

Del Cancionero de Baena al Marqués de Santillana: la tradición de las *Cantigas de Loores* de Santa María

CLAUDIA CANO

*Instituto de Educación Superior 9-011 “Del Atuel”
Universidad Nacional de Cuyo
Argentina
claudiacanorod@yahoo.com.ar*

Resumen: La tradición de componer cantos de loor en honor de la Virgen María, iniciada en el siglo XIII por las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X y continuada en el siglo XIV por Juan Ruiz y Pero López de Ayala, no está ausente en la poesía cancioneril del siglo XV. Pierre Le Gentil señala que está representada por composiciones de carácter exclusivamente lírico, no muy extensas, en las que no se narran milagros ni ejemplos, sino que se consagran a la alabanza de la Madre de Dios y a la súplica de auxilio e intercesión (Le Gentil, 1949-1953: 297). El propósito de este trabajo es examinar las *cantigas de loor* recopiladas en el *Cancionero de Baena*, pertenecientes a los poetas de la primera y segunda generación, y las “Coplas a Nuestra Señora de Guadalupe” (ID 2905) del Marqués de Santillana, poeta de la generación posterior, a fin de reconocer la pervivencia de rasgos tradicionales y las innovaciones introducidas. El análisis se centra en las formas métricas, la temática y la estructura espacial de los poemas.

Palabras clave: cantigas de loor – Virgen María – *Cancionero de Baena* – Marqués de Santillana – generaciones poéticas

From *Cancionero de Baena* to Marqués de Santillana: the Tradition of the *Cantigas de Loores* of Saint Mary

Abstract: The tradition of composing songs of praise in honor of Virgin Mary, begun in the thirteenth century by the *Cantigas de Santa María* by Alfonso X and continued in the fourteenth century by Juan Ruiz and Pero López de Ayala, is not absent in the *cancioneril* poetry of the fifteenth century. Pierre Le Gentil points that this tradition is exclusively represented by short lyric compositions that do not deal with miracles or examples, but are devoted to the praise of the Mother of God and

the prayer for help and intercession (Le Gentil, 1949-1953: 297). The purpose of this paper is to examine the *Cantigas de loor* that were collected in the *Cancionero de Baena* and were composed by the poets of the first and the second generation, and the “Coplas a Nuestra Señora de Guadalupe” by the Marqués de Santillana, a poet of the following generation, in order to recognize traditional features and innovations. The analysis focuses on the metrical forms, the themes, and the spatial structure of the poems.

Keywords: *Cantigas de loor* – Virgin Mary – *Cancionero de Baena* – Marqués de Santillana – Poetic Generations.

A partir del siglo XIII diversos factores contribuyen a que el culto fervoroso a la Virgen María se constituya en uno de los pilares fundamentales de la cultura del Medioevo (López Estrada, 1952: 131). Por un lado, debido a la predicación de las órdenes religiosas, en especial del Cister y de los franciscanos, hay una verdadera eclosión del movimiento devocional mariano por toda Europa. Por otra parte, hay un desborde de los sentimientos de compasión y ternura que tiene como consecuencia cambios en la representación de la Virgen (Southern, 1980: 249-251). María abandona la gravedad sacerdotal de otros tiempos en los que no parecía ni mujer ni madre, pues estaba por encima de los sufrimientos y las alegrías de la vida, para revestir la imagen de una Madre tierna y misericordiosa (Mâle, 1952: 105-106), a la que los cristianos invocan en las dificultades de la vida y como garantía de salvación eterna.

El fuerte impulso que adquiere el culto a Santa María corre parejo, aunque en forma independiente, con la difusión de la poesía amorosa provenzal que exalta a la mujer (Gariano, 1965: 508). La dama que correspondía al amor del trovador da lugar a una mujer perfecta y casta. “El paso de la figura de la dama perfecta y virtuosa hacia la figura de la Virgen y del rendido trovador hacia el devoto orante se produce sin sobresaltos, pues la dama perfecta se aproxima a la figura de María” (Fidalgo, 2003:24). Los poetas, entonces, encuentran en María a la más pura y bella Señora, capaz de dar galardón a quien la sirva y ame.

En ese contexto hay que situar a las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X, en cuyo prólogo el rey sabio manifiesta su propósito de constituirse en trovador de Santa María¹ e incluye cantigas en alabanza de la grandeza de María que él mismo llama “de loor” (Fidalgo, 2003: 23). Esta tradición de cantar alabanzas a María va a ser conti-

¹ Dice Alfonso X: “E o quero e dizer loor / da uirgen madre de nostro señor/ sancta maria que est a mellor/cousa que el fez. & por aquest eu / quero seer oy mays seu trovador” (Alfonso X O Sabio, 2010: 51).

nuada en los siglos posteriores por Juan Ruiz, el canciller Pero López de Ayala y los poetas cancioneriles.

Las cantigas de loor son composiciones de carácter exclusivamente lírico, no muy extensas, en las que no se narran milagros ni ejemplos, sino que, como Pierre Le Gentil afirma: “elles célèbrent presque exclusivement les mérites exceptionnels de la mère du Christ, [...] elles font appel à sa miséricorde et à sa victorieuse intercession. Ce sont des *chansons d'éloge* ou des *requêtes*, de *prières* ardentes, d’humbles chants d’espoir” (Le Gentil, 1949-1953: 297). En efecto, las cantigas de loor presentan dos planos: alabanza y petición. Los poetas en sus alabanzas desgranar los puntos esenciales de la mariología y recurren a Ella para solicitar auxilio terrenal y espiritual.

El propósito de este trabajo es examinar las *cantigas de loor* recopiladas en el *Cancionero de Baena*, pertenecientes a los poetas de la primera y segunda generación, y las “Coplas a Nuestra Señora de Guadalupe” [ID 2905] del Marqués de Santillana, poeta de la generación posterior, a fin de reconocer la pervivencia de rasgos tradicionales y las innovaciones introducidas.

Pocos trabajos ofrecen una mirada de conjunto acerca de las cantigas de loor en la lírica cancioneril.² Pierre Le Gentil afirma que la poesía religiosa sufre una evolución simétrica a la de la poesía cortesana. Los géneros de forma fija son elegidos por los poetas antiguos del *Cancionero de Baena*, abandonados por los poetas de la generación posterior para ser retomados a fines del siglo XV. Respecto de los temas, se pasa del canto de los gozos al de los dolores de María (Le Gentil, 1949-1953: 300).

Joaquín Benito de Lucas considera que las cantigas de loor del *Cancionero de Baena* y de Santillana son herederas de Berceo, Juan Ruiz y Pero López de Ayala, por lo que carecen de originalidad conceptual y expresiva (Benito de Lucas, 2011: 172-176, 194). Sin embargo, se advierten variaciones en la alabanza y petición y en la estructura espacial de las cantigas, que traslucen cambios en la figura de la Virgen y concepciones diversas acerca de Dios, del hombre y del mundo.

Para dilucidar la estructura espacial de las cantigas de loor se ha recurrido al análisis retórico aplicado por Roland Meynet a los textos bíblicos. Se trata de una evolución actual de una de las tres partes de la Retórica clásica, la *dispositio*. Consiste en disenñar la organización y distribución de los diferentes segmentos de un texto en la página escrita. Cada elemento insertado y el lugar donde es insertado forman un entra-

² Hay importantes trabajos sobre la producción de un poeta en particular que se ocupan también de su poesía religiosa como: Lapesa, R. (1957). *La obra literaria del Marqués de Santillana*. Madrid: Ínsula; Mota Placencia, C. (1992). “La obra poética de Alfonso Álvarez de Villasandino”. Bellaterra: Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona. Parrilla, C. (2003). “La obra poética de Garcí Ferrández de Jerena”. En *Cancionero en Baena. Actas del II Congreso Internacional “Cancionero de Baena”*. In memoriam Manuel Alvar José Luis Serrano (Ed.) (vol. I pp. 119-141). Baena: Ayuntamiento de Baena.

mado que comunica el significado del todo y es expresivo de significados ulteriores (Meynet, 2003: 59).

En el *Cancionero de Baena* cinco cantigas de loores de Santa María pertenecen a los poetas de la primera generación, que escriben en la segunda mitad del siglo XIV hasta 1390 aproximadamente. Se trata de las composiciones 1 y 2 de Alfonso Álvarez de Villasandino, 317 y 318 de Pero Vélez de Guevara, y 560 de Garci Fernández de Gerena.

Respecto de las temáticas, en el plano de la alabanza, los autores de la primera generación al exaltar las virtudes de María, subrayan su humildad que le valió ser elegida por la Trinidad para morar en Ella: “por la tu gran umildat/ que toda la Trenidad / en ti fizo su morada” (Vélez de Guevara, 317, vv. 31-33),³ “la tu omildança/ en el mundo non ha tanta” (Gerena, 560, vv. 7-8). Enfatizan la intimidad de María con la Trinidad: “Señora, so cuyo manto / cupieron çielos e tierra, /en la Trinidat s’ençaerra / Padre, Fijo, Spíritu Santo” (Vélez de Guevara, 317, vv. 21-24). Acuden al símbolo del templo⁴ y a la metáfora del matrimonio⁵ para exaltar a María como lecho nupcial donde se celebra el desposorio entre la naturaleza divina y la humana: “Tálmoo de Dios e templo” (Villasandino, 2, v. 23). El misterio de la Anunciación y Encarnación del Verbo es el más celebrado por los poetas: “Quando al ángel dexiste / .../ *Ecce ancilla*, Señora” (Vélez de Guevara, 317, vv. 5, 7). En relación con los hombres, María es ensalzada como guía e iluminadora: “estela matutina” (Villasandino, 1, v. 29), “sol del mediodía” (Vélez de Guevara, 318, v. 4). Mediante símbolos constructivos resaltan su amorosa intercesión: “de los çielos puerta e llave” (Villasandino, 2, v. 32).

En el plano de la petición, los poetas declaran, con insistencia, la confianza en la misericordia mariana que profundamente los anima: “Fianza / tengo en ti.../ que por ser tu servidor/ avré de Dios perdonanza” (Villasandino, 1, vv. 21-24), “pues en ti tengo fianza” (Villasandino, 2, v. 22). Manifiestan su pequeñez y dependencia al ofrecer humildemente a la Madre de Dios servicio y obediencia: “ruega por tu servidor” (Vélez de Guevara, 317, v. 35), “con gran devoción / te obedesco a ti” (Gerena, 560, v. 19-20). Ruegan a María que los guíe y proteja de todo mal: “Tú me guarda noche e día /de mal e de tribulanza” (Villasandino, 2, vv. 5-6) y que interceda ante su Hijo: “ruega a Dios por mí” (Gerena, 560).

³ *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, 1993 (Brian Dutton y Joaquín González Cuenca, Eds.), Madrid, Visor. Todas las citas se toman de esta edición.

⁴ El templo es un espacio consagrado a Dios. En él la Iglesia triunfante se une con la tierra (Sáenz, A., 1991: 262). La proclamación de María como “templo de Dios” es frecuente en la liturgia que aplica a la Virgen distintos pasajes bíblicos. Cf. Si, 50, 7; Ap, 11, 19. Santo Tomás explica que “el Espíritu Santo, está en ella como en un templo; de donde se la llama ‘Templo del Señor, sagrario del Espíritu Santo’, porque concibió del Espíritu Santo” (Aquino, 1991: 149).

⁵ Straubinger señala que la metáfora del matrimonio traducía en el Antiguo Testamento la idea de la alianza entre Yahvé e Israel (*La Santa Biblia*, 1986: 381).

Interesa indagar cómo los poetas de la primera generación organizan el material en sus cantigas, la *dispositio* que permite descubrir con precisión la presencia de una temática singular más allá de los temas desarrollados en el argumento. Una de las estructuras que se evidencian en las cantigas de loor de la primera generación es el paralelismo, que es una *dispositio* que se predica de las relaciones entre las estrofas o entre los segmentos que componen un poema y revela cómo se vinculan el plano celestial y terrenal. Presentan esta configuración las cantigas 318 de Pero Vélez de Guevara [ID1444] y 560 de Garci Fernández de Gerena [ID 1682 D 1681]. La cantiga 318, luego de un estribillo inicial, consta de dos segmentos constituidos por dos estrofas cada uno. En el primer segmento las coplas guardan entre sí un paralelismo sinónimo que manifiesta la concordia entre cielo y tierra. La parte superior de ambas estrofas se paralela al referirse a la repercusión de las obras marianas en el Cielo “a quien dan los serafines / loor e grande alabança” (II, vv. 7-8) y “por ti fueron reparadas / las sillas angelicales” (III, vv. 13-14). La parte inferior se iguala en el pedido de intercesión del poeta para alcanzar la gloria “pues que de ti galardón / espero, Señora mía” (II, vv. 11-12) y “Líbrame de todos males /.../ pues de nuestra salvación / tú fuste carrera e vía” (III, vv. 17, 18-19). El paralelismo sinónimo indica la unión entre cielo y tierra en la figura de María, pues la familiaridad con Dios y sus privilegios⁶ la convierten en el camino por donde el *homo viator* asciende al cielo.

La relación armoniosa entre cielo y tierra se evidencia también en el segundo segmento configurado por el paralelismo sinónimo entre la cuarta y la quinta estrofa. En la parte superior, ambas coplas se paralelan al aludir a las obras marianas en relación con la humanidad. La cuarta estrofa recuerda que la Virgen escucha y responde amorosamente a quien la aclama. La quinta celebra el nacimiento de su divino Hijo que ha disipado las tinieblas del mundo. En la parte inferior de las coplas el poeta ruega a María ser auxiliado en la vida terrenal, por eso exclama “sey conmigo todavía” (IV, v. 28) y “Virgen santa, tú me guía” (V, v. 36). El paralelismo sinónimo entre las dos estrofas comunica nuevamente la conformidad entre cielo y tierra a través de María, que no solo se ha constituido en Madre de Dios hecho hombre, sino también en la madre amorosa que protege y auxilia a los hombres en los peligros de la vida presente.

Por otra parte, se advierte en la cantiga el paralelismo sintético, que consiste en la presencia de segmentos de igual forma pero significado diferente. En efecto el primer segmento alude al plano celestial, tanto respecto de las obras marianas como de la petición del hombre, mientras que el segundo segmento se refiere al plano terrenal. La

⁶ Santo Tomás de Aquino afirma que la Virgen María excede a los ángeles en plenitud de gracia, en familiaridad divina, en influencia sobre todos los hombres y en pureza. Esa es la razón por la que el ángel Gabriel la saluda diciéndole “Ave Maria gratia plena, Dominus tecum” (Aquino, 1991: 143-153).

implicancia del diseño es la complementariedad de “cielos y tierra” para constituir la creación en su totalidad. En la Sagrada Escritura la expresión “cielo y tierra” significa la creación entera. “El cielo” o “los cielos” designa el lugar propio de Dios y los ángeles y por consiguiente la gloria escatológica. “La tierra” es el mundo de los hombres (*Catecismo de la Iglesia Católica*, 1993: 87).

La presencia de estructuras paralelas sinonímicas dentro de estas estructuras sintéticas enfatiza el vínculo entre el plano celestial y terreno, pues por un lado, los distingue jerárquicamente, pero, por el otro, los une en el concierto de la creación divina. La presencia de la Virgen tanto en el segmento superior como en el inferior refuerza esta estructura, pues pone de manifiesto su función de enlace entre el cielo y la tierra, entre Dios y el hombre.

La construcción concéntrica, en la que los elementos del texto se aglutinan en torno de un centro, es la *dispositio* que refleja de un modo más acabado el teocentrismo de la época, en el que Dios se constituye en el centro de un todo hacia el cual converge la humanidad itinerante. Esta configuración se evidencia en la cantiga número 1 de Alfonso Álvarez de Villasandino en loores de Santa María [ID1147] y la 317 de Pero Vélez de Guevara [ID 1443]. La composición de Villasandino, por ejemplo, consta de tres segmentos, dos de los cuales enmarcan un centro. El primero, formado por tres estrofas, proyecta el plano celestial al concentrarse en la figura de María, en sus excelas virtudes que espantan al ángel caído y la hacen tan agradable a Dios que hace de Ella su morada, en el milagro de la Encarnación y la maternidad divina y, por último, en la Virgen como puerta de salvación para la humanidad. El plano terrenal se hace patente en el tercer segmento, formado también por tres estrofas, y centrado en la confianza del hombre en la intercesión mariana para repeler el pecado y alcanzar el perdón de Dios, en las profecías humanas acerca de la Encarnación de Cristo, y en la certeza del hombre de poder elevarse a Dios por medio de María.

El centro de la cantiga está conformado por la cuarta estrofa que contiene el íntimo contacto del plano celestial de la primera parte y el terrenal de la tercera. El seno virginal es el espacio sagrado en el que se desposan misteriosamente la naturaleza divina y la humana. María es la “noble rosa”, el cáliz en el que se aloja el Verbo divino. En estrecha relación con la Santísima Trinidad⁷ puesto que es “fija e esposa / de Dios e su Madre dina” (IV, vv. 25-26), la Virgen se inclina como una madre protectora para esperar la súplica del hombre. A su vez el hombre le abre su corazón y le implora que se acerque a él, lo escuche y lo auxilie.

⁷ Santo Tomás de Aquino afirma la familiaridad de María con la Trinidad “porque con ella está el Señor, Padre, Hijo y Espíritu Santo, es decir la Trinidad toda” (Aquino, 1991: 149).

La unión de lo celestial y lo terrenal se refuerza aún más por las estrechas relaciones entre las estrofas de la primera parte con las de la tercera. La primera y séptima copla se corresponden en la exaltación de las virtudes marianas, su humildad e infinita pureza, y su enemistad con el demonio. La Virgen es la *ianua coeli*, la puerta del cielo, por donde Dios sale al encuentro del hombre y el hombre peregrina confiado hacia el Reino Celestial. La segunda y la sexta copla traslucen el amor de Cristo que se hace hombre en el seno de María. En primer lugar, refieren los anuncios acerca del nacimiento del Mesías, el mensaje celestial del ángel Gabriel y las profecías terrenales. En segundo lugar, la respuesta humana: el *fiat de* María con el que da su consentimiento por toda la humanidad y la alabanza de santos y poetas. La tercera y quinta estrofa se paralelan, por un lado, en la exaltación de la ausencia de pecado en María, que le ha valido convertirse en abogada de la humanidad y, por otro, en la confianza del hombre en alcanzar el perdón divino gracias a su devoción mariana.

La construcción concéntrica revela un movimiento descendente desde el plano celestial al terrenal y un movimiento ascendente inverso desde el plano terrenal al celestial. En el primer segmento, Dios como Padre misericordioso baja a la tierra para redimir al hombre extraviado, y en el extremo de su amor y de su voluntad salvífica, se ofrece a Sí mismo. En el tercer segmento, el hombre anhela reconciliarse con Dios. Dios y hombre, cielo y tierra confluyen en el centro del diseño en una íntima y amorosa unión. De esta forma, el hombre vivificado y nutrido se eleva, en el tercer segmento, y peregrina hacia la gloria prometida.

Por otro parte, los diseños se caracterizan por la proporción y simetría. La proporción, es decir, la relación armoniosa de las partes para construir un todo de acuerdo con un número fijo, priva en la relación correcta y deseable entre los planos celestial y terrenal. Los poetas dedican el mismo número de estrofas al plano celestial y al plano terrenal. Se evidencia también un arreglo simétrico de las partes, pues al plano celestial le corresponde simétricamente el plano terrenal y entre ellos se genera un perfecto equilibrio.

Por último, advertimos que los planos celestial y terrenal se articulan jerárquicamente de forma vertical. Esta configuración se encuentra también en la mayoría de las estrofas de las cantigas de loor, en las que la alabanza de la Virgen, con sus inigualables perfecciones, amor misericordioso, constante guía y socorro, ocupa los versos superiores, y el hombre con sus humildes peticiones de perdón y auxilio, declaraciones de amor y servicio reverente ocupa los versos inferiores.

Los poetas de la segunda generación del *Cancionero de Baena* escriben a fines del siglo XIV y primer tercio del siglo XV. A ellos pertenecen tres cantigas de loores de Santa María: las composiciones 567 y 568 de Ferrán Manuel de Lando y la 503 de

Fray Diego de Valencia, en las que se verifican algunos cambios respecto de las cantigas de la generación anterior.

Respecto de las temáticas, el plano de la alabanza presenta un importante cambio en la figura de María, pues los poetas prestan menos atención al momento de la Anunciación y a su papel en la Encarnación de Verbo y ensalzan, por el contrario, su participación en el sacrificio redentor de Cristo. Se encarece, entonces, el profundo dolor espiritual de la Madre de Dios al pie de la cruz: “el día de la pasión / grandes penas padeçiste” (Lando, 567, vv. 31-32), con el que coopera indirectamente en la redención de la humanidad pecadora (Ott 1969: 332-333): “Perfeta redemidora / del linage humano” (Lando, 568, vv. 11-12). Por otra parte, los poetas de la segunda generación celebran que por sus méritos María reina con Cristo en el cielo: “Por tantos mereçimientos / eres en el çielo Señora / Reina e Emperadora” (Lando, 567, vv.33-35).

En el plano de la petición, se observa en primer término, cierta desazón en los poetas porque reconocen su incapacidad para loar las perfecciones de María: “la tu limpieza infinita/ non podría ser contada / por la mi lengua menguada / nin por mi mano escrita” (Lando, 567, vv. 7-8), ya no confían en la completa gratuidad del auxilio mariano e ignoran si merecen recibirlo: “te pido con devoción / que veas la petición / si es justa, que demando” (Valencia, 503, vv. 26-28), “los mis lloros e gemidos; / no vayan así perdidos” (Lando, 567, vv. 44-45). Por último, suplican con insistencia socorro en el temido momento del juicio particular: “miébrate.../ de mí triste pecador/ en el pos-trimero día / que será de grand temor” (Lando, 568, vv. 30-33). Ruegan ser librados del infierno: “líbrame de los tremores / e de la eternal fortuna” (Lando, 568, vv. 33-34) para alcanzar la salvación del alma: “mas fazme bevir en gloria/ con los santos escogidos” (Lando, 567, vv. 47-48).

Respecto de la *dispositio*, los poetas de la segunda generación no organizan el elemento argumental de sus cantigas de loor en una estructura a nivel global. Solo se advierte la desproporción, en la que una parte, considerada en relación con el todo, al acrecentarse en su importancia implica la reducción de la otra parte. Un ejemplo de desproporción lo constituye la cantiga 503 de fray Diego de Valencia en loores de Santa María [ID1629], en la cual la superioridad y santidad de lo celestial se ven desvirtuadas por la magnitud acopiada por los planos terrenal, humano y mundano. El poeta destina solo la primera estrofa a la alabanza de María y se aboca en las tres coplas restantes a las tribulaciones y sufrimientos que lo agobian “Aquesta cuita tan grande / e dureza que me tiene” (III, vv. 17-18) y a sus necesidades terrenales, por eso ruega “sácame de aquesta red / en que yo tan preso ando” (IV, vv. 31-32). Estamos frente a un hombre agobiado por las contrariedades de este mundo, con una profunda

desazón porque ya no está seguro del auxilio mariano, desconfía de su completa gratuidad e ignora si es merecedor del mismo.

Por otra parte, se resquebraja el ordenamiento jerárquico entre los planos celestial y terrenal en el poema. Si bien las cantigas se inician con la alabanza de las perfecciones de María, luego la disposición del plano humano en el ámbito de la estrofa de las cantigas hace tambalear el ordenamiento vertical. Hay estrofas en las que el plano terrenal invade la parte superior y la alabanza es desplazada a la parte inferior: “Pero, Virgen coronada, / en tu merçed esperando, / siempre beviré loando / tu bondad muy acabada. / Singular eres llamada, / que pariste sin dolor / mi Dios e mi Salvador, / que me fizo de nonnada” (F. M. de Lando, 567, II, vv. 11-16). En otros casos el hombre se enseñoera de la estrofa íntegramente: “E pues todos mis sentidos / te loan de noche e día, / oye tú, Virgen María, / los mis lloros e gemidos; /... / mas fazme vevir en gloria con los santos escogidos” (F. M. de Lando, 567, VI, vv. 41-46). Esta disposición revela un hombre inquieto que ha abandonado la humildad inicial para reclamar recompensa por sus actos.

Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, nacido en 1398, forma parte de la tercera generación de poetas cancioneriles.⁸ Compone las “Coplas a Nuestra Señora de Guadalupe” [ID 2905] en 1455, luego de su peregrinación al monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe, en Cáceres (Pérez Priego, 2004: 39).

La alabanza de María ocupa prácticamente toda la composición, seis de las siete coplas. Está construida por medio de la acumulación de sustantivos con gran fuerza emotiva y simbólica, “de bellas metáforas de la Virgen procedentes de la tradición bíblica o litúrgica” (Gómez Moreno y Kerkhorf: LIX). Santillana celebra a la Virgen como *Sedes sapientiae*⁹ y por eso la aclama como “cántica de Salamón” (III, v. 23),¹⁰ aludiendo a la oración del rey Salomón, en la que suplica a Dios que le otorgue sabiduría (Sb 9, 1-6). María es la obra maestra de la sabiduría, del poder y la bondad de Dios (*Catecismo de la Iglesia Católica*, 1993: 195), por eso Santillana la exalta mediante imágenes novedosas (Lapesa, 1957: 236) como “Biblioteca copiosa” (V, v. 44), “testos de admirable glosa” (V, v. 45) e “istoria de los Profetas” (V, v. 46). En cuanto a la vida de la Virgen, solo se refiere al momento de la visita de los Reyes Magos: “fiesta de la Epifanía (V, v. 43), y la encarece como Reina del Cielo: “a quien el Cielo se inclina /

⁸Vicenc Beltrán distingue la “Generación C” formada por autores nacidos entre 1386 y 1400 (Beltrán, 1990: 11).

⁹La tradición de la Iglesia ha entendido los más bellos textos bíblicos sobre la Sabiduría en relación con María. El sentido de los Libros Sagrados, *Proverbios*, *Sabiduría* y *Eclesiástico*, por obra de la Liturgia se traslada a la *Sedes sapientiae* (*Catecismo de la Iglesia Católica*, 1993: 195). Afirma Mons. Straubinger que “la aplicación que la Liturgia hace a la Santísima Virgen de [...] textos relativos a la Sabiduría increada, es puramente acomodaticia [...]. El sentido espiritual de estas aplicaciones nos recuerda que María es quien aprovechó más plenamente las enseñanzas de esa Sabiduría divina que había de encarnarse en Ella” (*La Santa Biblia*, 1986: 834).

¹⁰Castillo, H. del (2004) *Cancionero General* (Joaquín González Cuenca, ed.), pp. 394-396, Madrid: Castalia. Todas las citas se toman de esta edición, a excepción del verso 31. Véase la nota 13.

como a Reina poderosa” (III, vv. 29-30). En relación con los hombres, el Marqués la exalta como defensa del cristiano en su combate *ad extra* y *ad intra*: “armas de la cristiandad / en qualquier hora espantosa” (II, vv. 19-20),¹¹ noción que restringe al aclamarla como “pavés de nuestras saetas” (V, v. 47). El auxilio mariano es certeza de victoria ante los enemigos: “Invencible, victoriosa / de nuestros perseguidores” (vv. 61-62).

En el plano humano, Santillana, al igual que Ferrán Manuel de Lando, manifiesta su incapacidad para cantar a María adecuadamente: “perdona, si más no supe / mi lengua defectuosa” (VI, vv. 53-54). La petición aparece en última copla, lo cual constituye una innovación respecto de las cantigas de loor precedentes. En ella el poeta ruega el fin de sus padecimientos: “pon tú fin a mis lagores” (VII, v. 65).

Respecto de la *dispositio*, las “Coplas a Nuestra Señora de Guadalupe” están conformadas por dos segmentos paralelos sintéticos, de igual forma y significado diverso. El primer segmento, formado por tres estrofas, alude al plano celestial al concentrarse en la alabanza de María, elegida por Dios desde toda la eternidad por la abundancia de sus perfecciones. El segundo segmento, formado también por tres estrofas, se centra en plano terrenal, pues se exalta a María en relación con la humanidad. La implicancia del diseño, como hemos señalado anteriormente, es la complementariedad de “cielos y tierra” para constituir la creación en su totalidad. La presencia de la Virgen tanto en el segmento superior como en el inferior refuerza esta estructura, pues pone de manifiesto su función de mediadora entre el cielo y la tierra, entre Dios y el hombre.

La comunión entre cielo y tierra se afianza aún más con la diagramación de cada segmento en forma concéntrica. El primer segmento está conformado por tres partes, dos de las cuales enmarcan un centro. La primera y tercera estrofas se refieren a la Virgen como elegida por Dios por el brillo de sus virtudes. Los cuatro versos iniciales de la primera copla se corresponden con los cuatro finales de la tercera en la referencia al hecho de ser la Virgen María elegida por Dios: “Virgen, eternal esposa / del Padre, que de *ab inicio* / te crió” (I, vv. 1-3) y “electa por santa y digna / en la presencia divina” (III, vv. 27-28). El resto de las coplas se dedica a la exaltación de María mediante símbolos tradicionales bíblicos y litúrgicos tomados del mundo vegetal:¹² “Del jardín sagrado rosa” (I, v. 5) y “Fértil oliva especiosa, / en los campos de Sión” (III, vv. 21-

¹¹ Santillana parafrasea Ef 6, 13: “Por ende tomad las armas de Dios por que uso podades defender en el dia malo” (*E6 E8 Biblia Pre-alfonsí*, Enrique-Arias (dir.), *Biblia Medieval*, <http://www.bibliamedieval.es>.) El auxilio mariano se asocia en el mundo medieval a la defensa militar de los pueblos cristianos frente a los pueblos no cristianos, especialmente los musulmanes. Así la advocación *María Auxilio de los cristianos* ha sido considerada, por lo general, como un aspecto de carácter militar de la Virgen María como defensora de la fe. Esta advocación era ya conocida por las primeras comunidades cristianas. Entre los Padres de la Iglesia que se refirieron directamente a la Virgen María como *Boήθεια* (auxiliadora) se encuentra San Juan Crisóstomo.

¹² Según Emile Mâle desde el siglo XIII los liturgistas habían escogido en la Biblia, las metáforas para decorar los Oficios de la Virgen. En todos los misales se encuentran columnas enteras de sustantivos para alabar a María (Mâle, 1952).

22), y el del mundo mineral: “preciosa margarita” (I, v.6) y “oriental piedra preciosa / topacia de real mina” (III, vv. 25-26).

Estas dos partes enmarcan un centro constituido por la segunda copla. En la parte superior el poeta exalta nuevamente la singular perfección de María “más hermosa / que todas las más hermosas” (II, vv. 11-12). Reitera los símbolos al alabar a María como “tesoro de santas cosas, / flor, de blanco lirio ciosa” (II, vv. 13-14). Los versos finales de la estrofa marcan una diferencia con el marco, pues ya no se menciona la relación de la Virgen con Dios, sino su protección en favor de la humanidad atribulada: “armas de la christiandad / en qualquier hora espantosa” (II, vv. 19-20).

Al igual que el primer segmento, el segundo está configurado concéntricamente. La parte superior de la cuarta estrofa y la sexta se vinculan en la exaltación de María como guía e iluminadora de la humanidad: “La tu claridad piadosa” (IV, v. 31)¹³ y “Celestial lumbre lumbrosa; / nuevo sol en Guadalupe” (VI, vv. 51-52). La parte inferior de las coplas se ocupa de la singularidad de María, que apartó de sí la maldición que recaía sobre la mujer (IV, vv. 35-40) y que se torna inefable ante los infructuosos intentos de quienes quieren cantar sus loas (VI, vv. 55-60).

La quinta estrofa constituye el centro del segmento. En la parte superior se alaba nuevamente a María como guía e iluminadora de los hombres: “De los reyes radiosa / estrella y su recta guía” (V, vv. 41-42). En la parte inferior, el poeta reitera esta noción al decir “pavés de nuestras saetas” (V, v. 47) y encarece además a María por ser la elegida de Dios: “y de todas las electas / emperatriz valerosa” (V, vv. 49-50).

La configuración concéntrica es el correlato visual del teocentrismo de épocas anteriores, en el que todo gira en torno de Dios. Trasluce la íntima unión de Dios y hombre, ya que en la copla confluyen el plano celestial y el terrenal. No obstante, en la composición de Santillana se observa una variación respecto de los modelos anteriores. En la copla central el plano humano y terrenal no está representado por la humilde petición del poeta, sino que, en el marco de la alabanza, el hombre expresa su convencimiento de que María es una protección segura y eficaz para sus devotos. En la composición priva la proporción, Santillana ha dedicado tres estrofas al plano celestial y tres al terrenal. Se evidencia también un arreglo simétrico de las partes, pues al plano celestial le corresponde simétricamente el plano terrenal y entre ellos se genera un perfecto equilibrio.

En conclusión, si bien las cantigas de loores de Santa María coinciden en alabar a la Madre de Dios y elevar su petición, presentan importantes diferencias que revelan visiones distintas de Dios, del hombre, del mundo y de la figura de María. Las cantigas de loor de los poetas antiguos del *Cancionero de Baena* son composiciones pictóricas

¹³Tomamos el verso de la edición de Ángel Gómez Moreno y Maximilian P. A. Kerkhof (López de Mendoza, 1998: 378). González Cuenca en su edición escribe: “La tu qualidad piadosa” (Castillo, 2004:395).

marcadamente simétricas que consisten en la relación armoniosa y proporcionada de las partes y en perfecto equilibrio. Con esta diagramación los poetas intentan recrear en miniatura la armonía de la Creación, corroboran la noción de un mundo bello y bueno, salido de la mano creadora de Dios. Pues Dios dispuso todo con orden y medida (Eco, 1997: 47-48). Dios es concebido como un Dios de amor, creador y providente, que se acerca al hombre para redimirlo. María emerge como Madre de Dios y de los hombres a los que ilumina, guía y protege con cuidado maternal. El encarecimiento de su humildad coincide con la noción de hombre que despliegan las cantigas de esta generación que es concebido como una débil criatura absolutamente cobijado y protegido por su Creador.

En las cantigas de loor de la segunda generación se ve afectada la proporción entre los planos celestial y terrenal y la verticalidad. Se abandona, también, la configuración del poema dentro de una estructura unificada. Estos cambios traslucen la noción del hombre como un ser turbado e inseguro en un mundo en el que se ha resquebrajado el orden y el equilibrio entre lo celestial y lo terrenal. Es por eso que se acentúan, por un lado, los dolores y tribulaciones de este mundo y, por otro, el temor por los horrores del infierno. El dolor humano emerge como necesario, justo y meritorio. Como corolario de la concentración en el plano humano y terrenal, se exaltan los padecimientos de María el día de la Pasión de su Hijo.

En la cantiga de loor de Santillana se recupera el ordenamiento simétrico y armonioso del poema. Hay una clara jerarquía entre lo celestial y lo humano, entre Dios Todopoderoso y el hombre dependiente. La diagramación del poema conecta al Marqués de Santillana con las cantigas de la primera generación y permite constatar la pervivencia de concepciones medievales acerca de Dios, del hombre y del mundo. Dios emerge como un Padre Providente que lega a la humanidad a su propia Madre para que la auxilie y defienda. Sin embargo, se evidencia una disminución del ruego humilde por parte del hombre, que manifiesta la certeza de ser socorrido por María. En la pluma del noble guerrero, María es representada como defensora poderosa del cristiano ante sus enemigos externos e internos.

Bibliografía

- ALFONSO X O SABIO, 2010, *Cantigas de Santa María. Códice de Toledo* (Martha E. Schaffer, Trans.), Santiago de Compostela, Consello da Cultura Gallega.
- AQUINO, Tomás de, 1991, *El Padrenuestro comentado. El Ave María comentado* (Alfredo Sáenz, Pedro Martínez, Carlos A. Sáenz, trad.) (ed. bilingüe), Buenos Aires Athanasivs/Scholastica.

Del Cancionero de Baena al Marqués de Santillana: la tradición de las *Cantigas de Loores*

- BENITO DE LUCAS, J., 2011, *Poesía y religiosidad en la Edad Media castellana*, Madrid, RIALP.
- Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, 1993, Brian Dutton y Joaquín González Cuenca, eds., Madrid, Visor.
- BELTRÁN, V., 1990, *El estilo de la lírica cortés. Para una metodología del análisis literario*, Barcelona, PPU.
- CASTILLO, H. DEL, 2004, *Cancionero General* (Joaquín González Cuenca, Ed.), Madrid, Castalia.
- ECO, U., 1997, *Arte y belleza en la estética medieval*, Barcelona, Llumens.
- FIDALGO, E., 2003, “Introducción”, en *As Cantigas de Loo de Santa María (edición e comentario)*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Centro Ramón Piñeiro para la Investigación en Humanidades.
- LÓPEZ DE MENDOZA, I., Marqués de Santillana, 1998 *Obras completas* (Ángel Gómez Moreno y Maximilian P. A. Kerkhof, eds.), Barcelona, Planeta.
- LÓPEZ ESTRADA, F., 1952, *Introducción a la Literatura Medieval Española*, Madrid, Gredos.
- MÁLE, E., 1952, *El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII*, México-Buenos Aires, F.C.E.
- GARIANO, C., 1965, *Análisis estilístico de los Milagros de Nuestra Señora de Berceo*, Madrid, Gredos.
- Catecismo de la Iglesia Católica*, 1993, Madrid, Edidea
- LE GENTIL, P., 1949-1953, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge*, Rennes, Plihon, 2 vols.
- LAPESA, R., 1957, *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Madrid, Ínsula.
- PÉREZ PRIEGO, M. A., 2004, “La obra literaria del Marqués de Santillana. Las Serranillas”, en *Estudios sobre poesía del siglo XV* (pp. 43-61), Madrid, U. N. E. D.
- MEYNET, R., 2003, *Leer la Biblia* (Eliana Cazenave Tapie, Trad.), México, Siglo XXI.
- GUÉNON, R., 1988, *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*, Buenos Aires, EUDEBA.
- MOTA PLACENCIA, C., 1992, *La obra poética de Alfonso Álvarez de Villasandino*, Bellaterra, Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- PARRILLA, C., 2003, “La obra poética de Garci Ferrández de Jerena”, en *Cancionero en Baena. Actas del II Congreso Internacional “Cancionero de Baena”. In memoriam Manuel Alvar*, José Luis Serrano (ed.) (vol.1, p. 119-141), Baena, Ayuntamiento de Baena.
- OTT, LUDWIG, 1969, *Manual de Teología Dogmática*, Barcelona, Herder.
- SÁENZ, A., 1991, *El icono, esplendor de lo sagrado*, Buenos Aires, Gladius.
- SOUTHERN, R. W., 1980, *La formación de la Edad Media* (Fernando Vela, Trad.), Madrid, Alianza.