

Cantus in Laudem Virginis:
el oficio poético de Juan Gil de Zamora
Cantus in laudem Virginis:
the versified office written by Juan Gil from Zamora

Estrella PÉREZ RODRÍGUEZ
Universidad de Valladolid

RESUMEN

Estudio del oficio poético sobre la Virgen, compuesto por el franciscano Juan Gil de Zamora, a petición del rey Alfonso X el Sabio y dedicado a él. La autora determina su pertenencia al *cursus* catedralicio y analiza los cantos que componen sus dos horas litúrgicas: maitines y *laudes*, en su aspecto formal, su contenido, su estilo y sus fuentes, así como algunos problemas textuales de su transmisión.

PALABRAS CLAVE: Castilla, oficio poético, lírica religiosa, Virgen María.

ABSTRACT

This paper studies the versified office of the Virgin, written by the grey friar Juan Gil from Zamora at the request of the king Alfonso X, and devoted to him. The author establishes that Gil's office follows the Roman and secular use, and analyzes the formal aspect, the contents, the style and sources of the chants of its two liturgical hours: matins and lauds. She also examines some textual problems of its unique copy.

KEYWORDS: Castile, versified office, religious lyric, Virgin Mary.

INTRODUCCIÓN¹

Muy menguada es la producción poética del franciscano de Zamora Juan Gil, sobre todo si la comparamos con su abundante producción en prosa, pero de elevada calidad y hermosa inspiración poética². Como ocurre con su obra en prosa, todos sus poemas están escritos en latín y son de carácter religioso. Se trata concretamente de tres piezas que tienen a la Virgen María como tema común. Dos de esas piezas son secuencias pensadas para la lectura y la meditación personales, y se hallan integradas en una de sus composiciones en prosa, el *Liber Marie*³. La tercera es

¹ Trabajo realizado en el marco del proyecto de investigación FFI2012-31348 (Ministerio de Economía y Competitividad).

² Abreviaturas utilizadas: A = antífona, cit. = obra ya citada, ej. = ejemplo, f./ff. = folio(s), H = himno, *ibid.* = *ibidem*; L = *laudes*, M = maitines, ms./mss. = manuscrito(s), N = nocturno, p = acento final paroxítono o llano, pp = acento final proparoxítono o esdrújulo, r = recto, R = responsorio o cuerpo del responsorio, v. = verso(s), S = secuencia; V = versículo. Ej. de cita del oficio: 1A2N = primera antífona del segundo nocturno; 3V = versículo del tercer responsorio. Para los textos bíblicos y los autores de la Antigüedad se utilizan las abreviaturas del *Thesaurus linguae Latinae*. München, 1900-; AH = *Analecta Hymnica*, Leg. Aur. = *Legenda Aurea*.

³ De ellas nos hemos ocupado en otros trabajos: PÉREZ RODRÍGUEZ, Estrella. "Las *meditationes* poéticas sobre la Virgen de Juan Gil de Zamora: edición crítica". En RUIZ ARZALLUZ, Íñigo et al. (eds.). *Estudios de Filología e Historia en honor del profesor Vitalino Valcárcel*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 2014 (en prensa), donde se puede encontrar la primera edición crítica de estas secuencias, y "Cantus in laudem Virginis: la poesía religiosa de Juan Gil de Zamora: sus secuencias". En MESA, Juan et al. (ed.), *Actas del VI Congreso Internacional de Latín Medieval Hispánico*. Florencia: SISMEL, 2015 (en prensa), en el que se estudian ambas secuencias tanto en su aspecto formal como en el del contenido. Sobre ellas véase también SZÖVÉRFY, Joseph. *Die Annalen der lateinischen Hymnendichtung. II. Die lateinischen Hymnen von Ende des 11. Jahrhunderts bis zum Ausgang des Mittelalters*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1965, p. 279-283, y *Marianische Motive der Hymnen*. Leyden: Classical Folia, 1985, p. 285-290.

una obra independiente, y mucho más extensa y compleja que las anteriores, pues se trata de un oficio litúrgico poético dedicado a la madre de Cristo.

1. EL OFICIO POÉTICO

De este oficio solo se conserva una copia, que se encuentra después del *Liber Marie*, tras tres renglones en blanco, en el ms. 9503 de la Biblioteca Nacional de Madrid, un códice del siglo XIV y 210 ff.⁴. Concretamente el oficio comienza en la parte inferior del f. 195r y se extiende hasta el f. 210r, el último del manuscrito, que ha sido cercenado en su parte inferior, justo por debajo del final del oficio. Tal copia ha sido realizada por la misma mano del siglo XIV que ha escrito el *Liber Marie* en tinta de color marrón, con las iniciales principales en rojo y azul, las iniciales secundarias alternativamente en esos mismos colores, y los títulos en rojo, como en el resto del manuscrito. Todos los textos del oficio, incluidos los poéticos, están copiados a renglón continuo, es decir, sin separar los versos en diferentes líneas. Sin embargo, se señalan las estrofas de los himnos escribiendo con mayúscula su letra inicial, alternativamente en tinta roja y azul; y lo mismo ocurre con las iniciales de las antifonas y los responsorios, algo que es habitual en los códices medievales que transmiten este tipo de composiciones.

Al oficio le da inicio un *incipit*, formado por dos líneas escritas en rojo, en las que se informa del título, el autor y la composición de la obra a petición del rey Alfonso X:

“Incipit OFFICIVM ALMIFLVE VIRGINIS, quod composuit frater Io(annes) Egidii apud Zamoram ad preces et insta<n>ciam illustrissimi Aldefonsi, regis Legionis et Castelle”. / “Comienza el OFICIO DE LA ALMIFLUA VIRGEN, que compuso fray Juan Gil en Zamora a ruego y requerimiento del ilustre Alfonso, rey de León y Castilla”.

Tras él, todavía en el f. 195r y ya en tinta de color marrón, sigue la dedicatoria de la obra al mencionado rey, al que dice enviársela mediante un mensajero, así como la mención del motivo que le ha llevado a componerla, que no ha sido otro que el encargo del propio monarca:

“Serenissimo suo domino Aldefonso, diuina prouidentia illustri regi Castelle, Legionis et Vandalie, humillissimus scriptor suus, frater Iohannes Egidii fratrum minorum apud Zamoram, doctor insufficiens, regni terreni gubernaculum meritorium et eterni brauii⁵ remuneratorium.

Officium almiflue matris alme regis Ihesu /^{195v} altissimi, pro cuius ordinatione deuote uestra serenitas michi scripsit, uestre mitto magnificencie per presentem⁶ portitorem scientes quod, si omnes artus meos in linguam conuerterem et omnium sapiencium facundiam haberem, in tam preclarissimae Virginis preconium nichil esset. Obtemperau i siquidem precepto principis, sed non consumaui preconia Virginis.

Incipit Officium almiflue uirginis, matris Christi”.

“A su serenísimo señor Alfonso, por la divina providencia ilustre rey de Castilla, León y Vandalia, su humildísimo escritor, fray Juan Gil, de los hermanos menores de Zamora, doctor insuficiente, (desea) el gobierno provechoso del reino terreno y la recompensa del premio eterno.

⁴ A partir de ahora designaremos este manuscrito como *M*. Una descripción general detallada del ms. puede encontrarse en VÍLCHEZ, M^a Rosa. “El *Liber Mariae* de Gil de Zamora”. En RODRÍGUEZ PASCUAL, Francisco. *Juan Gil de Zamora. Milagros de Santa María del Liber Mariae*. Zamora: 2007, p. 17-49 (1^a ed. en *Eidos*, 1954, 1, p. 9-43), concretamente en la p. 35; en MARTÍN IGLESIAS, José Carlos; OTERO PEREIRA, Eduardo (eds.). *Juan Gil de Zamora, Legende Sanctorum et festiuitatum aliarum de quibus ecclesia sollempnizat. Leyendas de los santos y de otras festividades que celebra la Iglesia. Introducción, edición crítica y traducción anotada*. Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos “Florián d’Ocampo”, 2014 (*Iohannis Aegidii Zamorensis Opera omnia* 2), p. 108-109, y en PÉREZ RODRÍGUEZ, “Las meditaciones poéticas”, *op. cit.* El segundo códice en que se conserva el *Liber Marie*, el ms. 110 del Archivo catedralicio del Burgo de Osma (que en adelante llamaremos *O*), no contiene este oficio.

⁵ brauii *correx*i: brauium *M*.

⁶ presentem *correx*it *Fita*: presencium *M*.

El *Oficio* de la almiflua madre nutricia del altísimo rey Jesús, por cuyo encargo vuestra serenidad me escribió devotamente, envió a vuestra magnificencia mediante el presente mensajero, sabedor de que, si todos mis miembros se convirtieran en lengua y tuviera la elocuencia de todos los sabios, no sería de ningún valor para alabar a la tan ilustrísima Virgen. Sin embargo, obedecí la orden del príncipe, pero no terminé los elogios de la Virgen.

Comienza el *Oficio de la almiflua Virgen*, madre de Cristo”.

Su composición tiene, pues, una clara fecha *ante quem*, el 4 de abril de 1284, en que tuvo lugar la muerte del rey Sabio. Una de sus fuentes, la *Legenda Aurea* de Jacobo de la Voragine, compuesta en los años sesenta del siglo XIII⁷, nos proporciona la fecha *post quem*. Entre ambas, sin embargo, no es posible llegar a una mayor precisión sobre una base suficientemente firme, pues es muy poco segura la escasa información que se tiene sobre la peripecia vital del franciscano⁸.

El oficio rimado era un género favorito de los franciscanos⁹, por lo que no puede sorprender que también lo cultive Juan Gil. A finales del siglo XII o comienzos del XIII llega éste a la última fase de su evolución, pues es entonces cuando surgen oficios rimados con una construcción formal unitaria: están elaborados en el mismo tipo de verso y con los miembros de sus estrofas relacionados entre sí mediante la rima¹⁰. De este tipo es el oficio de Gil de Zamora, que consta solo de dos de las horas mayores: concretamente, los maitines y las *laudes*¹¹. La estructura de éstas se corresponde con la del *cursus* catedralicio, que era el que seguían los hermanos menores¹² y el que también se seguiría en la corte, los dos ambientes para los que indudablemente las compuso.

⁷ Ephrem BAUMGARTNER determinó, a través de las fuentes del capítulo que esta obra dedica a Francisco de Asís, los años 1260-1263 como término *a quo* para su composición (“Eine Quellenstudie zur Frankiskuslegende des Jacobus de Vorigine O.P.”, *Archivum Franciscanum Historicum*, 1909, 2, p. 27-30), fecha que acepta su más reciente editor, Giovanni Paolo MAGGIONI (*Legenda Aurea*. Firenze: SISMELE, 1998, p. XIII), quien además señala que en el siguiente decenio el autor la sometió a múltiples retoques.

⁸ Su biografía ha sido estudiada principalmente por CASTRO Y CASTRO, Manuel, *Fray Juan Gil de Zamora*. De preconiis Hispanie. *Estudio preliminar y edición crítica*. Madrid: Universidad de Madrid, 1955, p. XXXV-CXXI; FERREIRO, Cándida. “Juan Gil de Zamora, doctor y maestro del Convento Franciscano de Zamora (ca. 1241-1318)”, 2006 [disponible en http://www.porticozamora.es/Juan_Gil.pdf. Consultado el 10/08/2013]; y, de la misma, *Liber contra uenena et animalia uenenosa de Juan Gil de Zamora. Estudio preliminar, edición crítica y traducción*. Barcelona: Real Acadèmia de Bones Lletres, 2009, p. 19-39, y “Nuevas perspectivas sobre Juan Gil de Zamora”, *Studia Zamorensia*, 2010, 9, p. 19-33; MARTÍN-OTERO, Juan Gil de Zamora, *Legende Sanctorum...* cit., p. 11-18. También se encuentra información al respecto en DACOSTA, Arsenio, “El rey virtuoso: un ideal político del siglo XIII de la mano de fray Juan Gil de Zamora”, *Historia. Instituciones. Documentos*, 2006, 33, p. 99-121; y en LILLO, Fernando. *Juan Gil de Zamora. Sermonario. Estudio preliminar, edición, traducción y comentario de siete de sus sermones*, Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos “Florián D’Ocampo”, 2011 (*Iohannis Aegidii Zamorensis Opera omnia* 1), p. 15-22.

⁹ SZÖVÉRFY, *Annalen...*, II, p. 174.

¹⁰ WAGNER, Peter. *Ursprung und Entwicklung der liturgischen Gesangsformen bis zum Ausgange des Mittelalters*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911³, p. 311. Este estudioso piensa que quizás fue el franciscano Julián de Spira (†1250), compositor de los oficios en honor a san Francisco y san Antonio, el que culminó este paso. Más recientes son los estudios de JONSSON, Ritva. *Historia: Études sur la genèse des offices versifiés*. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1968; y HUGHES, Andrew. “Late Medieval Plainchant for the Divine Office”. En *New Oxford History of Music. III. Music as concept and Practice in the Late Middle Ages*. Oxford: University Press, 2001, p. 31-96, y *The Versified Office: Sources, poetry, and chants* I. Lions Bay, 2011.

¹¹ Hasta el momento esta obra no ha recibido una edición crítica, que estamos preparando nosotros y esperamos publicar en breve. Ha sido editado, sólo en su parte poética, por FITA, Fidel. “Poesías inéditas de Gil de Zamora”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1885, 6, p. 379-391, y DREVES, Guido M. (ed.). *Analecía Hymnica*, 17. *Hymnodia Iberia*, Leipzig: O. R. Reiland, 1894, nº 8, p. 34-37. Completo lo había editado ya FITA en 1882 como “Oficio (inédito) de la Virgen, que a ruegos e instancia del rey D. Alfonso el sabio, compuso Gil de Zamora”. En LÓPEZ FERREIRO, Antonio (ed.). *La Iglesia en Galicia. El pórtico de la Gloria. El altar y la cripta del apóstol Santiago. Monumentos antiguos de la Iglesia compostelana*, reimpr. MANRIQUE, José Luis, La Coruña: Edinosa, 1994, p. 339-370.

¹² El propio Juan Gil, en el libro IV del *Liber Marie*, señala: “cothidie de Virgine gloriosa officium facimus speciale iuxta ordinem ecclesie Romane” (O, f. 21vbis).

1.1. *Los maitines*

Los maitines son la hora litúrgica más larga y elaborada de todas. El oficio compuesto por Juan Gil para ellos responde al esquema tradicional de los maitines festivos catedralicios. Así se organiza en torno a tres nocturnos, que siguen a la antífona y al himno iniciales, y que, a su vez, constan de tres antífonas con sus correspondientes salmos y tres lecturas en prosa seguidas de un responsorio¹³. Teniendo en cuenta que el manuscrito omite algunos de los elementos comunes a todas las horas litúrgicas, como son la invocación inicial (*Deus in adiutorium meum intende...*, ps. 70), el *Pater noster*, o la absolución y la bendición que preceden a la primera de las lecturas, la estructura de los maitines de Juan Gil es la siguiente¹⁴:

1. Antífona del *Invitatorium*: “*Ihesu qui carnem induit*”.
Salmo (94): “*Venite exultemus Domino*”.
Repetendum de los 4 versos iniciales de la antífona: “*Ihesu qui*”.
2. Himno: “*Virga de Iesse produit*”.
3. 1^{er} Nocturno:
1^a antífona: “*Virgo prudens emiserat*”.
Salmo (9,2): “*Domine, Dominus noster*”.
2^a antífona: “*Virtus diuina claruit*”.
Salmo (19,2): “*Celi enarrant*”.
3^a antífona: “*Visis his mirabilibus*”.
Salmo (24): “*Domini est terra...*”.
Versículo (Ps. 44,5): “*Specie tua...*”.
Respuesta (Ps. 54,3): “*Intende...*”.
1^a LECTURA: “*Almiftue matris alme regis Ihesu altissimi*”.
1^o Responsorio: “*Creaturis pereuntibus*”.
Versículo: “*Almus apocrisarius*”.
Repetendum de los 3 vv. finales: “*Cum quo misit*”.
2^a LECTURA: “*Meror proinde fatiscat, tristitia fugiat, eliminetur dolor*”.
2^o Responsorio: “*Gabrielis oraculum*”.
Versículo: “*Virgo concepit regia*”.
Repetendum de los 3 versos finales del responsorio previo: “*Et totum*”.
3^a LECTURA
3^o Responsorio: “*Concepit Virgo filium*”.
Versículo: “*Huic nulla uirgo similis...*”.
Repetendum de los 3 versos finales: “*Qui fecit ipsam...*”.
4. 2^o Nocturno:
1^a antífona: “*Tota Virgo deifica*”.
Salmo (44,2): “*Eruclauit...*”.
2^a antífona: “*Cognatam tribus mensibus*”.
Salmo (45,2): “*Deus noster refugium*”.
3^a antífona: “*Corde Deum glorifica*”.
Salmo (86,1): “*Fundamenta eius*”.
Versículo (Ps. 45,6): “*Adiuuauit eam Deus*”.
4^a LECTURA
4^o Responsorio: “*Gestat claustrum uirgineum*”.
Versículo: “*Gigantem breuiatum...*”.
Repetendum de los 3 versos finales: “*Mirabile...*”.
5^a LECTURA
5^o Responsorio: “*Ioseph sponsus nutricius*”.

¹³ Los maitines feriales del *cursus Romanus*, en cambio, solo constan de un nocturno con 6 antífonas y tres lecturas con sus correspondientes responsorios (vid. al respecto ASENSIO, Juan Carlos. *El canto gregoriano. Historia, liturgia, formas*. Madrid: Alianza Editorial, 2003, p. 264-265).

¹⁴ En mayúsculas están escritos los títulos de los textos en prosa.

Versículo: “*Ipsam cura magnifica*”.

Repetendum de los 3 versos finales: “*Cogitabat*”.

6ª LECTURA

6º Responsorio: “*Dum iret Iherosolimam*”.

Versículo: “*Ibidem nocte media...*”

Repetendum de los 5 versos finales: “*Non inuenit...*”

5. 3^{er} nocturno:

1ª antífona: “*Sicut emittit radium*”.

Salmo (95,1): “*Cantate Domino primo*”.

2ª antífona: “*Non concassatur uitrea*”.

Salmo (92,1): “*Dominus regnavit...*”

3ª antífona: “*Sicut uellus non rumpitur*”.

Salmo (95,2): “*Cantate... secundo*”

Versículo (ps. 131,13): “*Elegit eam*”.

7ª LECTURA: “*Lectio sancti Euangelii secundum Lucham*” (1,26-27)

HOMILIA (a partir de las palabras de los santos doctores Ambrosio, Crisóstomo y Bernardo): “*Cum legationis huius latencia misteria*”.

7º Responsorio: “*In partu alme Virginis*”.

Versículo: “*Tunc circa solem aureus...*”

Repetendum de los 3 versos finales: “*Fons olei tunc...*”

8ª LECTURA

8º Responsorio: “*Per spiritus angelicos*”.

Versículo: “*Legi nature obuui...*”

Repetendum de los 3 versos finales: “*Vtrique partum cernere...*”

9ª LECTURA

9º Responsorio: “*In partu alme Virginis*”.

Versículo: “*Hunc nesciuit sciencia...*”

Repetendum de los 2 versos finales: “*Nam sub aspectu...*”

Versículo: “*GLORIA PATRI*”

Repetendum versos finales del cuerpo del responso: “*Nam sub aspectu...*”.

Como se observa, en los responsorios que siguen a cada una de las lecturas los tres versos finales de su cuerpo se repiten siempre tras el versículo, el llamado *repetendum*, lo que es señalado puntualmente por el manuscrito repitiendo las primeras palabras de tal parte tras una *P* (= *pressa*) en tinta roja, letra que también se sitúa en rojo, en medio del texto completo del responso, delante de la parte del cuerpo que se debe repetir. En el caso del cuerpo del último responso, de solo cuatro versos, se repiten los dos últimos tras el versículo y nuevamente tras el *Gloria*. Algo semejante ocurre con la antífona del invitatorio, que se canta primero completa y, después del salmo o el versículo que la sigue, se repiten sus cuatro versos iniciales, lo que el manuscrito indica de la misma forma señalada para los responsorios¹⁵.

Originales de Juan Gil y elaboradas en verso son todas las antífonas, el himno y los responsorios, mientras que ocho de sus nueve lecturas y la homilía han sido realizadas, también por él, en prosa; la séptima, por su parte, procede del Evangelio.

La mayor parte de las piezas versificadas de estos maitines están formadas por estrofas de siete versos, en las que alternan octosílabos proparoxítonos (8pp) y heptasílabos paroxítonos (7p) con rima bisilábica, es decir, a partir de la penúltima vocal, adaptada a los dos tipos de versos.

¹⁵ El copista del ms. matritense indica los salmos mediante la abreviatura *P*. o *P* con un signo de abreviación encima. Esta última abreviatura le sirve también para indicar el *repetendum*. Tanto el versículo del responso como el independiente se abrevian mediante una *V* mayúscula con su rasgo izquierdo cruzado por una raya, y el responso, con una *R* también mayúscula, con su rasgo inferior derecho también cruzado; la antífona con una *a*, alguna vez *ana*, que tiene el signo de la abreviatura superpuesto; el nocturno con *n*; todos ellos escritos siempre en tinta roja. Se trata de un procedimiento habitual de los mss. que contienen oficios poéticos (véase HUGHES, *The Versified Office*, p. 3-5). Por otro lado, este códice no incluye ningún tipo de notación musical.

Concretamente su estructura métrica es: 8pp 7p 8pp 7p 8pp 8pp 7p, y la de la rima: ABABAAB¹⁶ o ABABCCB¹⁷. Las antífonas y el cuerpo de los responsorios constan solo de una estrofa, mientras el himno tiene siete. Esas siete estrofas del himno, aunque responden a la estructura general mencionada, son más complejas en su detalle, pues sus versos quinto y sexto tienen una estructura interna 4pp + 4pp y ambas partes riman entre sí, como puede observarse en ésta su primera estrofa¹⁸:

“Virga de Iesse prodiit	8 pp A	“La rama de Jesé brotó,
uirga uirens tenella	7p B	rama verdeante y tierna,
que tota florens exiit	8pp A	que toda floreciente salió
de materna	7p B	del seno materno,
phi<s>cella	4pp C + 4 pp C	purísima, santísima,
purissima, sanctissima,	4pp D + 7p D	llena de rocío, fructífera,
rorifera, fructifera,	7p B	carente de toda
carens omni procella”.		perturbación”.

Por su parte, los versículos de los responsorios constan de una estrofa de cinco versos, en la que alternan también octosílabos proparoxítonos y heptasílabos paroxítonos¹⁹. Dentro de los versículos hay también dos excepciones: el de 4R, cuyos cinco versos son todos heptasílabos paroxítonos y riman entre sí²⁰, y el último de todos, que sólo tiene tres versos, rimando los dos primeros entre sí y el último con los versos pares del cuerpo de su responsorio²¹. Éste constituye la última de las excepciones a las estrofas de siete versos, ya que está constituido por solo cuatro²². Es evidente que todas las piezas de estos maitines siguen una misma pauta, basada en la estructura del frecuente dímetero yámbico rítmico, que Ambrosio popularizó para los himnos, bien en su forma completa (8pp), bien en la cataléctica (7p), aunque Juan Gil consigue con gran habilidad y sutileza introducir pequeños toques de variedad dentro de la regularidad de sus maitines. Esta

¹⁶ Sirva como ejemplo 2A1N:

“*Virtus diuina claruit* 8pp A
cum l^{196c} *uirge presentantur.* 7p B
Ex quibus nulla floruit 8pp A
nec frondes dilatantur. 7p B
Sed uirga Ioseph floruit, 8pp A
tantum et ipsa fronduit 8pp A
et fructus renouantur”. 7p B

“El poder divino brilló,
cuando las varas se presentan.
De ellas ninguna floreció
ni sus frondas se aumentan.
Pero la vara de José floreció
y solo ella de frondas se cubrió
y sus frutos se renuevan”.

¹⁷ “*Visis his mirabilibus,* 8pp A
mox Virgo desponsatur, 7p B
sed a secretis sedibus 8pp A
talis lex allegatur, 7p B
que primum florem uirginum 8pp C
primo splendori luminum 8pp C
deberi causabatur”. (3A1N) 7p B

“Tras ver estas maravillas,
inmediatamente la Virgen se desposó,
pero de secretas sedes
llega la ley
que exige que
la primera flor de las vírgenes
se deba al primer esplendor de las luces”.

¹⁸ La misma situación se halla en la 1A3N.

¹⁹ “*Legi nature obuui* 8pp A
ut Sodoma ruerunt, 7p B
bos et brunellus socii 8pp A
reuerentes fuerunt 7p B
nec fenum tetigerunt”. (8V) 7p B

“Como Sodoma corrieron
al encuentro de la ley de la naturaleza,
el buey y el burrillo fueron
compañeros reverenciosos
y ni tocaron el heno”.

²⁰ “*gigantem breuiatum,* 7p A
excelsum inclinatum, 7p A
creatorem creatum, 7p A
stabilem inmutatum 7p A
et Deum humanatum”. (4V) 7p A

“a un gigante reducido,
a un excelso inclinado,
a un creador creado,
a un estable transformado
y a un Dios hecho hombre”.

²¹ “*Hunc nesciuit sciencia* 8pp A
neque experientia, 8pp A
nature refugerunt”. (9V) 7p B

“A este no conoció la ciencia
ni la experiencia,
las naturalezas lo rehuyeron”.

²² “*In partu alme Virginis* 8pp A
cuncta obstupuerunt, 7p B
nam sub aspectu luminis 8pp A
nullum talem uiderunt”. (9R) 7p B

“En el parto de la nutricia Virgen
todas las cosas se asombraron,
pues a la claridad de la luz
a nadie semejante contemplaron”.

mezcla de octosílabos y heptasílabos no parece ser demasiado frecuente en los oficios poéticos de finales de la Edad Media²³, aunque es la que utiliza Julián de Spira en su influyente oficio para S. Francisco y la que también presenta otro oficio franciscano, el de Clara de Asís²⁴, ambos con el mismo ritmo yámbico que el de Juan Gil. Por último, también hay que destacar que ha evitado por completo situar monosílabos en los finales de los versos y no ha alterado la acentuación de los términos, al igual que en su segunda secuencia (*Quid uigoris, quid amoris*)²⁵.

A pesar de que el oficio está dedicado a la Virgen se abre con una antifona que tiene por tema a Jesús, con cuyo nombre se inicia ésta y, en consecuencia, todo el oficio mariano. Es el Jesús encarnado en una virgen y lleno de amor, como dice en su primera parte, mientras que en la segunda invita a alegrarse y cantarle *in organis sonoris*. Esta antifona comienza de forma casi idéntica al invitatorio de los maitines del oficio rimado dedicado a Clara de Asís († 1253), que se transmite en dos manuscritos del siglo XIII, siendo especialmente coincidentes su primer y cuarto versos²⁶.

El resto de las oraciones de los maitines tiene ya a María como protagonista. Esta distribución encaja perfectamente con la doctrina mariológica de los franciscanos del siglo XIII, como Bonaventura, que siempre situaban a María dentro de unas bases decididamente cristocéntricas²⁷. Son en su mayor parte composiciones de carácter narrativo, en las que Juan Gil va contando, de forma bastante sintética y elíptica, pero explícita, los hechos más importantes de la historia de María, desde su propio nacimiento hasta el de su hijo. Para ello se basa esencialmente en el relato de los evangelios apócrifos que se ocupan de los primeros años de María, como el de pseudo Mateo o el protoevangelio de Santiago, en los evangelios canónicos de Lucas y Mateo, y en la popular *Legenda Aurea* de Jacobo de Varazze. En esto el oficio de Juan Gil responde a la costumbre de la época, pues la naturaleza del oficio poético es generalmente histórica o biográfica, algo en lo que los maitines tienen un papel esencial porque la continuidad de sus muchas piezas permite contar la historia hecho por hecho²⁸.

Tal historia se inicia en el himno, cuya última estrofa contiene la característica doxología y las anteriores relatan los primeros años de la Virgen. La pieza se abre²⁹ con una alusión a su linaje mediante las muy utilizadas palabras del profeta Isaías (11,1), *uirga de Iesse* (1.1), y a su nacimiento. Las siguientes estrofas hablan de su educación en el templo con otras vírgenes, a las que superaba en dedicación y guiaba; de cómo era allí alimentada por los ángeles y dedicaba todo su tiempo fuera del trabajo a las alabanzas y los cantos de David. Como era habitual en la lírica religiosa medieval, hay varias referencias en estas estrofas a la música y al canto: *hymnidica, melodica* (3.6), *cantica Dauitica* (6.5).

Particularmente interesante es el contenido del final de la primera estrofa, donde se dice que María salió “*de materna phiscella / purissima, sanctissima / (...) carens omni procella*”³⁰ (v. 4-5,7). En tales versos el franciscano parece decantarse claramente a favor de una cuestión muy debatida en su época, que la Virgen fue concebida sin pecado en el seno materno, es decir, la llamada

²³ Según HUGHES (*The Versified Office...cit.*, p. 125), su presencia en las antífonas de los salmos de su corpus es del 0,3%, que es el menor porcentaje de todas las formas que recoge, mientras en el resto de las piezas su uso es mínimo (6 ej. en el invitatorio de los 931 examinados, y 7 en las antífonas del Evangelio de 2755).

²⁴ Editados, respectivamente, en *AH* 5, nº 61, p. 175-178 y nº 54, p. 157-160. La edición más reciente del primero es la de MARIANI, Eliodoro. *Vita e ufficio ritmico de san Francesco d'Assisi*. Vicenza: Libreria internazionale Edizione Francescane, 1980.

²⁵ Véase PÉREZ RODRÍGUEZ, *Cantus in laudem Virginis, op. cit.*

²⁶ “*Regi qui carnem induit / sit laus cordis et oris / cuius in Clara claruit / perfecti uis amoris*”. Este oficio está editado en *AH* a partir de breviarios franciscanos del siglo XV, pero de acuerdo con la base de datos *CANTVS: A Database for Latin Ecclesiastical Chant* (disponible en <http://cantusdatabase.org/>; consultado el 18-06-2014) se encuentra también en un breviario de Italia central del siglo XIII (Chicago, Newberry Library, 24) y en otro de la misma procedencia de la segunda mitad de dicho siglo (Napoli, Bibl. naz. Vittorio Emanuele III, VI. E. 20).

²⁷ GAMBERO, Luigi. *Mary in the Middle Ages*. San Francisco: Ignatius Press, 2005 (1ª ed. en italiano, Milano, 2000), p. 206.

²⁸ HUGHES, *The Versified Office*, p. 157.

²⁹ *Vid. supra* su primera estrofa.

³⁰ El sustantivo *procella* resulta curioso en este contexto, pues su significado propio es el de “tormenta”, mientras que aquí debe de utilizarse con un significado figurado: “perturbación, mácula”, o algo semejante.

inmaculada concepción³¹. Sin embargo, cuando Juan Gil aborda en extenso esta cuestión en el tratado cuarto de su *Liber Marie*³², afirma que María fue concebida en pecado, entre otros motivos porque la concepción sin pecado estaba reservada a María como madre de Jesús y no pudo afectar también sus padres³³. Y apoya su afirmación con citas de Bernardo de Claraval. Las palabras del verso no contradicen, sin embargo, este rechazo de la inmaculada concepción, pues también afirma en el *Liber Marie* que, si bien “su carne no fue santificada antes de la concepción, sí lo fue después³⁴”, en el momento de recibir el alma, por lo que ya era santa al salir del seno materno³⁵. Pero, continúa, “aunque no está permitido celebrar el día de su concepción porque no hubo santidad en la concepción, sin embargo el alma santa puede alegrarse por lo que entonces comenzó, sin ser reprendida. Pues ¿quién oyendo que fue concebida la Virgen, gracias a la cual se consiguió la salvación de todo el mundo, se negará a dar gracias a Dios?³⁶”. De hecho, aunque él dice no aceptar la festividad, justifica a los que sí lo hacen: “si alguien celebra el día de su concepción, atendiendo más a su futura santificación que a la presente concepción, no parece merecedor de ser rebatido y, por ello, dije que no me atrevo ni a criticar ni a alabar a tales personas. Sin embargo, creo y confío respecto a la gloriosa Virgen que, si alguien celebra esta festividad, lo hace no por amor a la vanidad sino por devoción a la Virgen³⁷”. No es de extrañar, dada esta flexible postura, que incluya algunos milagros en que se acepta tal fiesta³⁸. También admite que la santidad de María es superior a la de los otros santos, así en uno de los poemas del oficio afirma que su Hijo la convirtió en “la primera de todos tras Cristo³⁹” y, “por ello, no hay que admirarse”, dice en el *Liber Marie*, “si el Espíritu Santo, que habita en los corazones de los fieles, inflama la devoción de estos más hacia la Virgen que hacia los demás santos⁴⁰”. En realidad, esta es la opinión general de su época, la que defendían grandes personajes como Bernardo de Claraval († 1153), al que cita el propio Juan, y también algunos franciscanos como Bonaventura († 1274); solo cambiará más tarde con los también franciscanos Duns Escoto († 1308) y Raimundo Lulio († 1315).

Tras el himno, la primera antifona del primer nocturno continúa el relato con la promesa de María de no casarse. La segunda cuenta cómo José fue elegido para ser su marido al haber florecido la vara que, como los demás, tuvo que presentar en el templo. En este relato Juan Gil ha preferido no mencionar a la paloma del Espíritu Santo que se posó sobre tal vara, que es lo único

³¹ La Iglesia católica no lo aceptó oficialmente como dogma hasta 1854.

³² Este tratado solo se conserva en el ms. 110 del archivo de la catedral del Burgo de Osma (en adelante *O*), pues en *M* ha sido eliminada tal parte.

³³ “Ipsam (sc. Mariam) salua sententia meliori conceptam esse credimus in peccato... /...Sola enim ipsa... sine peccato concepit... Et ideo hoc parentibus beate Virginis concedi non debuit, sed soli Virgini reseruari” (*M*, f. 20v-21r).

³⁴ Et ideo simpliciter concedendum est quod caro eius ante animationem non fuerit sanctificata, sed post (f. 21r).

³⁵ En la primera lectura de este oficio de maitines afirma también: “Adeo enim processit de utero Virgo almiflua sancta et munda, que post Deum hominem nulla processit purior creatura” (“La almiflua Virgen salió del útero tan santa y limpia que tras Dios hombre no hubo una criatura más pura” (*M*, f. 196v).

³⁶ “Quamuis conceptionis diem non oporteat celebrari pro eo quod non fuit sanctitas in concepto, potest tamen irreprehensibiliter anime sancte gaudere pro eo, scilicet, quod tunc inchoatum est. Quis enim audiens Virginem, de qua salus totius mundi processit, conceptam gratias Deo soluere negligat?” (*O*, f. 21rbis).

³⁷ “Si quis in die conceptionis eius / sollempnizet, magis attendens sanctificationem futuram quam conceptionem presentem, non uidetur dignus redargui et ideo dixi quod tales nec uituperare audeo nec laudare. Credo tamen et confido de Virgine gloriosa quod, si quis hanc sollempnitatem celebret, non ex amore uanitatis, sed potius ex deuotione Virginis” (*O*, ff. 21rbis-21vbis).

³⁸ Sobre todo si tenemos en cuenta que dichos milagros no son invención de Juan Gil, sino que proceden de otras fuentes. Son concretamente dos milagros: el del abad Elsinio (*M*, f. 15r; FITA, “Poesías”, p. 407), en el que María pide a dicho abad, tras salvarlo, que celebre el día de su concepción el 8 de diciembre y la predique. En este caso, se trata de un abad de origen inglés y allí dicha fiesta se celebraba desde tiempo atrás (entre 1060 y 1066, y desde comienzos del s. XII, véase GAMBERO, *op. cit.*, p. 110). El otro es el de un clérigo francés ahogado en el Sena (*M*, f. 58r, FITA, “Poesías”, p. 425), al que la Virgen también pide, tras resucitarlo, que celebre el *festum Conceptionis*.

³⁹ “Concepit Virgo filium / (...) qui fecit ipsa Virginem / post Christum Deum hominem / pre omnibus priorem” (3R, v. 1 y 5-7).

⁴⁰ “Si aliquis spiritualis honor matri Domini tribuatur, quoniam sanctificationis eius magnitudo et acceleratio ceteras antecellit, et ideo mirandum non est si Spiritus Sanctus inhabitans in cordibus fidelium deuotioni ipsorum magis erga Virginem inflammat quam erga alios sanctos et sanctas” (*O*, f. 21vbis).

que señalan los mencionados evangelios apócrifos, mientras Jacobo de la Voragine se refiere en su *Legenda Aurea* a ambas acciones, por lo que debe ser ésta su fuente directa en dicho episodio⁴¹. La tercera está dedicada a sus esponsales, pero también señala que la ley divina ordena que “la primera flor de las vírgenes se deba al primer esplendor de las luces”, es decir María fue reservada para Dios, con la unión de una metáfora floral y otra lumínica, muy empleadas en los himnos medievales. En los responsorios que siguen dentro del primer nocturno se relata la anunciación a través de Gabriel, el primer miedo de María y su aceptación final, y, por último, la milagrosa concepción de una *uirgo fecunda*. En las antífonas del segundo nocturno se narra, siguiendo el evangelio de S. Lucas (1,39-56) y la *Legenda Aurea* (81, 42-45), con la que tiene diversos paralelos textuales⁴², la visita de la Virgen a su prima Isabel, también encinta de Juan el Bautista, “profeta admirable”, que termina con su *magnificat*, al que alude la tercera antífona. En sus responsorios se alaba el especial fruto del vientre virginal; se señala, siguiendo el evangelio de S. Mateo (1,19), la intención de José de abandonar a María cuando se entera de su preñez, y cómo luego la reverenciaba, para, finalmente, referirse al nacimiento de Jesús en un humilde alojamiento camino del empadronamiento. En las antífonas del tercer nocturno se comenta y se ilustra mediante imágenes el misterio del parto virginal, comparando a María con el sol, en la primera; identificándola con un vidrio, en la segunda, y asemejándola a un vellón y a la blanca lana, en la tercera. En los responsorios, por último, se alude de forma muy elíptica a la leyenda antigua del *ara celi* y Augusto, episodio que él ha tomado de la *Legenda Aurea* (6, 49 y 83-96) con muchos paralelos textuales⁴³; continúa el relato con la adoración de pastores y magos, el comportamiento insólito del burro y del buey, y termina con el asombro de la naturaleza ante el excepcional parto mariano.

Las nueve lecturas en prosa, cuyo texto está copiado por entero en el manuscrito, son también creación de Juan Gil, aunque, en este caso, no se trata de textos originales de su pluma, sino que están formadas por retazos extraídos, por lo general, de forma totalmente literal de sermones y homilias sobre la Virgen de otros autores. Los pensadores más presentes en tales lecturas son Nicolás de Claraval († 1176/1178), secretario de Bernardo, de cuyos dos primeros sermones sobre la nati- vidad del señor toma algunos pasajes en sus lecturas primera, segunda y sexta; el propio Bernardo de Claraval con sus homilias *De laudibus Virginis matris*, a las que recurre en la homilia y en sus dos últimas lecturas, y el *Sermo in dominica infra octauam Assumptionis beatae Mariae Virginis*, en la sexta; el abad, también cisterciense, Adam de Perseigne († 1221), de cuyo tercer fragmento ma- riano y epístolas 16 y 17 ha extraído prácticamente entero el texto de las lecturas cuarta y quinta, y un fragmento de la sexta. Finalmente, también utiliza el capítulo 50 *De annuntiatione dominica* de la *Legenda Aurea* en la homilia y las dos últimas lecturas, y la *oratio* séptima de Anselmo de Canterbury en sus lecturas cuarta y sexta. Además de la falta de originalidad de estas lecturas, hay que señalar asimismo que una buena parte de su texto aparece repetido de forma literal tanto en el capítulo *De annunciationis beate Virginis* de sus *Legende Sanctorum* como en el tratado séptimo, *de Anuntiatione almiſſue matris Christi*, de su *Liber Mariæ*⁴⁴. En estas lecturas se hace alusión, princi-

⁴¹ Vt quicumque de domo Dauid nuptiis habiles coniugati non essent singuli uirgas singulas ad altare deferrent et cuiuscumque uirgula germinasset et in camumine eius secundum Ysaie uaticinium spiritus sanctus in columbe specie consedisset, ipse procul dubio esset cui uirgo desponsari deberet... Ioseph cum uirgam suam attulisset et ipsa illico florem germinasset et in eius cacumine columba de celo ueniens consedisset, liquido omnibus patuit ipsi uirginem desponsandam fore (*Legenda Aurea...* cit., 127, 71-75, p. 906).

⁴² Et cum eam salutasset, beatus Iohannes... exultauit (*Leg. Aur.* 81,43-44) / cognatam salutauit / (...) non natus exultauit (1A2N, v.4 y 7); Mansit ergo uirgo beata cum cognata sua tribus mensibus ministrans ei natumque puerum suis sanctis manibus de terra leuauit (*ibid.*, 45) / Cognatam tribus mensibus / Virgo associauit / et suis sanctis manibus / de terra eleuauit (2A2N, v. 1-4).

⁴³ “Templum funditus corruit” (*Leg. Aur.* 6,49) / “templum pacis corruit” (M7R, v. 6); “erumperet fons olei” (*Leg. Aur.* 6, 84) / “fons olei tunc patuit” (M7R, v. 5); “tres soles... apparuerunt qui paulatim in unum corpus solare redacti sunt (*Leg. Aur.* 6,88) / tres soles claruerunt, / in unum corpus luminis / paulatim redierunt” (M7R, v. 2-4); “circulus aureus apparuit circa solem” (*Leg. Aur.* 6,94) / “Tunc circa solem aureus / circulus se euexit” (M7V, v. 1-2). Esta leyenda procede de Orosio (6,10) y la introduce, por ejemplo, también Abelardo en un himno sobre la epifanía (SZÖVÉRFY, *Annalen II*, p. 281 y p. 70, respectivamente).

⁴⁴ M, ff. 36v-62r. Esto ha sido señalado con precisión en los aparatos de la cuidadosísima edición de MARTÍN; OTERO, *Juan Gil de Zamora. Legende sanctorum, op. cit.*

palmente, a las cualidades y méritos de la Virgen, se cantan sus alabanzas y, en ocasiones, se alude a su historia: sus primeros años, su elección por Dios, su visita a su prima Isabel y, especialmente, su virginal concepción, coincidiendo con los poemas. Así mismo explican diversos pasajes bíblicos que tienen que ver con ella y su concepción. En cierta manera, expanden y comentan el tema de los versos con un tono más teológico, además de añadir numerosas loas a la Virgen.

1.2. *Las Laudes*

Las *Laudes*, mucho más breves, ocupan parte de los ff. 209v y 210r del manuscrito matritense, y obedecen también al *cursus* catedralicio. Están formadas por cinco antífonas seguidas de su correspondiente salmo, el capítulo, un himno seguido de un versículo y su respuesta, que son las palabras de la Anunciación, la antífona al *benedictus* seguida de éste y una oración final, que coincide con la *collecta* de la Anunciación, que se rezaba todos los días en las misas de Adviento. Ésta es su estructura con sus breves textos en prosa copiados en su totalidad⁴⁵:

1. (1ª) antífona: "*Laudent matrem pietatis*".
Salmo (92): "*Dominus regnavit...*"
(2ª) antífona: "*Laudet fontem uenustatis*".
Salmo (99,2): "*Iubilare Domino...*".
(3ª) antífona: "*Laudet rubum uisionis*".
Salmo (62,2): "*Deus, Deus meus*".
(4ª) antífona: "*Altum tronum Salomonis*".
Salmo (*Dan.* 3,57-88): "*Benedicite omnia...*"
(5ª) antífona: "*Laudent matrem ueri Dei*".
Salmo (148/150): "*Laudate Dominum*".
2. CAPÍTULO: "*Ecce uirgo concipiet et pariet filium et uocabitur nomen eius Emanuel, butirum et mel comedet ut sciat reprobare malum et eligere bonum*". (*Is.* 7, 14-15)
3. Himno: "*Mundi huius creaturas*".
Versículo (*Luc.* 1,28): "*Aue Maria, gracia plena*".
Respuesta (*Luc.* 1,28): "*Dominus tecum*".
4. Ad benedictum:
(6º) Antífona: "*Partum uirginis Marie*".
"*Benedictus dominus Deus...*" (*Luc.* 1,68-79)
5. ORACIÓN: "*Deus, qui de beate Marie Virginis utero uerbum tuum angelo nunciante carnem suscipere uoluisti, presta supplicibus tuis ut qui uere eam Dei genitricem credimus eius apud te intercessionibus liberemur per eundem Dominum nostrum. Amen*".

Dado que la única diferencia existente entre las *laudes* catedralicias para los días de fiesta con respecto a las feriales es la presencia de un responsorio breve entre el capítulo y el himno, habría que suponer que, como aquí no se encuentra dicho responsorio, estaríamos ante unas *laudes* feriales, frente a lo que ocurre con los maitines. Sin embargo, cabe también la posibilidad de que no se haya incluido éste en el manuscrito, al igual que tampoco está copiadas otras partes comunes como la invocación inicial, el *Kyrie eleison*, el *Pater noster*, las *preces* que seguían al *Benedictus* o las fórmulas de despedida.

Las cinco antífonas de esta hora litúrgica tienen idéntica estructura. Están formadas por una estrofa de cinco versos, de los que los cuatro primeros son octosílabos paroxítonos (8p), la mayoría de ellos con una división interna de 4p+4p, y el último, heptasílabo proparoxítono (7pp). A tales versos se ha añadido la rima bisilábica, de forma que los cuatro octosílabos riman entre sí y el quinto con los demás quintos del resto de las antífonas, con lo que estas quedan relacionadas entre sí. También respecto a su contenido y a su estructura sintáctica siguen un mismo tenor. Como corresponde al tipo de hora, todas estas antífonas son de alabanza a la Virgen, y su primer verso y alguno(s) de los

⁴⁵ Que señalamos poniendo sus títulos en mayúscula.

demás (los otros tres octosílabos en la primera, el segundo en la segunda, el tercero en la tercera) empiezan por el verbo *laudare*⁴⁶. La cuarta antífona, sin embargo, supone una excepción a este contenido, puesto que, como era habitual, Juan Gil la ha ajustado a su correspondiente salmo, que en realidad es el pasaje de *Daniel* (3,57-88) *Benedicite omnia*, y ha hecho de ella un canto de bendición, cuyo verbo (*benedicant*) abre el último de sus versos⁴⁷. Respecto a su sintaxis, todas ellas comienzan con el objeto de la alabanza o la bendición (en acusativo), que es la Virgen, representada por una gran diversidad de imágenes, y terminan con el sujeto de la misma, que está formado por la totalidad de los seres, que, respectivamente, se concretan en los reinos y los imperios, toda la iglesia, toda la vigilancia, todas las cosas y todo lo sometido a Dios: el cielo, la tierra, la luz del día y la curia celestial.

El himno, por su parte, está formado por siete estrofas regulares de seis versos, de los que los cuatro primeros son octosílabos paroxítonos (8p) y los dos últimos heptasílabos proparoxítonos (7pp). Además tienen rima bisilábica, que comparten, por un lado, todos los octosílabos de cada estrofa y, por otro, los heptasílabos de todas las estrofas, que de esta forman resultan encadenadas las unas a las otras⁴⁸. Además todos estos heptasílabos terminan en un adverbio en *-ter*. Su tema central sigue siendo la alabanza de la Virgen. Comienza invitando, en su primera estrofa, a todas las criaturas a alabar con su canto a la Virgen, mientras las cinco siguientes se consagran a tal alabanza, que es introducida mediante el cliché *hec est* del himno bizantino *Akathistos*⁴⁹, que ya utilizó Juan Gil en la segunda de sus secuencias⁵⁰. Tal cliché se repite al inicio de varios versos de cada una de esas estrofas (los cuatro primeros de la segunda y quinta estrofa, los tres primeros de la tercera y cuarta, y los dos primeros de la sexta) y, como es habitual, se halla aquí también seguido de los nombres de la Virgen. La última estrofa está ocupada por la doxología trinitaria, cuyos tres primeros versos, cada uno dedicado a una de las tres personas de la Trinidad, comienzan por el mismo sintagma circunstancial (*ob hoc*).

Finalmente, la antífona que precede al *Benedictus* tiene siete versos, todos ellos octosílabos paroxítonos con rima bisilábica⁵¹. En los primeros cuatro se refiere a la alabanza de los ángeles al parto de la Virgen, que en los tres últimos es bendecido.

- | | | | |
|----|---|--|--|
| 46 | “Laudent matrem pietatis,
laudent templum Trinitatis,
laudent stella<m> claritatis,
laudent ortum uoluptatis
regna et imperia” (1A). | 8p A
8p A
8p A
8p A
7pp B | “Alaben a la madre de piedad,
alaben al templo de la Trinidad
alaben a la estrella de claridad,
alaben al huerto de placer
los reinos y los imperios”. |
| 47 | “Altum tronum Salomonis,
pulcrum qui est Absolonis,
tutum portum stationis,
claram uallem uisionis
benedicant omnia”. | 8p E
8p E
8p E
8p E
7pp B | “Al alto trono de Salomón,
al hermoso, que es de Absalón,
al puerto seguro para anclar,
al valle claro de vislumbrar
bendigan todas las cosas”. |
| 48 | 1. “Mundi huius creaturas,
tam presentes quam futuras,
manentes et perituras,
ad laudes Virginis puras
inuitemus pariter,
psallamus concorditer”. | 8p A
8p A
8p A
8p A
7pp B
7pp B | “De este mundo a las criaturas,
tanto presentes como futuras,
permanentes y percederas,
de la Virgen a las alabanzas puras
invitemos igualmente,
cantemos entonadamente”. |
| | 2. “Hec est Virgo generosa,
hec est Virgo graciosa,
hec est prudens et formosa,
hec est ueris uernans rosa
redolens suauiter
et confortans fortiter”. | 8p C
8p C
8p C
8p C
7pp B
7pp B | “Esta es la Virgen generosa,
esta es la Virgen graciosa,
esta es la prudente y hermosa,
esta es de la primavera la floreciente rosa,
que huele suavemente
y conforta fuertemente”. |
| 49 | MEERSSEMAN, Gilles Gérard. <i>Der Hymnos Akathistos im Abendland</i> , Freiburg: Universitätsverlag, 1960, 2 vols. | | |
| 50 | Véase PÉREZ RODRÍGUEZ, <i>Cantus in laudem Virginis</i> , op. cit. | | |
| 51 | “Partum uirginis Marie,
archam totius sophie,
quam collaudant omni die
angelice ierarchie,
benedictum comprobemus,
benedi<c>tum inuocemus
quem Deum esse censemus”. | 8p A
8p A
8p A
8p A
8p B
8p B
8p B | “El parto de la Virgen María,
arca de toda la sabiduría,
que alaban todos los días
la angélicas jerarquías,
como bendito reconozcamos,
como bendito invoquemos
al que pensamos que es Dios”. |

En esta hora Juan Gil ha utilizado versos del mismo número de sílabas que en la anterior, pero con un ritmo contrario, el trocaico; tales versos se corresponden con las dos partes que formaban un septenario trocaico rítmico, y eran de uso muy frecuente en la poesía medieval.

Respecto a su contenido, en realidad tenemos aquí recogidos, entre las cinco antífonas y el himno, los diversos nombres de María, a través de los que se la alaba. Entre ellos no se olvida el de madre de Dios, al que está dedicada la quinta antífona (*matrem ueri Dei, / matrem sumi Nazareni*) y la quinta estrofa del himno (*Hec est mater Saluatoris, / hec est mater genitoris*). Además al parto de la virgen está dedicada la última antífona de esta hora litúrgica, que va precedida, en el versículo y su respuesta, del saludo angélico según el Evangelio de S. Juan (1,24). Todo ello sumado a la oración final parece apuntar a que podrían ser estas unas *laudes* para el tiempo de Adviento.

2. ESTILO Y VOCABULARIO

Respecto al estilo utilizado en estos poemas, se puede considerar, en líneas generales, más sencillo que el exhibido por el propio Juan Gil en sus dos secuencias. Esto resulta especialmente acusado en las piezas de los maitines, dado el carácter eminentemente narrativo de la mayor parte de ellas. Sin embargo, no cabe ninguna duda de que, como en sus dos secuencias, el autor ha sopeado cuidadosamente cada palabra o expresión que introduce. Así se observa que es una constante en los cantos de los maitines la presencia, al menos una vez por pieza, del sustantivo *uirgo* y, en su defecto, del adjetivo *uirgineus* (por ej. en el invitatorio, en 2A2N, y en 7V), que señalan, sin dejar dudas, a quién está dedicada toda la hora. La única excepción a ello son las pocas piezas que tienen como protagonista directo a otro personaje del entorno de María, como 2A1N y 5R, centrados en José, o 4R, que habla de Jesús.

En el estudio sobre las secuencias señalaba como recursos más recurrentes de Juan Gil en ambos poemas la antítesis, el encabalgamiento, el juego con las estructuras paralelas y su ruptura, y el quiasmo. Todos ellos han sido también utilizados, en mayor o menor medida, en las piezas poéticas de ambas horas litúrgicas. Así, por ejemplo, la antítesis configura todo un responsorio de los maitines, donde le sirve, como ocurría también en la primera de las secuencias, para mostrar la excepcionalidad del fruto concebido por María, y aquí la lleva hasta el oxímoron de estas expresiones: “*potentem infrmatum, diuitem pauperatum, gigantem breuiatum, excelsum inclinatum, creatorem creatum, stabilem inmutatum et Deum humanatum*” (4R, v. 2 y 4; 4V, v. 1-5). De forma menos central la encontramos también en algún otro momento: por ej. es significativa en 3V, cuyos dos versos pares incluyen adjetivos antitéticos y colocados además en quiasmo: “*munda sic et fecunda... sterilis et inmunda*”.

En cuanto al encabalgamiento, su presencia en el oficio resulta menos llamativa que en las secuencias, puesto que, aunque son numerosos, en su mayor parte tienen lugar solo entre dos versos de un mismo poema, como ocurre, por poner un solo ejemplo, en el invitatorio, donde se acumulan tres, dos en su primera parte y el último en la segunda. Sólo hay un caso de encabalgamiento entre dos piezas seguidas, que además está unido a los oxímoron antes mencionados, pues tiene lugar entre el cuerpo de 4R y su versículo.

El paralelismo es empleado solo ocasionalmente en las piezas de los maitines, mientras que es la base sobre la que se construyen la mayor parte de los cantos de las *laudes*. Así, por ejemplo, en la primera hora lo encontramos en 2A1N, donde se utilizan sintagmas paralelos para narrar lo que no ocurrió con las varas de los demás varones: “*ex quibus nulla floruit / nec frondes dilatantur*” (vv. 3-4), pero sí con la de José, repitiendo en ambas expresiones uno de los dos verbos y haciendo al otro formar parte de una figura etimológica: “*Sed uirga Ioseph floruit / tantum et ipsa fronduit*” (vv. 5-6); o en 3A1N, donde se sitúan en paralelo dos metáforas: “*primum florem uirginum / primo splendori luminum / deberi causabatur*” (vv. 5-7). Por su parte, las cinco antífonas de las *laudes* están construidas con una estructura paralela, que afecta al mismo tiempo a sus dos niveles, el interno de cada pieza y el conjunto de todas ellas, que ya comentamos en su descripción general.

Algo similar se puede señalar sobre el himno: los dos últimos versos de sus seis primeras estrofas presentan un verbo (en forma personal o participial) y un adverbio en *-ter*; además en los sintagmas que forman los nombres de María se encuentra siempre primero el sustantivo, y luego el genitivo o el adjetivo que lo complementan, con alguna pequeña ruptura mediante un quiasmo⁵².

Asimismo tiene alguna presencia la anáfora, que suele servir para reforzar las estructuras paralelas, por lo que también es más abundante en las *laudes* que en los maitines, donde solo se utiliza ocasionalmente, como en su himno, cuyos dos primeros versos comienzan con *uirga* y cuya tercera estrofa tiene en el comienzo de sus dos primeros versos las formas *uirgines / uirgo*. En cambio, en las *laudes* ya mencionamos que el verbo *laudare* daba inicio a ocho versos de la primera antifona o el cliché *hec est* a dieciséis de los versos del himno, y en la antifona al *benedictus* tal participio abre dos de sus versos⁵³.

Evidentemente también las metáforas están presentes, como en las secuencias, en algunos de los poemas del oficio. Son en su mayoría metáforas lumínicas o vegetales, como era habitual en este tipo de cantos religiosos, empezando por la derivada del anuncio profético de María por parte de Isaías, que abre el himno de los maitines, en que María es la *uirga de Iesse... uirens... florens... rorifera, fructifera*, y siguiendo por 3A1N, en que la Virgen es llamada *primum florem uirginum* y Cristo, *primo splendori luminum*. Numerosas imágenes aluden en los maitines al vientre de María: *materna phiscella* (H 1, v. 4), *claustrum uirgineum* (4R, v. 1), *uas aureum* (4R, v. 3), *aula uirginea* (2A3N, v. 3). Una comparación con el sol, un recurso muy habitual en esta poesía al menos desde la secuencia navideña del *Laetabundus* (f. s. XI)⁵⁴, le sirve para explicar cómo es posible que María siga siendo virgen tras su concepción: *Sicut emittit radium / sol absque lesione* (1A3N, vv. 1-2), al igual que otras dos con la lana: *sicut uellus non rumpitur / distillando liquorem* (3A3N, vv. 1-2), *ut lana candida / tota remansit lucida* (*ibid.*, vv. 5-6) o la imagen de un vidrio atravesado por un rayo solar: *Non concassatur uitrea / per radium solarem* (2A3N, vv. 1-2), ya utilizada por Hildeberto de Lavardin en su poema sobre la virginidad de María *Sol, crystallus, aqua*⁵⁵ y habitual tanto en los himnos como en la lírica vulgar⁵⁶. La santísima Trinidad es representada por tres brillantes soles: *In partu alme Virginis / tres soles claruerunt* (7R, vv. 1-2).

Pero, quizás, si algo se debe destacar en estos poemas, es la riqueza léxica que derrocha en ellos el franciscano de Zamora. Resulta exuberante la adjetivación empleada en las piezas del oficio. Entre esos adjetivos son pocos los que se repiten: así en los maitines tenemos *almus*, muy utilizado por Juan Gil en toda su producción, *deíficus, secretus, stupendus* y *uirgineus*. La mayor parte están empleados en una sola oportunidad, como los poco corrientes *archetipa, zelotypa, hymnidica, melodica, mechanica*, todos de origen griego; junto a ellos el antiguo término lucreciano *rorifera* y el ovidiano *sacrifera*. Los adjetivos compuestos con el verbo *fero* son muy frecuentes en los cantos de los maitines, pues a los ya citados se pueden sumar otros como *salutiferum, luciferum* y los neologismos *iustifera* y *clausifera*. Este último podría ser creación del propio Juan Gil, pues no se halla recogido en ningún diccionario de latín medieval⁵⁷ ni tampoco lo he encontrado en ningún volumen de los *AFF*⁵⁸. Aquí Juan Gil se lo aplica a la Virgen, a la que se llama *puerpera clausifera*,

⁵² Por ejemplo en el v. 4 de la segunda estrofa (véase en n. 40) o en los vv. 1, 3 y 4 de la tercera:

<p><i>Hec est celorum regina, hec est gerula diuina, hec est gratie piscina, peccatorum medicina sanans egros dulciter, sanans liberaliter</i>".</p>	<p>"Esta es de los cielos reina, esta es la portadora divina, esta es de gracia estanque de los pecadores medicina que sana a los enfermos dulcemente, que sana generosamente".</p>
--	---

⁵³ Véase en n. 43

⁵⁴ NORBERG, Dag. *Manuel pratique de latin médiéval*. París: Picard, 1980 (1ª ed. 1968), p. 178-180.

⁵⁵ *Analecta Hymnica* 50, n° 320, p. 419.

⁵⁶ SZÖVERFFY, *op. cit.*, p. 45.

⁵⁷ Ni en el *Mittellateinisches Wörterbuch* (München: Beck, 1967-) ni en el *Glossarium mediae et infimae Latinitatis* de DU CANGE (Niort: L Favre, 1883-1887) ni en el *Mediae Latinitatis Lexicon minus* de J. F. NIEMMEYER (ev. J.W.J. Burgers, Leiden-Boston: Brill, 2002) ni en el *Lexicon Latinitatis Medii Aevi* de A. BLAISE (Turnholt: Brepols, 1975).

⁵⁸ En cambio, sí se emplea en la Edad Media el adjetivo de la misma raíz *clausivus* "constringens, que cierra".

después de compararla con el sol. Es muy probable que tal adjetivo tenga relación con el motivo bíblico de la *porta clausa*, que procede de *Ezequiel* 44,2 y que se empleaba ya los primeros himnos a la Virgen⁵⁹. Dentro de los sustantivos podemos destacar especialmente dos de origen griego, introducidos en el latín por los primeros cristianos, que Juan Gil aplica al arcángel Gabriel con el fin de destacar su importante labor: *apocrisarius* lo llama en su primera mención (1V, v.1), *paranimphus* después (2R, v. 6), aunque este término ya era aplicado a tal arcángel por los antiguos autores cristianos⁶⁰; a ellos se suman algunos otros como *sophia* (L6A, v. 2), *ydola* (M7R, v. 7), introducidos en latín desde antiguo, o el ya medieval *ierarchia* (*Abenedictus*, v. 4). Finalmente, se puede resaltar también el uso de un sustantivo típicamente medieval, *brunellus*, el nombre propio del asno protagonista de la famosa sátira de animales *Speculum stultorum*, compuesta por el inglés Nigelo de Wireaker o Longchamp (1179-1180), que él usa ya como apelativo junto a *bos*, el otro animal que guardó el parto de la Virgen. Por supuesto, buena parte de su vocabulario procede de la Biblia, como *arca*, *clibanus*, *diversorium*, *fiscela*, *praeseptum*, *spectaculum*, *spiraculum*, *thronum*...

Respecto a los nombres de María, que utiliza en las *Laudes*, es oportuno destacar la capacidad del franciscano para introducir variaciones frente a los ya usados en sus secuencias o en los maitines, bien en toda la expresión, bien en un parte. Así referidos a María no aparecen en ninguna otra composición suya los sustantivos *ortum*, *uallis*, *aluear*, *facies*, *pomum*, *gerula*, *cortina* o *uina*; tampoco los adjetivos *generosa*, *formosa*, aunque no son infrecuentes en la lírica religiosa. Si en la segunda secuencia la llamaba *ros*, aquí lo ha transformado en *descensus uernalis roris* (H6, v.3), el *templum* de esa secuencia se convierte aquí en *templum Trinitatis* (1A, v. 2), el *lilium* en *lilium integritatis* (2A, v. 4), la *rubens rosa* en *rosam caritatis* (2A, v. 2) o *ueris uernans rosa* (H2, v. 4), el *castitatis thalamus* (10b.3) en *thalamus pudoris* (H5, v. 3), el *paradisus uoluptatis* (15b.1) en *ortum uoluptatis* (1A, v. 4), la *stella nautica* (1S, 6b.3) o *stella preexcellens* (2S, 28b.2) en *stella claritatis* (1A, v. 3), el *portus salutaris* (1S, 6b.4) en *tutum portum stationis* (4A, v. 3), la *mater Christi* (2S, 37a.3) en *matrem sumi Nazareni* (5A, v. 2), la *mater patris* (2S, 11a.2) en *mater genitoris* (H5, v. 2), etc.

3. PROBLEMAS TEXTUALES

La única copia de este oficio conservada nos plantea algunos problemas textuales graves a la hora de establecer el texto de los cantos, para cuya solución solo podemos emplear la conjetura dado que no contamos con ningún otro testimonio.

Uno de ellos afecta a 3V de los maitines, que tal y como se conserva en el códice matritense presenta un problema estructural, puesto que su tercer verso no rima con el primero como debería. La solución más sencilla y económica consiste en intercambiar el lugar del vocablo que finaliza el tercer verso, *alia*, con el del que empieza el cuarto, *sterilis*, de esta forma se recupera la rima perdida al mismo tiempo que se mantienen el número de sílabas y el significado:

Huic nulla uirgo similis,
munda sic et fecunda.

Quecumque uero *alia* → Quecumque uero *sterilis*
sterilis et inmunda, → *alia* et inmunda,
prime nulla secunda.

Ninguna virgen es semejante a ésta,
tan pura y fecunda.

Cualquier otra es
estéril e impura,
ninguna sigue a la primera.

Otro afecta al primer verso de 6R, que menciona Jerusalén como lugar a donde se dirigían José y María para empadronarse. Además de la incongruencia histórica, tal verso no rima con el tercero, al contrario de lo que ocurre en el resto de las estrofas:

⁵⁹ Por ej., en el de Ennodio *Vt uirginem fetam loquar*.

⁶⁰ Por ejemplo, VEN. FORT. carm. ap. 1, 325, p. 379: "*angelus paranimphus*".

Dum iret Iherosolimam	8pp	Cuando iba a Jerusalén
Ioseph ad profitendum,	7p	José para empadronarse,
non inuenit hospicium	8pp	no encontró hospedaje
Virgini ad manendum,	7p	para que permaneciera la Virgen,
sed uile diuersorium	8pp	a no ser una humilde posada
et modicum presepium	8pp	y un modesto pesebre
ad iumenta tenendum.	7p	para guardar al jumento.

Sin embargo, su sustitución por *Bethlehem* no restauraría la rima y dejaría el verso con una sílaba menos, aunque esto último se solventaría fácilmente introduciendo delante una preposición (*in, ad*). De momento no hemos encontrado una solución mejor para el problema.

El último afecta a la doxología del himno de las *Laudes*, que al contrario del resto de sus estrofas solo tiene cinco versos en el códice. Como sus dos últimos versos forman una unidad y terminan con un adverbio en *-ter*, como ocurre también en el resto de las estrofas, y cada uno de los tres primeros está dedicado a una persona de la Trinidad, parece lógico suponer que el olvidado ha sido el cuarto, que, como los tres previos, se iniciaría con el sintagma *ob hoc* y quizás podría estar dedicado a María, algo que ya hacía el propio Juan Gil en la doxología de su segunda secuencia.

4. CONCLUSIONES

Juan Gil de Zamora ha construido un oficio mariano en verso rítmico con solo dos de las horas litúrgicas mayores y siguiendo la estructura del *cursus* catedralicio para los días festivos. No se inspira para su composición en el influyente oficio en honor del fundador de su orden, sino quizás en el de Sta. Clara de Asís, con el coincide en el tipo de versos empleados y en el comienzo del invitatorio de los maitines. Lo ha elaborado con gran maestría y sutileza, pues logra un conjunto armónico y unitario, pero dotando de un carácter distinto a los cantos de cada una de las horas, tanto desde el punto de vista métrico como en lo que respecta al contenido y al estilo. Las piezas de los maitines son eminentemente narrativas y tienen un estilo más sencillo, excepto en la parte en la que describe la especial naturaleza de Cristo (4R); las de las *laudes* son, como corresponde a la hora, eminentemente panegíricas y tienen un estilo basado, sobre todo, en las construcciones paralelas, a veces reforzadas con la anáfora, y en ellas recurre nuevamente, como ya había hecho en la segunda de sus secuencias, a las metáforas de los nombres de la Virgen. Métricamente consigue dar unidad al oficio utilizando en todo él la alternancia de octosílabos y heptasílabos, y la rima bisilábica, en diversas combinaciones estróficas según el tipo de pieza, pero mientras los versos de los maitines tienen un ritmo yámbico, los de las *laudes* lo tienen trocaico, todo ello dentro de la perfección y la regularidad más absoluta. Así pues, unidad y variedad combinadas simultáneamente, riqueza en la expresión, seguimiento de la tradición de la poesía lírica mariana y utilización de las fuentes más habituales para la historia de María en los poemas y de otras diferentes, cistercienses en su mayor parte, para las lecturas, son los rasgos que mejor pueden definir el oficio litúrgico de este erudito franciscano de Zamora.

