval /
 edició a cura de Rafael Alemany, Josep Lluís Martos i Josep Miquel Manzanaro. -
 Alacant : Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2005. - 3 v. (1636 pp.) ;
 23,5 x 17 cm. - (Symposia philologica ; 10, 11 i 12)
 Ponències en català, castellà i gallec
 ISBN: 84-608-0302-3 (84-608-0303-1, V. I; 84-608-0304-X, V. II; 84-608-0305-8, V. III)
 1. Literatura medieval - Història i crítica - Congresos. 2. Literatura espanyola - Anterior
 a 1500 - Historia y crítica - Congresos. I. Alemany, Rafael. II. Martos, Josep Lluís.
 III. Manzanaro, Josep Miquel. IV. Título. V. Serie.
 821.134.2.09"09/14"(063)

Director de la col·lecció: Josep Martines

© Els autors

© D'aquesta edició: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana

Primera edició: maig de 2005

Portada: Llorenç Pizà

Il·lustració de la coberta: Taulell amb escena de torneig (1340-1360),

Museu Municipal de l'Almodí, Xàtiva

Imprimeix: TÁBULA Diseño y Artes Gráficas

ISBN (Volum I): 84-608-0303-1

ISBN (Obra Completa): 84-608-0302-3

Dipòsit legal: A-519-2005

La publicació d'aquestes *Actes del X Congrès Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval* ha comptat amb el finançament de l'Acció Especial BFF2002-11132-E del Ministerio de Ciencia y Tecnología.

Cap part d'aquesta publicació no pot ser reproduïda, emmagatzemada o transmesa de cap manera ni per cap mitjà, ja siga electrònic, químic, mecànic, òptic, de gravació o de fotocòpia, sense el permís previ de l'editor.

«DE LOS GOZOS A LAS PENAS DE MARÍA»: EL DOLOR EN LAS CANTIGAS MARIANAS DEL CANCIONERO DE BAENA

El propósito de este trabajo es comparar dos cantigas de loores de santa María presentes en el *Cancionero de Baena*, la composición núm. 2 de Alfonso Álvarez de Villasandino, uno de los poetas más antiguos de la colección, y la núm. 567 de Ferrant Manuel de Lando, de la segunda generación, a fin de evaluar las diferencias generacionales presentes en la poesía religiosa del *Cancionero de Baena* en torno del tema de los gozos y los dolores de María. Para este fin se han elegido dos cantigas porque, a pesar del uso del mismo género por parte de los poetas, las diferencias temáticas y estructurales de los poemas confirman una vez más las diferencias generacionales.

Si bien la crítica reconoce que el tratamiento de la temática mariana en las composiciones de la primera generación se centra en la alabanza de la Madre de Dios y en las composiciones de la segunda, en la discusión de cuestiones polémicas, como oportunamente ha advertido Labrador (1974: 94), no se contemplan las diferencias que presentan las cantigas de loor de las dos generaciones de poetas.

La hipótesis de este trabajo es que, si bien los dos poemas temáticamente coinciden en una alabanza de María, el primero enfatiza la concepción de hombre como un ser indefenso completamente entregado al otro mundo y absolutamente confiado en la protección, auxilio e intercesión mariana, mientras que en la cantiga de Lando se pone de relieve el individualismo y la salvación del hombre a través de sus logros en este mundo. Un acercamiento estructural a ambos poemas revela, en el primer caso, que estamos frente a la imitación humana de la armonía creada por Dios, en tanto que el segundo acentúa la contrariedad de la creación. El título «De los gozos a las penas de María» es emblemático del cambio de una visión más optimista por una más sombría en la que, si hay gozo, tiene que haber dolor; si hay cielo, tiene que haber tierra.

Respecto a la presencia de gozo o dolor en el arte, Emile Mâle (1952: 95-96) afirma que: «Durante el siglo XIII se reflejan en el arte todos los aspectos luminosos del cristianismo: la bondad, la dulzura, el amor [...] Es raro que el arte consienta en representar el dolor y la muerte o, si los representa, es sólo para revestirlos de

una incomparable poesía [...] La misma Pasión no suscitaba ningún sentimiento doloroso».

Uno de los temas que seducía a los poetas era el canto de los gozos de la Virgen. El tema fue tratado en la literatura latina, pero los primeros gozos en lengua romance datan del siglo XIII, y pertenecen al futuro Clemente IV. La primera cantiga de loor que canta los gozos en castellano es de Alfonso X, y celebra siete gozos: Anunciación, Concepción, Visita de los Reyes, Resurrección, Ascensión, Descenso del Espíritu Santo y Asunción (Le Gentil 1949-1953: 298-299).

Sin embargo, Le Gentil advierte que en Castilla, en el siglo XV, se pasa del tema de los gozos al de los dolores de la Virgen. Esto coincide con la introducción en la liturgia de la fiesta de Nuestra Señora de los siete dolores o de las siete espadas alrededor de 1423, en Colonia. Este tema gozará en la literatura castellana de un favor particular. Los siete dolores de María que se cantan son: Profecía de Simeón, Huida a Egipto, El Niño perdido, Jesús con la Cruz a cuestas, la Crucifixión, el Descendimiento y la Sepultura (Le Gentil 1949-1953: 300).

Emile Mâle (1952: 96) explica esta nueva sensibilidad y señala que en el arte trágico y sombrío del siglo XV «la palabra que contiene el secreto del cristianismo, no es ya ‘amar’, sino ‘sufrir’». Louis Gillet, por su parte, afirma que el arte del siglo XV no se limita a considerar a la Virgen como intercesora y mediadora de la gracia, sino que comparte sus alegrías y sufrimientos, sobre todo sus sufrimientos (Gillet 1939: 163). Aparece el tema de la pasión de la Virgen y es Ella, nos dice Mâle (1952: 100), «quien va a convertirse en el personaje principal de las escenas sucesivas». Louis Gillet (1939: 126-129) se pregunta por la causa de este brusco cambio de sensibilidad. Considera que esto no es sólo obra de la predicación de los mendicantes, que intentaban impresionar a sus oyentes y provocarles ternura, sino también consecuencia de la omnipresencia de la muerte a causa de la peste negra que se apodera de Europa.

Para el estudio de la estructura, aplicaremos el análisis retórico postulado por Roland Meynet como modelo óptimo para demostrar las concepciones divergentes que presentan los poetas. El análisis retórico propuesto por Meynet es una evolución actual de una de las tres partes originales de la Retórica clásica, es decir, la *dispositio*, cómo el escritor ordena y distribuye los diferentes segmentos de un texto en la página escrita. En efecto, lo hace de una forma estrictamente controlada, porque está sujeto a los ritmos de la memoria, la cual goza de un carácter de espacialidad y cuya escritura interior dictamina cada mnemotecnia. La forma es la puerta del significado. Su carácter esencial de visibilidad permite establecer el diagrama de la forma de un texto como un plano arquitectónico. Cada elemento insertado y el lugar donde es insertado conforman un entramado que nos comunica el significado del todo y es claro y expresivo de significados ulteriores (Meynet 1989: 8).

Para proceder al análisis comparativo de los poemas, en primer lugar daremos a conocer sus argumentos. En la composición número 2 «Desfecha d'esta cantiga de Santa María» de Alfonso Álvarez de Villasandino (Baena 1993: 13), el poeta se dirige a la Virgen considerándola merecedora de toda alabanza y declarando su confianza en Ella. Luego, va alternando, a lo largo de las coplas, alabanzas de María y peticiones de auxilio. En primer término, Villasandino exalta las virtudes

y perfecciones marianas, su condición de virgen y madre al dar a luz al cordero de Dios, la singularidad de María frente al resto de las mujeres y su superioridad frente a los ángeles que la glorifican. Finalmente, el poeta celebra la íntima relación de María con la Santísima Trinidad y el carácter de mediadora e intercesora de todos los hombres. Por otra parte, en la petición, el poeta ruega ardientemente a la virgen María que lo auxilie en las tribulaciones presentes, transforme sus tristezas en alegría e interceda por su alma ante su amado Hijo para lograr alcanzar la gloria eterna.

En cuanto al argumento de la cantiga 567 de Ferrant Manuel de Lando (Baena 1993: 449-450), en ella el poeta alaba a María exaltando su belleza, humildad y santidad, y se considera incapaz de apreciarla en toda su complejidad: ni su lengua ni su mano son suficientes para expresar tanta perfección. A pesar de ello, el poeta seguirá loando la perfecta bondad de María a la espera de una merced. Lando celebra la singularidad de María, que dio a luz sin dolor a Cristo. Recuerda el momento de la Anunciación cuando el ángel le informa que en Ella se juntarían Dios y el hombre. Posteriormente, el poeta exalta el gozo y gran placer de la Virgen cuando dio a luz a su Hijo sin dolor, para luego contraponer los dolores sufridos el día de la pasión. Lando alaba a María, puesto que por sus merecimientos es reina y señora del cielo y solicita su ayuda para librarse del infierno. Por último, el poeta declara que espera ser recompensado con la gloria por su alabanza constante de la Virgen y por sus sufrimientos.

En cuanto a la temática, ambos poemas presentan dos planos bien diferenciados: alabanza de María y petición de auxilio. Importa ahora indagar acerca de lo que alaba cada uno de los poemas.

En la cantiga núm. 2 de Villasandino, la alabanza se construye con términos tomados de la liturgia, conservando en algunos casos el latín original, por ejemplo: «Ave, Dei Mater alma!». El uso de la poesía litúrgica, eminentemente simbólica y espiritual, otorga un carácter sublime y excelso a la alabanza. Para, por ejemplo, referirse a la condición de perpetua virginidad de María luego de dar a luz a Cristo, el poeta exclama en la tercera copla: «*Inviolata permansiste / quando Agnus Dei pariste*».

En la alabanza de la Virgen, Villasandino celebra la perfección mariana diciéndole «santa! o clemens! o pía / o dulcis Virgo María», encarece la singularidad de María frente a los ángeles y por eso exclama «de ángeles glorificada». Santo Tomás afirma que María es superior a los ángeles, puesto que Ella goza de mayor familiaridad con Dios «porque con Ella está el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo» (Aquino 1991: 149), lo que lleva al poeta a exaltarla como «Tálamo de Dios e templo». Villasandino destaca también en su alabanza la singularidad de María frente a las mujeres al decir «Tú fueste e será e eres / bendita entre las mujeres». En este punto es necesario detenernos para adentrarnos en el sentido profundo de las palabras del poeta. ¿Qué hace a María diferente del resto de las mujeres? Santo Tomás declara que María fue inmune a la maldición que recayó sobre la mujer: concebir con corrupción, llevar el fruto con pesadez y dar a luz con dolor (Aquino 1991: 151), «solamente ella apartó la maldición, llevó consigo la bendición y abrió las puertas del paraíso»

(Aquino 1991: 153). Por eso, el poeta la alaba diciéndole «de los çielos puerta e llave».

Villasandino enfatiza la ausencia de dolor en la Virgen haciendo alusión a sus gozos al exclamar «tus gozos fueron plazerres / en el mundo, sin dudança». Según el poeta, los gozos de María redundan en alegría para toda la humanidad e iluminan al mundo.

A continuación, nos ocuparemos de la alabanza contenida en la cantiga 367 de Ferrant Manuel de Lando. La alabanza se lleva a cabo en términos más humanos y terrenales. El poeta la realiza con todos sus sentidos «todos mis sentidos / te loan de noche e de día» y exalta a la Virgen diciéndole: «Preçiosa margarita, / lirio de virginidad». Además de encarecer las virtudes marianas «sin error, santa, bendita», Lando celebra la singularidad de María como mujer al expresar «Singular eres llamada, / que pariste sin dolor». La existencia del gozo por el parto sin dolor que hace diferente a la Virgen está ensombrecida por el extremo de su pasión, y así, el poeta declara «mas, después que lo pariste / sin ninguna corruçión, / el día de su passión / grandes penas padeçiste». Lando hace referencia aquí al título de *Corredemptrix* que se le aplica a la Virgen desde el siglo xv, que alude a la cooperación indirecta y mediata de María a la redención, al poner voluntariamente toda su vida en servicio del redentor, padeciendo e inmolándose con él al pie de la cruz (Ott 1969: 332-333).¹

El otro aspecto a considerar es el plano de la petición de ambas cantigas. En la composición de Alfonso Álvarez de Villasandino sobresale que, sin el auxilio mariano, el individuo es incapaz de librarse de «mal e de tribulança», de cambiar «fortuna en calma», de alcanzar la gloria por lo que ruega «tú seas mi abogada». En su petición, el poeta insiste en ser librado de la tristeza y el dolor «Fazme que non biva triste / más ledo, sin toda errança» y más adelante pide «tórname de triste ledo». Este ruego nos permite inferir que el dolor no es apreciado por el poeta ni es significativo para la salvación de su alma, él sólo cuenta con el constante socorro de María.

Respecto de la petición en la cantiga 367 de Ferrant Manuel de Lando, el poeta manifiesta su imposibilidad, en tanto hombre, de alabar a María adecuadamente «la tu limpieza infinita / non podría ser contada / por la mi lengua menguada / nin por mi mano escrita». No obstante, continuará alabándola a la espera de algún galardón por parte de la Virgen. El poeta ruega ser librado del infierno, por lo que espera que sus dolores sean recompensados y exclama «los mis lloros e gemidos; / no vayan assí perdidos». Notamos que, para el poeta, el dolor es meritorio. El dolor, en el pensamiento cristiano, está unido a la penitencia, es el dolor del alma por haber ofendido a Dios. El sentimiento interno de la penitencia se acompaña con actos externos, ayuno, mortificaciones y el sufrimiento paciente de los castigos divinos (Ott 1969: 610-611). Es este último el sentido en el que debe tomarse la referencia al dolor por parte de Lando, es el padecer los dolores de esta vida como una condición para alcanzar la vida eterna.

1. La cantiga 367 de Ferrant Manuel de Lando es la única cantiga mariana del *Cancionero de Baena* que trata el tema de los dolores de María.

Ahora bien, la forma más fehaciente de demostrar las diferencias generacionales presentadas por las cantigas es el estudio de sus elementos estructurales. Si bien las dos composiciones están constituidas sobre la base de la alabanza y la petición, la proporción y distribución de ambas partes difiere significativamente.

La proporción y distribución de la alabanza y la petición en la cantiga segunda de Alfonso Álvarez de Villasandino permite inferir la concepción del hombre y de Dios que trasluce el poema y el valor otorgado al gozo y al dolor. En el estribillo de dos versos, el primero se dedica a la alabanza y, en el segundo, el poeta expresa su confianza en María. En la primera copla, dos versos alaban las perfecciones marianas y los dos restantes contienen la petición del poeta. En la estrofa siguiente los dos versos superiores exaltan a la Madre de Dios y, en los dos inferiores el poeta implora socorro a María. Las dos líneas iniciales de la tercera copla celebran a María siempre virgen luego del nacimiento del cordero de Dios, y los restantes contienen el ruego del poeta. En la estrofa siguiente, el poeta destina los dos versos superiores a la exaltación de María entre todas las mujeres, y en los dos siguientes no hay petición, sino la consideración de los gozos marianos y su influencia sobre la humanidad. En la quinta copla, dos versos se destinan a la alabanza de María por su supremacía frente a los ángeles, y los siguientes a la petición de intercesión. La sexta estrofa tampoco presenta diferenciados los dos planos: alabanza y petición, sino que el poeta declara que María no tiene parangón entre las criaturas. Las dos coplas finales reiteran la disposición observada en las anteriores, los dos versos superiores se destinan a la alabanza de María y los dos inferiores a la petición del poeta. Comprobamos que la proporción de la alabanza y petición y su distribución en la copla se mantiene prácticamente estable a lo largo del poema. El poeta organiza simétricamente cada estrofa: dos versos contienen la alabanza, dos la petición. Por otro lado, la parte superior del poema siempre está destinada a la alabanza de María, en tanto que los versos inferiores se dedican a la presencia del poeta con su solícito ruego. La estructura del poema imita la armonía de la Creación: en el plano superior, lo celestial y, en el inferior, el hombre, sumiso, cobijado, absolutamente confiado en que será protegido y socorrido por Dios y por la Virgen, por lo que el equilibrio no se pierde en ningún momento en el poema. Por último, las estrofas que no constan de petición ponen de relieve aquello que singulariza y distingue a María: los gozos y la ausencia de dolor en el parto.

La proporción y distribución de la alabanza y petición en la cantiga 367 de Ferrant Manuel de Lando permite identificar la concepción de Dios del hombre que refleja el poema y el valor otorgado al dolor. En la primera copla, los cuatro versos iniciales celebran la santidad de María, y en los cuatro restantes el poeta declara su imposibilidad de expresar la inefable perfección mariana. En la estrofa siguiente, la parte superior del poema está dedicada al hombre que declara su intención de loar a María, mientras que la parte inferior de la estrofa está destinada a la alabanza de la singularidad de María que dio a luz sin dolor. La tercera y la cuarta copla están íntegramente destinadas a la alabanza de la santísima Virgen. En la quinta estrofa, los cuatro versos superiores aclaman a María como reina y señora del cielo, y los inferiores contienen la petición de intercesión del poeta. Por último,

la sexta copla está completamente ocupada por la petición del poeta. En los cuatro versos superiores, el poeta implora que, puesto que la alaba continuamente, la Virgen considere sus dolores. En los últimos versos ruega alcanzar la vida eterna. Respecto de la proporción y distribución de la alabanza y la petición de la cantiga 367, notamos que la composición se inicia con un total equilibrio, cuatro versos se dedican a la alabanza y cuatro a las consideraciones del poeta. Por otra parte, la Virgen ocupa la parte superior del poema, y el hombre la inferior. Este equilibrio se rompe en la segunda estrofa al ocupar el hombre la parte superior del poema, y la alabanza de María la inferior. Esta disposición revela un hombre inquieto que ha abandonado la humildad inicial para reclamar recompensa por sus actos. Esta inquietud lleva al poeta a incrementar los loores en las dos coplas siguientes. En la quinta estrofa se recupera la posición inicial de equilibrio, los cuatro versos superiores exaltan a María, y los restantes contienen el ruego del poeta. Equilibrio que se pierde en la estrofa final, en la que la petición del hombre invade toda la copla en espera de intercesión y recompensa por sus actos y dolores. Esta disposición refleja la visión de un mundo en el que se va resquebrajando la jerarquía entre lo celestial y lo terreno. Revela también la concepción de un hombre inseguro, que ruega insistentemente que sus buenas acciones le merezcan la gloria. Estamos frente a la idea del hombre como un ser responsable de sus actos en la tarea de salvación. La figura de la Virgen se retrae, pues ya no es la madre que acompaña, guía y protege al hombre, sino la mediadora frente a un Dios justo ante quien intercede para que las buenas acciones humanas sean recompensadas.

Hemos notado también que las estrofas se organizan en torno de juegos de oposiciones. La primera copla presenta la dicotomía entre la infinita santidad mariana y la limitación del individuo. La estrofa siguiente se inicia con la conjunción adversativa «pero», por lo que se opone a la copla anterior. El poeta declara que seguirá loando a la Virgen en espera de una merced. La parte superior de la tercera copla alude al plano celestial al hablar del anuncio del ángel y la Trinidad que mora en María, mientras que en la parte inferior, es el mundo el que se encierra en sus entrañas. Los cuatro versos superiores de la estrofa siguiente consideran uno de los gozos marianos, el nacimiento del Hijo sin dolor, en tanto que la parte inferior se inicia con la conjunción adversativa «mas», a fin de contraponer a los gozos los dolores padecidos por María durante la pasión de su Hijo. En la quinta estrofa, en el plano superior, se hace referencia al cielo y, en el inferior, al infierno, «lugar / de tan esquivos tormentos». Finalmente, en la sexta copla, la parte superior está dedicada al plano terrenal, el poeta nos habla entonces de sus «sentidos», «noche e día», «lloros e gemidos», en tanto que la parte inferior alude al plano celeste evidenciado en la petición de «vevir en gloria». Los juegos de oposiciones (infinitud de lo celestial / limitación humana, cielo/mundo, gozo/dolor, gloria/infierno, tierra/cielo) que estructuran las coplas ponen de manifiesto la visión del poeta de la contrariedad de la creación.

Concluyendo, hemos comprobado que, a pesar de que las cantigas núm. 2 de Alfonso Álvarez de Villasandino y la 367 de Ferrant Manuel de Lando presentan el mismo género, temática y una estructura semejante, las diferencias revelan una

visión distinta del hombre y de Dios, del rol de María, de la creación y, en última instancia, del dolor. El tratamiento del tema y la estructuración del poema evidencian en la cantiga de Villasandino la armonía de la creación, la equilibrada jerarquía entre lo celestial y lo humano, la concepción del hombre como una débil criatura absolutamente dependiente de un Dios todopoderoso y lleno de misericordia. El hombre se sabe cobijado y protegido por su creador. La figura de María emerge como Madre de Dios y de la humanidad que socorre sin dilación a quienes la requieren. En esta armoniosa cosmovisión, el dolor es completamente superfluo, pues el gozo inunda y alcanza a toda la creación. Por otra parte, el tratamiento del tema y la estructuración de la cantiga 367 de Ferrant Manuel de Lando despliega una concepción del hombre como un ser turbado e inseguro en un mundo que se le revela en sus flagrantes contradicciones. El hombre cuenta con sus obras para vencer el mal y la intercesión de María que aboga por él para que sus acciones le permitan alcanzar la salvación de su alma. En este mundo en el que se ha quebrantado el orden y el equilibrio entre lo celestial y lo terreno, en el que imperan las contrariedades, el dolor se torna una necesidad para apreciar correctamente el gozo.

Hemos comprobado también cómo el *Cancionero de Baena* se erige en testimonio del cambio espiritual, de la transición del canto de los gozos al de las penas de María.

CLAUDIA CANO
Universidad Nacional de Cuyo

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AQUINO, Tomás de (1991), *El Padrenuestro comentado. El Ave María comentado*, Buenos Aires, Athanasivs/Scholastica. [Edición bilingüe.]
- BAENA, Juan Alfonso (1993), *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, ed. de Brian Dutton y Joaquín González Cuenca, Madrid, Visor Libros.
- GILLET, Louis (1939), *El arte religioso de los siglos XIII al XVII. Historia artística de las órdenes Mendicantes*, Buenos Aires, Argos.
- LABRADOR, Juan José (1974), *Poesía dialogada medieval. La 'pregunta' en el 'Cancionero de Baena'*, Madrid, Maisal.
- LE GENTIL, Pierre (1949-1953), *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fine du Moyen Âge*, Rennes, Plihon.
- MALE, Emile (1952), *El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII*, México, Fondo de Cultura Económica.
- MEYNET, Roland (1989), *Leggere la Bibbia*, Il Saggiatore, Parma.
- OTT, Ludwig (1969), *Manual de Teología Dogmática*, Barcelona, Herder.