

ANÁLISIS DE LA PROSIFICACIÓN CASTELLANA DE LA CANTIGA VI DE SANTA MARÍA

Francisco MUNDI PEDRET

Las *Cantigas de Santa María* constituyen el monumento más brillante del medioevo europeo, en tres aspectos: el miniaturístico, el musical y el poético. Conservados solamente cuatro códices regios, tres de ellos incompletos, el carácter recopilador y universalizante de Alfonso X hace que su aporte supere las 400 cantigas, número inalcanzado, ni con mucho, por cualquiera otra recopilación medieval. Redactadas en gallego porque así se escribía entonces la poesía, razón expresada por la mayoría de los críticos, o porque Alfonso X quisiera crear una lengua especial poética, como apunta Emilio Carilla¹, el caso es que 24 cantigas del códice escurialense T.j.1. fueron vertidas al castellano, en el mismo códice. Se trata de las cantigas que van desde la número 2 hasta la 25. La n.º 10, de loor, «Rosa de las rosas e flor de las flores», está vertida, en buena parte en verso. El hecho de estas prosificaciones es otro aspecto importante a tener en cuenta respecto a las cantigas, ya que nos aportan una prosa castellana del siglo XIII, que no es una simple traducción o versión textual, sino una prosificación novedosa.

Alfonso X vivió el espíritu compilatorio de su tiempo. Intentó la ley de todas las leyes, la historia de las historias, la catalogación versificada de todos los milagros realizados por intercesión de la Virgen, etc., con un afán de sistematizar y transmitir lo investigado, y el deseo de superar las culturas hebraica e islámica. Los cuatro códices conservados de las *Cantigas de Santa María* son del siglo XIII. La breve serie de prosificaciones en castellano, en líneas a veces muy borrosas, es de finales del mismo siglo. Alfonso X falleció en Sevilla el 4 de abril de 1284, y le sucedió su hijo Sancho IV, denominado «el Bravo». Estas prosificaciones fueron descritas por Paz y Meliá², una de ellas fue publicada por Menéndez Pidal - Lapesa en *Crestomatía del español medieval*³, Keller y Linker intentaron una transcripción fragmentaria⁴, hasta que Chatham estableció el texto completo y publicó una edición paleográfica en 1976⁵. Filgueira Valverde las transcribe en su versión de las *Cantigas de Santa María*⁶, en las que nos basamos para nuestro estudio.

No obstante no ha correspondido a las *Cantigas de Santa Maria* la repercusión que hubiera sido normal esperar. A pesar de que el Rey Sabio dispuso que su obra se mantuviese viva —que fuera interpretada ante su tumba— una obra de tal magnitud fue cayendo en el olvido, de tal manera que si por una parte recoge y utiliza la tradición, por otra parte no la transmite.

Todas las prosificaciones a que hacemos referencia se inician con la fórmula «Esta estoria es de cómmo»..., salvo la 20 que empieza «Esta estoria es fecha a cantiga e loor»..., y la 23 que comienza, podríamos decir abruptamente, «En tierra de Bretaña fue»...

Nosotros vamos a fijarnos en la cantiga n.º 6: *Cómo Santa María resucitó al niño que el judío había matado porque cantaba «Gaude Virgo Maria»*. Realizaremos a continuación el análisis lingüístico-estilístico y temático de esta cantiga, nos fijaremos en la calidad de sus diálogos, en las notas de ternura y humanismo combinados con la presión del furor popular, que producen el buscado dramatismo y la calidad literaria.

Esta cantiga pertenece al numeroso grupo de la temática de resurrección de personas, al que Filgueira Valverde asigna un total de veintitrés cantigas. Ocupa los folios 12v y 13r del ms. T.j.1., tiene también el n.º 6 en el otro códice escurialense, el j.b.2, del que ocupa los folios 35v y 36v, mientras que en el de *Toledo* le corresponde el n.º 5, y no aparece en el de *Florenxia*.

Su asunto es el siguiente: En Inglaterra, una viuda encomienda a su hijo pequeño a la Virgen, suplicándole que lo guarde de mal. Creció el muchacho, y cantaba con tanta maestría una cantiga que decía «Gaude Virgo Maria, mal de judío que contigo porfia», que las gentes que le oían le recompensaban generosamente, de tal forma que el joven dijo a su madre que no pidiera caridad. Pero un día en que muchos judíos y cristianos jugaban a los dados, el mozo cantó, y mientras los cristianos se congratularon, los judíos se apesadumbraron. Uno de aquellos judíos le tomó ojeriza y se vengó. Para ello le halagó, lo llevó a su casa, le abrió la cabeza de un hachazo y lo enterró en la bodega. La madre lo esperó hasta la noche, entonces empezó a llorar. Al amanecer entró en desesperación, salió a la calle preguntando a unos y a otros, hasta que un hombre le informó que el judío lo había llevado a su casa el día anterior. Ella barruntó la desgracia, y acompañada de algunos hombres, espetó al judío, que no pudo responder, y exigió a la Virgen que le devolviera al hijo sano y vivo. Quien respondió fue el hijo, cantando «Gaude Virgo Maria la Gloriosa, mal del judío que contr'ella prosa». El joven muestra la herida, dice que ha dormido hasta que la Virgen lo ha despertado para que cantara. Las gentes queman al judío, y matan a los otros judíos. La prosificación termina con este estribillo:

*La que del linaje del buen Rey David decende
miémbrale, creed a mi, del que por ella mal prende.*

ANÁLISIS DE LA PROSIFICACIÓN CASTELLANA DE LA *CANTIGA VI DE SANTA MARÍA* 139

Las diferencias temáticas de esta prosificación castellana respecto a su original gallego, son mínimas. En primer lugar hay que tener en cuenta que las prosificaciones terminan con un estribillo, excepto la 10, castellanizada en verso, y las 20 y 25, que no lo tienen. El estribillo versifica en un pareado el refrán de la correspondiente cantiga gallega. Estos estribillos tienen gran afinidad con las moralejas de *El Conde Lucanor*.

Por lo demás, la cantiga gallega, que consta de 17 estrofas⁸, empieza invocando, de forma ambigua, la Sagrada Escritura. Sitúa la acción también en Inglaterra —la judería de Lincoln, comenta Filgueira Valverde—⁹. Y desde luego, es mucho más poética que la prosificación. En la original, el mozo es un gran cantor, dulce y sabroso, que deja prendados a propios y forasteros, y el cantar que dice mejor es «Gaude, Virgo María», que sienta mal al judío porque sobre ello discute. Las dávidas que recibe el mancebo se explican así: por llevarlo consigo se lo disputaban, diciendo: «He de darle de comer y, aún más, de merendar». El día de la fiesta y del juego de dados, todos quedaron prendados del canto del niño, menos un solo judío, el que fue criminal. La madre no espera al alba para buscar al chico. El criminal es identificado no como «el judío que jugaba a los dados», sino como «el judío que revende las telas». La madre pide a su hijo a la Virgen «vivo o muerto» y no «sano y vivo» como en la prosificación. Ésta ofrece el tema de forma más concisa, sin que pierda dramatismo.

El dramatismo se nos presenta de una forma perfectamente escalonada.

— La acción ocurre en Inglaterra.

— Afecta a una buena mujer casada (se destaca el calificativo moral de «buena»), la cual tuvo un hijo «de consuno» (de común acuerdo y conformidad) con su marido,

— éste falleció siendo pequeño el niño;

— la mujer «teniendo al marido muerto en la iglesia» (es decir, de cuerpo presente en las exequias funerales, detalle que no aporta la cantiga gallega).

— ofreció al niño a Santa María y le rogó que lo guardase de mal puesto que era el único bien que le quedaba.

Hasta aquí tenemos definido un planteo dramático: A una viuda sólo le queda la esperanza de su pequeño hijo.

— Éste crece, y sabe entender, o sea, llega a la edad del discernimiento,

— y su deleite es cantar la cantiga «Gaude Virgo María, mal del judío que contigo porfía». La atención se centra pues en un aspecto religioso antisemita, para recalcar que Jesús de Nazaret es el verdadero Mesías y la Virgen Madre de Dios.

— Cantaba tan «sabrosamente»

— que las gentes quedaban complacidas

- «e fizíanle muchas gracias porque él e su madre eran menesterosos».
- El niño dice respetuosamente a su madre: «Señora por la fe que tenedes de aquí adelante non pidades, pues Santa María nos da lo que avemos menester.» Así lo hizo la madre.
- Un día de fiesta muchos judíos y cristianos jugaban a dados, a los cristianos les agradó la cantiga, los judíos tuvieron gran pesar.
- Uno de los judíos «tovo ojo a este moço (le observó con todo cuidado) para se vengar dél», perdió en el juego –recurso empleado para magnificar su mal humor– y con un hacha le hendió la cabeza hasta los dientes –descripción vivísima– y lo enterró en su bodega, entre las cubas.

Hasta aquí el nudo temático, que culmina con el asesinato y la ocultación del cadáver, lo cual podría ser un fatal desenlace, pero un desenlace dramático debe dibujarse sobre la cuadrícula de una sorpresa.

- La madre esperaba el regreso de su hijo
- «e desde que fue noche e non veno, començo a llorar por él.»
- Al amanecer «començo muy fuertemente a se carpir (arañar o lastimar) e matar por él».
- porque «non sabie dél parte nin mandado» (escrito o recado),
- y como mujer cuidadosa, preguntando por las calles, se le acercó un hombre que le informó haber visto a su hijo la noche anterior dirigiéndose con el judío a la casa de éste.

El detallismo descriptivo es vivísimo, punzante incluso, y en la misma tónica, sigue:

- Cuando lo supo, «baruntó de su fijo con otros omes.»
- «Fue a casa del judío, e dándole grandes bozes, pedióle su fijo»;

Tal fue la convicción con que le habló la mujer que
–«el judío, como espantado e temeroso de lo que avía fecho, nol'pudo responder.»

- Se nos sigue presentando el furor de la madre:
- «E ella como ravisosa, tornóse contra Santa María e díxole:
 - «Señora, por la encomienda que yo del mi fijo te fize, pido de merçed que me lo demuestres sano e vivo, sy non me farás grant tuerto e por siempre diré que yerran los que se a ty encomiendan.»

De manera que aquella madre se permite amenazar a la misma Virgen, apuntando a algo tan apreciado como la fama. Inmediatamente –«ella diziendo esto»– sonó el canto del niño «Gaude Virgo María la Gloriosa, mal del judío que contr'ella prosa».

ANÁLISIS DE LA PROSIFICACIÓN CASTELLANA DE LA *CANTIGA VI DE SANTA MARÍA* 141

Prendieron al judío y lo quemaron, e incluso «mataron a todos los otros judíos.» Este es el desenlace. Filgueira Valverde aporta el siguiente resumen: «el tema de la resurrección de un niño cantor se mezcla con las consejas, de tendencia antisemita, sobre infanticidios y con la reacción popular contra el asesino.»¹⁰

Notas de ternura las encontramos en los detalles siguientes: la mujer es buena, está muy compenetrada con el marido, pero acepta la muerte de éste por voluntad divina, y ofrece y encomienda al niño a la Virgen; el niño canta «sabrosamente», y la gente le ayuda económicamente a él y a su madre porque son pobres.

Aquí las circunstancias cambian, y con ellas la actitud materna. Desaparecido el hijo, cuando fue de noche la madre empezó a llorar, al amanecer empezó a torturarse. Fue a casa del judío y lo espantó. Como rabiosa, se volvió contra Santa María reclamando –de merçed– a su hijo, sano y salvo, de lo contrario propagaría que se equivocan los que a ella se encomiendan. Hemos llegado hasta un punto de enfado. Sigue un anticlímax sembrado por la voz cantora del niño, confirmándose así la protección marial. Llega sin embargo la exaltación del pueblo y el consiguiente linchamiento, en un culmen de furor.

Toda la prosificación es narrativa, se sirve pues del estilo indirecto, salvo en dos ocasiones: cuando el niño se dirige filialmente a su madre pidiéndole que ya no vaya a mendigar, y cuando la madre se dirige a la Virgen reclamando al niño. Son dos diálogos en los que la respuesta es tan sólo de hecho, no de palabra, muy bien contruidos. El primero apoya la petición en «la fe que tenedes» y en el hecho confirmatorio de que «Santa María nos da lo que avemos menester.»

El segundo empieza de forma respetuosa, «pido de merçed» por la encomienda que te hice de mi hijo, que me lo muestres sano y vivo; sigue en este diálogo una alternativa coloreada de enfado: «sy non me farás grant tuerto» y la amenaza «e por siempre diré que yerran los que se a ty encomiendan.» Este enfado y esta amenaza sin embargo, son recursos retóricos para ensalzar aún más las prerrogativas de la Virgen, puesto que cuando la madre aún no ha terminado de hablar –como una gota de humor– el niño, resucitado, está ya cantando las excelencias de la Señora.

En el aspecto sintáctico, después de la introducción «Esta estoria es de cómmo», viene del verbo principal «acaesçio» y sigue un uso sorprendente, por lo prolífico, de la conjunción «que» introductoria de subordinada sustantiva, que genera el siguiente andamiaje:

acaesçió

l que en Inglaterra,

seyendo casada una buena muger con su marido,

- 2 que ovieron de consuno un fijo, e
- 3 qu'el marido
- 4 que morió:
 e al fijo. quedando niño pequeño,
- 5 que esta muger teniendo al marido muerto en la iglesia
- 6 que ante la imagen de Santa María
- 7 que ofreció aquel su fijo e rogóla e pidiéndol' merced
- 8 que pues otro bien nol' quedava, synón aquel fijo,
- 9 que lo oviese por su encomendado e lo guardase de mal

Nueve veces se utiliza la conjunción «que» en este primer párrafo, las siete primeras introductorias de subordinada sustantiva sujeto de *acaesçió*, aunque los casos 1 y 2 son repetitivos puesto que se adjudican al mismo verbo subordinado «ovieron», y lo mismo ocurre en los usos 3 y 4 adjudicados al verbo «morió», mientras que al verbo «ofreció» pertenecen los empleos del «que» 6 y 7. El «que» n. 9 introduce una subordinada objeto directo de las oraciones anteriores cuyos núcleos verbales son «rogóla», «pidiéndol' merced». En el caso n.º 8 tenemos una adversativa causal «que pues - synón». dependiente también de «rogóla».

Ha quedado como en el aire el inciso «e al fijo, quedando niño pequeño», que luego sintácticamente es recogido por «ofreció aquel su fijo...» ampliando su significado y el de los verbos siguientes, cuya acción ha de verificarse porque apoya a un niño menor huérfano.

Deducimos de ese empleo exuberante del «que», como es obvio, un estilo iniciático de la prosa castellana que vierte en forma concisa las ideas de un poema gallego. Recordemos lo que dice Rafael Lapesa refiriéndose a la prosa de Alfonso X: «La conjunción *que* se repite cuando un inciso interrumpe el curso de la frase: «dixo el Rey Salomón... *que* el que hobiese sabor de facer bien. *que* se acompañe con los buenos». ¹¹ Esta repetición pleonástica se conserva en la lengua hablada hasta el siglo XVII, e incluso nuestros clásicos permitían que esta incongruencia se plasmara en sus escritos. Lapesa aporta, al respecto, un ejemplo muy de Quevedo: «me pidió las armas; yo le respondí *que*, si no eran ofensivas contra las narices, *que* yo no tenía otras». ¹²

Es necesario que nos refiramos al uso del gerundio: «seyendo casada», «quedando niño pequeño», «teniendo al marido muerto», «pidiéndol' merced». Si nos fijamos bien, los aspectos semánticos básicos en el planteo del problema, recaen en estos gerundios, que de por sí, por la manera de ser del gerundio, prolongan su significación. En efecto, en estas cuatro ocasiones se hace que nos fijemos en una madre joven y enamorada que repentinamente queda viuda, con un niño de pecho, al que encomienda a la Virgen. Es otro rasgo estilístico, diseñado sobre las subordinadas de gerundio modales y temporales, o de acción.

ANÁLISIS DE LA PROSIFICACIÓN CASTELLANA DE LA *CANTIGA VI DE SANTA MARÍA* 143

Seguimos leyendo:

- E el moço desque fue creçido e sopo entender,
10 que se delectava en cantar una cantiga a Santa María
11 que decía asy: «Gaude Virgo María, mal del judío
12 que contigo porfía.»

Dejando aparte el «desque» que aparece firmemente compuesto, el «que» de «que se delectava» nos confirma un uso estilístico, tendiente a la comuniación oral. ¿Cuál puede ser el apoyo sintáctico para la colocación de este «que»? Sin duda el arrastre desde sus antecesores, y la ambientación didáctica de todo el texto. No introduce una subordinada. Por su parte, «que decía asy» es el primer relativo, subordinado sujeto, de esta cantiga prosificada.

Los tres párrafos que vienen a continuación, suponen una redacción fluida, cariñosa y penetrante:

- E esta cantiga dezíala
13 tan sabrosamente que las gentes
14 que ge la oýen
tomavan ende muy grant plazer e fazíanle muchas ayudas,
15 porque él e su madre eran menesterosos.
E con el bien
16 que de las gentes reçibía
dixo a su madre:
– «Señora
17 por la fe
18 que tenedes
de aquí adelante non pidades,
19 pues Santa María nos da lo
20 que avemos menester.»
E la madre fizolo asy.

Ha aparecido una subordinada consecutiva: «tan... que», una relativa sujeto: «que ge la oýen», y una causal «porque...». Sigue una relativa objeto directo: «que de las gentes reçibía», una principal causal «por la fe... non pidades» y su subordinada relativa «que tenedes» corroboradas por otra causal: «pues Santa María nos da», con otra incrustación de relativo «lo que avemos menester». Esta complejidad da a entender que la sintaxis castellana es ya capaz de avanzar perfeccionándose.

Y volvemos al uso del *que*, introducido por el mismo impersonal *acaesçió*.

E acaesçio

21 que un día de fiesta,

22 que

seyendo juntados

muchos judíos e critianos

23 que jugavan dados,

24 que este moço cantó su cantar;

e a los cristianos plazielos e los judíos avían dende grant pesar.

De forma paralela a la antes comentada, los *que* numerados con el 21, 22 y 24 son conjunciones repetidas, dependientes del *acaesçió*, y cuya oración subordinada sujeto es *este moço cantó*. El *que* n. 23 es pronombre relativo, tiene por antecedente *judíos e cristianos*, y por núcleo verbal *jugaban*. El relativo fue quizá inadvertido por el prosificador, que se sirve del *que* para conectar las ideas. Comentando la indeterminación de funciones en el español arcaico, Lapesa nos dice lo siguiente: «No se sentía necesidad de precisar por medio de conjunciones especiales los distintos matices de subordinación cuando se deducían fácilmente de la situación o del contexto.»¹³

En cuanto a las dos últimas oraciones, coordinadas, la primera elide, o supone, el sujeto «su cantar», y repite el objeto indirecto *los*, enclítico en *plazielos*; la segunda es una coordinación de verbo transitivo. «Dende», según el Diccionario de Autoridades, es un adverbio temporal o de lugar.

Debemos mencionar el abundante empleo de la hipotaxis, sea introducida por una conjunción o por un relativo, o de gerundio, aunque haya más abundancia de períodos paratácticos, y además el dato curioso de que todos los párrafos, menos la introducción y los dos diálogos, empiezan con la conjunción *E*.

Hemos comentado anteriormente los párrafos que siguen hasta el final. Sólo anotaremos ahora los rasgos más relevantes. El principal de ellos es que una vez terminada la primera tercera parte de esta cantiga, y comenzando en las dos últimas oraciones analizadas, acaba el uso pleonástico del conjuntivo *que*, y se inicia un uso más abundante de la conjuntiva *e*. Esto parece indicar que efectuado el planteo temático apoyándose en los recursos de oralidad, se supone haber conseguido la atención del lector, o del oyente, y la narración va a continuar por derroteros más fluidos, cambiando de recurso retórico, con la intención de seguir captando la atención del receptor.

Es muy curiosa la expresión «un judío (...) *tovo ojo a este moço* para se vengar dél». Fórmulas similares están vigentes, por ejemplo, «tener ojeriza» a alguien. El empleo del *se* no es enclítico.

«E ese día esperaba la madre a su fijo que veniese». Aparece aquí un objeto directo duplicado, que podría descomponerse así:

– la madre esperaba a su fijo

– la madre esperaba que su fijo viniese.

Uso del «cómmo» introductorio de subordinada objeto directo, precedido de «en» popular: «llegó a ella un ome, e díxola en cómmo viera a su fijo». Precisamente el acoplamiento de las dos partículas «en cómmo» da la sensación de que se trata de un adverbio modal: «le dijo de qué modo o manera vio a su hijo». Pero la indeterminación subsiste, y también puede interpretarse este uso del «cómmo» equivalente a la conjunción copulativa «que».

Sujeto plural colectivo, con verbo en singular: «sonó en la bodega bozes del niño».

La cantiga que estudiamos emplea pocas veces el artículo delante del posesivo: *una su bodega, del mi fijo, la su cantiga, la su madre y aquel su fijo*. En las restantes ocasiones hay un uso avanzado, como en: *su marido, su madre, su cantar, a su casa, a su fijo*, etc.

Mucho más abundante es el uso de los pronombres enclíticos a veces apocopados: *rogóla, pediéndol', nol', deziála, fazianle, fizolo, plazielos, dél, del, partiéndose, llevólo, metiólo, diole, quel', soterrólo, díxola, díxole, dándole, pediole, tornóse, syl, mostrol, quel, quemáronlo*. Se confirma aquí que el pronombre átono *se, le*, era preferentemente enclítico, y que las formas plenas superaban a las apocopadas. En concreto tal pronombre no podía colocarse ante el verbo después de pausa ni cuando precediera sólo las conjunciones *e* o *mas*¹³. Hemos visto por ejemplo: «e rogóla», «e fazianle», «e partiéndose»; pero también tenemos: «que lo oviese», «que se delectava», «que me lo desmuestres sano e vivo».

Algunas veces en que aparece un *de* o un *que* + un artículo o un pronombre que empieza por vocal, se produce una elipsis de la vocal común, motivada por el encuentro de la vocal final y de la vocal inicial: «dél», «del», «qu'el marido», «desqu'el moço».

Hay pronombres que, dentro de la oración, siguen el hipérbaton latino: «començo (...) a se carpir e matar por él», «por la encomienda que yo del mi fijo te fize», «los que se a ti encomiendan», «el moço esto dijo».

Se observa en la conjugación un gran predominio del pretérito indefinido de indicativo, fruto de explicarse un caso concluso, cuya acción tuvo lugar en tierras lejanas. Cuando el narrador nos acerca a aquella acción, emplea el imperfecto de indicativo. El uso de este tiempo verbal, se reduce a menos de la mitad del anterior. Más reducido es el uso del presente de indicativo, que se encuentra en la introducción («es»), en los dos diálogos y en los versos finales. Casi a su nivel está el empleo del gerundio. Y hay testimonios de futuro de indicativo, imperativo, infinitivo; y de presente, imperfecto y pluscuamperfecto de subjuntivo.

Ser como *estar* lo encontramos en «seyendo casada», «seyendo juntados». *Haber* como *tener* está en «ovieron (...) un fijo», «lo oviese por su

encomendado», «lo que avemos menester», «avian (...) grant pesar». Pero al mismo tiempo se emplea: «teniendo al marido muerto», «el juego ovo acabado». Los verbos con infinitivo en -ar, terminan sus imperfectos de indicativo en -ava, al contrario de lo que ocurría en latín y de lo que ocurre en el castellano actual, y según han derivado la mayoría de las lenguas románicas.

El léxico está altamente avanzado, puesto que, del mismo, han caído en desuso únicamente los temporales *ende*, *dende* y *desque*, el modal *de consuno*, el locativo *y*; y los verbales *carpir*, *cuytada*, *prosa*, *miénbrale* y *prende*, este último subsiste con una semántica más específica, mientras que *prosa* ha quedado como sustantivo; *atal* ha subsistido recortado.

En cuanto al plano fonético, observamos lo siguiente:

1. *Consonantismo*. Confusión b/v: ravisosa, oviera, delectava, tornavan, jugavan, bozes.— Pares fonéticos: a) Vacilación de los fonemas alveolares fricativos (sordo y sonoro): asy / assy. (Aunque esta distinción es un rasgo pertinente en la época). b) Distinción de los fonemas africados alveolares (sordo y sonoro): /š/, acaesçió, ofreçió, moço; /ž/, deziala, fizolo, plazer. c) Distinción de los fonemas fricativos palatales (sordo y sonoro): /š/, díxola, díxole, dixo; /ž/, muger, fiyo.— Conservación de la «f-» inicial latina: fiyo, fazianle, fizolo, falagó, fecho, farás.— Grafías arcaizantes: 1. La grafía «y» por «i»: synon, asy, syl. 2. Pervivencia del grupo latino «CT»: delectava.— Hiper-correcciones: «sç» por «c», acaesçio, amanesçio.

2. *Vocalismo*. Cambio vocálico: ovieron, morió, sopo, veniese.

3. *Amalgamas*. Amalgamas fonéticas: dende, desde, atal.

Podemos concluir reafirmando que es ésta una prosa inicial, carente de perfección estilística, y no obstante su vocabulario y su construcción son castizos, y el lenguaje, sencillo, es poderosamente eficaz. El relato conserva fórmulas de las narraciones populares, adecuadas a la recitación en público. La inhabilidad para el paso de la narración en verso a la narración *prosaria*, se observa en la escasez de formas en el período, manifestada especialmente en la pobreza de las conjunciones. Subsiste la monotonía de las series de cláusulas copuladas por la simple *e*. Sin embargo hay ya un cierto grado de subordinación, y el lenguaje, de una etapa primaria de su historia, adquiere matices que son signo ya de un avance.

NOTAS

- 1.- Emilio CARRILLA. «El rey de las *Cantigas*», en *Estudios de literatura española*, Rosario, Argentina. Universidad Nacional del Litoral, 1958, pp. 7-23.
- 2.- Descripción paleográfica de los tres códices existentes en España por A. Paz y Meliá, en el Vol. I, pp. (35)-(41) de *Cantigas de Santa María de Don Alfonso el Sabio*. Las publica la Real Academia Española, 2 vols., Madrid, 1889. Edición de Leopoldo de Cueto, Marqués de Valmar.- Véase al respecto: *Cantigas de Santa María* de Alfonso X o Sábio. Edición crítica de Walter Mettmann, 2 tomos, Vigo, Ediciones Xerais de Galicia, 1981, Tomo I, p. 17, nota (1), y p. 23: «Al pie de las páginas, y a todo el ancho de las dos col. 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 aquellas.» La descripción se refiere al códice T.j.1.
- 3.- *Crestomatia del español medieval*, por R. MENENDEZ PIDAL, R. Lapesa, M.^a Soledad de Andrés y otros, Madrid, Gredos, 1965 y 1971, 2 vols. - Se trata de la cantiga 18 (del códice T.j.1, letra del último tercio del siglo XIII), en el vol. 2, pp. 252-253.
- 4.- John E. KELLER, y Robert W. Linker, «Las traducciones castellanas de las *Cantigas de Santa María*», BRAE, LIV, 1974, pp. 221-293.- «Some Spanish Summaries of the *Cantigas de Santa María*», en *Romance Notes*, II, Number I, Fall, 1960, pp. 1-5. (Publica la C. XXIV).- «Some translations of the "Cantigas de Santa María"», en *Romance Notes*, II, n.º I, 1960.
- 5.- James R. CHATHAM, «A Paleographic Edition of the Alfonsine Collection of Prose Miracles of the Virgin», en *Oelschläger Festschrift*, Estudios de Hispanófila 36, Chapel Hill, 1976, pp. 72-111.
- 6.- ALFONSO X, EL SABIO, *Cantigas de Santa María*. Códice Rico de El Escorial. Ms. escorialense T.j.1. Versión de José Filgueira Valverde, Madrid, Castalia (Otres Nuevos), 1985, pp. 239-373.
- 7.- Véase el lugar citado en (6), p. LXI.
- 8.- Véase la edición de Mettmann, o.c., Tomo I, pp. 121-123.- La prosificación puede verse en la edición de las *Cantigas* de Filgueira Valverde, o.c., pp. 343-345.
- 9.- Edición citada de las *Cantigas*, de J. Filgueira Valverde, p. 22.
- 10.- Como en la nota anterior.
- 11.- Rafael LAPESA, *Historia de la Lengua Española*, Madrid, Escelicer, 1962, p. 170.
- 12.- Rafael LAPESA, o.c., p. 262.
- 13.- Rafael LAPESA, o.c., p. 154. -Para más ampliación, también puede consultarse: Alicia YLLERA, *Sintaxis histórica del verbo español: las perífrasis medievales*, Universidad de Zaragoza, 1980.

