

TESIS DE DOCTORADO

**LA CULTURA MONÁSTICA
EN LAS *CANTIGAS DE SANTA MARÍA* DE ALFONSO
X:
PERVIVENCIA, ADOPCIÓN Y REELABORACIÓN**



SANTIAGO A. DISALVO

DIRECTOR: DRA. GLORIA B. CHICOTE

**FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA**

2008

**DEDICADO A LA SEÑORA DE CUYO DULCE NOMBRE
ESTÁN LLENAS ESTAS PÁGINAS**

***Y por eso le quiero rogar
que este mi don pequeñito
reciba y lo quiera tomar
por Aquel que, niño,
en su cuerpo se figuró
y se hizo hombre y nos salvó
para darnos el Paraíso,
y luego consigo la llevó,
y fue bueno esto que quiso.***

(Cantiga 400, traducción vv. 29-37)

*A mis padres, Graciela y Aníbal.
A mis hermanos, Luis y Lucía.
A María. A mi sobrino Agustín.
A mis abuelos, Pupy, Oscar y Chocha.*

A todos mis amigos.

A mi directora y maestra, Gloria, por su guía afectuosa y su paciencia.

*Muy especialmente, a mis compañeros de camino: Luca, Alessandro,
Francisco, Emiliano, Sergio, Adrián, Víctor, Maxi, Alver, Sergio y Mario,
por haberme sostenido y sostenerme siempre con tanto afecto.*

ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN.....	8
II. EL MONACATO PENINSULAR DEL SIGLO XIII Y SU REPRESENTACIÓN EN LAS CANTIGAS DE SANTA MARÍA.....	13
1. Monjes, monasterios y órdenes religiosas en las CSM.....	15
1.1. Eremitismo y padres orientales.....	15
1.2. Benedictinos.....	17
1.3. Órdenes reformadas del siglo XI.....	19
1.4. Cistercienses.....	20
1.5. Órdenes militares.....	25
1.6. Órdenes mendicantes.....	26
2. Vida monástica y religiosa retratada en las CSM.....	28
2.1. Lectura, escritura, estudio.....	29
2.2. Liturgia.....	30
2.3. Tareas del monasterio.....	36
3. Santuarios marianos peninsulares.....	37
III. “COM’ ESCRIT’ ACHEI”: FUENTES NARRATIVAS MONACALES DEL CANCIONERO ALFONSÍ.....	39
1. El origen del género <i>milagro</i>	41
2. Las fuentes y los cognados de las CSM.....	46
2.1. Colecciones latinas.....	47
2.1.1. Colecciones “universales”.....	52
a) Gregorio de Tours: <i>De gloria beatorum martyrum</i>	53
b) Guiberto de Nogent : <i>De laude Sanctae Mariae</i>	54
c) Ms. <i>Phillips 25142</i> (Chicago): <i>Miracula Sanctae Virginis Mariae</i>	54
d) Manuscritos londinenses (British Library).....	55
e) Domingo de Evesham : <i>De Miraculis Sanctae Mariae</i>	55
f) Gualterus de Cluny (Compiègne): <i>De miraculis Beatae Virginis Mariae</i>	55
g) Guillermo de Malmesbury : <i>De Laudibus et Miraculis Sanctae Mariae</i>	57
h) Manuscritos parisinos.....	57
i) <i>Mariale Magnum</i>	58
j) Colección Pez: <i>Liber de Miraculis Sanctae Dei Genitricis Mariae</i>	59
k) Códice <i>Thott 128</i> (Copenhague): <i>Miracula Beate Marie Virginis</i>	60
l) Manuscritos ibéricos: <i>BN Madrid 110, Alcobacense 149, Zaragoza 879, Rivipullensis 19</i>	61
m) Juan de Garlandia : <i>Stella Maris</i>	63
2.1.2. Colecciones locales.....	63
a) Hugo Farsitus: <i>De Miraculis B. Mariae Virginis in urbe Suessionensi</i>	64
b) Hermann de Laon: <i>De Miraculis Sanctae Mariae Laudunensis</i>	65
c) Otras colecciones de santuarios franceses: Chartres y Rocamadour.....	66
d) Montserrat: entre Ripoll y el <i>Llibre Vermell</i>	66
2.1.3. Obras “enciclopédicas”.....	68
a) Cesario de Heisterbach: <i>Dialogus miraculorum</i> y <i>Libri Octo Miraculorum</i>	68

b) Vicente de Beauvais: <i>Speculum historiale</i>	71
c) Jacobo de Vorágine: <i>Legenda aurea</i>	72
d) Juan Gil de Zamora: <i>Liber Mariae</i>	73
2.2. Colecciones en romance.....	74
a) Colecciones anglonormandas: <i>Le Gracial de Adgar, la Segunda Colección Anglonormanda</i> y Éverard de Gateley.....	75
b) Jehan le Marchant: <i>Miracles de Notre-Dame de Chartres</i>	76
c) Gonzalo de Berceo: <i>Milagros de Nuestra Señora</i>	76
d) Gautier de Coinci: <i>Miracles de Nostre Dame</i>	77
e) Prosificaciones castellanas de las CSM.....	79
3. Conclusiones.....	79

IV. LA REELABORACIÓN DEL MILAGRO EN LAS CANTIGAS: PECULIARIDAD DEL CANCIONERO ALFONSÍ.....

82

1. La confección de un cancionero laico a partir de materiales monásticos.....	83
2. La reelaboración de la materia mariana universal en las <i>cantigas de miragre</i> de la primera redacción.....	88
2.1. Delimitación de un <i>corpus</i> para el análisis.....	88
2.2. Análisis de los casos concretos, en confrontación con algunos de sus cognados.....	89
a) <i>Ildefonso</i> [2]: “ESTA É COMO SANTA MARIA PARECEU EN TOLEDO A SANT’ALIFONSSO E DEU-LL’ HÛA ALVA QUE TROUXESSE DE PARAYSO, CON QUE DISSESSE MISSA”.....	90
b) <i>Teófilo</i> [3]: “ESTA É COMO SANTA MARIA FEZ COBRAR A THEOPHILO A CARTA QUE FEZERA CONO DEMO, U SE TORNOU SEU VASSALO”.....	94
c) <i>El niño judío en el horno</i> [4]: “ESTA É COMO SANTA MARIA GUARDOU AO FILLO DO JUDEU QUE NON ARDESSE, QUE SEU PADRE SEITARA NO FORNO”.....	101
d) <i>La abadesa preñada</i> [7 (To6)]: “ESTA É COMO SANTA MARIA LIVROU A ABADESSA PRENNE, QUE ADORMECERA ANT’O SEU ALTAR CHORANDO”.....	104
e) <i>El monje lujurioso ahogado</i> [11]: “ESTA É COMO SANTA MARIA TOLLEU A ALMA DO MONGE QUE SS’AFFOGARA NO RIO AO DEMO, E FEZE-O RESSOCITAR”.....	108
f) <i>Eppo. El ladrón sostenido por María</i> [13 (To14)]: “ESTA É COMO SANTA MARIA GUARDOU O LADRON QUE NON MORRESSE NA FORCA, PORQUE A SAUDAVA”.....	113
g) <i>El clérigo de Chartres y la flor</i> [24 (To17)]: “ESTA É COMO SANTA MARIA FEZ NACER HÛA FROR NA BOCA DO CRERIGO, DEPOIS QUE FOI MORTO, E ERA EN SEMELLANÇA DE LILIO, PORQUE A LOAVA”.....	115
h) <i>Giraldus. El romero engañado por el demonio</i> [26 (To24)]: “ESTA É COMO SANTA MARIA JUIGOU A ALMA DO ROMEU QUE YÁ A SANTIAGO, QUE SSE MATOU NA CARREIRA POR ENGANO DO DIABO, QUE TORNASS’AO CORPO E FEZESSE PÊEDENÇA”.....	119
i) <i>El anillo prometido a la Virgen</i> [42 (To57)]: “ESTA É DE COMO UN CRERIZON METEU UN ANEL ENO DEDO DA OMAGEN DE SANTA MARIA, E A OMAGEN ENCOLLEU O DEDO CON EL”.....	122
j) <i>El monje sanado con leche de María</i> [54 (To69)]: “ESTA É COMO SANTA MARIA GUARYU CON SEU LEITE O MONGE DOENTE QUE CUIDAVAN QUE ERA MORTO”.....	126
k) <i>El monje premiado por los cinco gaudia/ salmos</i> [56 (To71)]: “ESTA É COMO SANTA MARIA FEZ NACER AS CINCO ROSAS NA BOCA DO MONGE DEPOS SSA MORTE, POLOS CINCO SALMOS QUE DIZIA A ONRRA DAS CINCO LETERAS QUE Á NO SEU NOME”.....	130
l) <i>El novio de la Virgen, clérigo de Pisa</i> [132 (To77)]: “ESTA É COMO SANTA MARIA FEZ AO CRERIGO QUE LLE PROMETERA CASTIDADE E SSE CASARA QUE LEIXASSE SSA MOLLER E A FOSSE SERVIR”.....	133
m) <i>Sábado mariano</i> [To79; ed. Mettmann 405]: “ESTA .LXXVIII.ª É COMO SANTA MARIA FAZ EN COSTANTINOBRE DECER UN PANO ANTE SA OMAGEN”.....	137
5. Un procedimiento particularmente importante: el figural o tipológico.....	138

4. Tendencia al yo-aquí-ahora del rey. Aspectos autobiográficos.....	145
5. Conclusiones: peculiaridad del “milagro alfonsí”	153

V. LA INFLUENCIA DE LA POESÍA LITÚRGICA MONÁSTICA: HIMNODIA, TROPOS Y TÓPICOS MARIANOS EN LAS *CANTIGAS DE LOOR*.....
157

1. Importancia de la poesía litúrgica en las <i>CSM</i>	160
1.1. Los géneros litúrgicos en las <i>CSM</i>	161
1.2. La música litúrgica en las <i>CSM</i>	164
2. Fuentes directas: mención explícita a ciertos poemas marianos.....	169
3. Fuentes primigenias: la tónica himnódica en las cantigas de loor.....	172
3.1. Gautier de Coinci y su influencia lírica en las <i>CSM</i>	190
4. Tropos y secuencias identificables (ss. XII-XIII): tres casos posibles de influencia directa.....	192
4.1. Las secuencias de Adán de San Víctor.....	193
4.2. El <i>Códice de Las Huelgas</i>	197
4.3. Los himnos marianos del <i>Officium</i> de Juan Gil de Zamora.....	206
5. <i>Cantigas de loor</i> ... ¿himnos y secuencias en romance?	207

VI. EL CONTENIDO DOCTRINAL DE LAS *CANTIGAS DE SANTA MARÍA* Y SU PROCEDENCIA

MONÁSTICA.....
209

1. Los exordios y las cantigas doctrinales en las <i>CSM</i>	212
2. Antecedentes patrísticos.....	214
3. El rico legado de la mariología monástica.....	217
3.1. Mariología carolingia: San Pascasio Radberto.....	218
3.2. Cluny.....	220
3.3. Del período de la reforma gregoriana al renacimiento del siglo XII.....	221
3.4. San Anselmo de Canterbury y sus sucesores immaculistas.....	224
3.5. Tópicos, mística y mariología cistercienses: Bernardo de Claraval y Erinaldo de Bonneval.....	226
4. Maculistas e immaculistas.....	232
5. Doctrina del culto a las imágenes: iconodulia.....	235
6. Polémica en torno a la Encarnación: <i>adversus paganos et haereses</i>	239

VII. EL TALLER ALFONSÍ DE LAS *CANTIGAS DE SANTA MARÍA*: ENTRE EL *SCRIPTORIUM* MONACAL Y LA COMUNIDAD

TROVADORESCA..... 244

1. La <i>translatio studiorum</i> alfonsí.....	245
2. El <i>imperator literatus</i> y su función pedagógica.....	250
3. El <i>rex clericus</i> y el <i>sponsus marianus</i> : del monasterio a la corte.....	254

APÉNDICES Y BIBLIOGRAFÍA.....
263

A. Monasterios, monjes y clérigos en las CSM.....	264
B. Cuadro de posibles fuentes miraculares, himnódicas y doctrinales de las CSM.....	267
C. Cuadro de correspondencias entre las cantigas narrativas y sus cognados.....	269
D. <i>Cantigas de loor</i> y sus posibles fuentes himnódicas.....	280
E. Melodías de las CSM y de piezas litúrgicas (CD).....	283

BIBLIOGRAFÍA

1. CORPORA TEXTUALES.....	284
2. ESTUDIOS CRÍTICOS.....	286

.I.

INTRODUCCIÓN



I. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de tesis doctoral constituye el resultado de las investigaciones realizadas sobre las *Cantigas de Santa María* (CSM) durante cinco años, bajo la dirección de la Dra. Gloria Chicote, gracias a una Beca Doctoral de CONICET (años 2003-2007).

El estudio se estructura en seis capítulos (II-VII), abocados al análisis de los diferentes aspectos de la cultura monástica medieval que fueron adoptados y reelaborados en el cancionero mariano de Alfonso X el Sabio (1221-1284), obra en la cual su *scriptorium* de amanuenses, artistas y músicos, bajo su guía atenta y su constante labor como “editor”, comenzó a trabajar poco después de su ascenso al trono de Castilla y León, en el año 1252.

En el capítulo II (“El monacato peninsular del siglo XIII y su representación en las *Cantigas de Santa María*”), se rastrea y constata la presencia de monjes, frailes y clérigos, y de sus monasterios, en las cantigas narrativas (o *cantigas de miragre*) del cancionero. Si bien el estudio se focaliza en los monjes (religiosos y religiosas bajo un regla, *clero regular*), los *crerigos/ clerigos* en general (que comprenden el *clero secular* y los escolares aún no ordenados, o *crerizones*) también serán tenidos en cuenta en sus diversas manifestaciones a lo largo del cancionero. Un número importante de estas narraciones de milagros tiene como escenario diversos centros monásticos (que en muchos casos son santuarios marianos) y, como personajes, a los mismos monjes. La multiplicidad de órdenes y formas de vida consagrada que está representada en las CSM es, por un lado, una muestra bastante realista del panorama social (en especial, el ibérico) en el siglo XIII, en el que los laicos convivían con un elevado número de religiosos. Por otro lado, también, esta importante presencia monástica en las cantigas narrativas es indicativa de la procedencia de sus fuentes, tema que se profundizará en el siguiente capítulo.

El capítulo III (“«Com’ escrit’ achei»: fuentes narrativas monacales del cancionero alfonsí”), realiza un recorrido, lo más completo posible, por las colecciones de milagros marianos anteriores al siglo XIV, muchas de las cuales pudieron ser las fuentes directas que el *scriptorium* alfonsí utilizó para la confección de las CSM. Con una breve

explicación de los orígenes y características del género narrativo del milagro mariano, este capítulo presenta tanto las obras escritas en latín como los antecedentes en romance, aunque todas son obras de génesis monacal, excepto algunas colecciones de milagros locales hechas por clérigos seculares. Asimismo, se esboza un criterio de clasificación entre milagros marianos de tipo universal (europeos), milagros marianos locales (de santuarios específicos) y obras enciclopédicas o *marialia*, que incluyen materia miracular mariana. Es precisamente este esquema de clasificación lo que, de alguna manera, trasciende el cancionero alfonsí, proponiendo un paradigma miracular nuevo para el conjunto de las expresiones medievales.

Por lo tanto, el capítulo IV (“La reelaboración del milagro en las *Cantigas*: peculiaridad del cancionero alfonsí”) tiene el propósito de probar este carácter peculiar u “originalidad” del milagro alfonsí con respecto a sus posibles fuentes y cognados. Para ello se procede al análisis de un *corpus* de trece *cantigas* narrativas, en confrontación con otras versiones del mismo relato, tanto en latín como en romance. El método utilizado para el análisis es, como lo será también en el capítulo V, el de la comparación de los textos en el nivel temático y retórico y, ocasionalmente, en el nivel lingüístico y métrico-prosódico, con una especial atención a la *tópica*, que Curtius (1955, cap. V y *passim*) señalara como base indispensable para el estudio de la literatura medieval. Por último, este capítulo puntualiza algunos rasgos prominentes de las *CSM*: la importancia del procedimiento *tipológico* o *figural* y del discurso autobiográfico en el cancionero.

Las *cantigas de loor*, también llamadas decenales (cuyo número en el cancionero es múltiplo de 10), junto con las *cantigas* de las Fiestas de Santa María, son las *cantigas* de género lírico¹ que van jalonando el cancionero. Estas *cantigas de loor* constituyen el objeto de estudio del capítulo V (“La influencia de la poesía litúrgica monástica: himnodia, tropos y tópicos marianos en las *cantigas de loor*”), en el que, nuevamente mediante el procedimiento de rastreo de tópicos, se analiza comparativamente el *corpus* de las sesenta *cantigas de loor* de las *CSM* en confrontación con piezas de poesía litúrgico-monástica (himnos, antífonas, tropos, secuencias). Una diferenciación propuesta entre *fuentes directas* y *fuentes primigenias* permite comprender mejor la

¹ Si bien todas las *cantigas* del cancionero son “líricas” por su métrica, estribillo y melodía, es evidente la diferencia entre las *cantigas de miragre* (milagros: género narrativo) y las *de loor* que, además de ser “decenales” y estar rubricadas especialmente (“*ESTA É DE LOOR [DE SANTA MARIA]*”), respetan las convenciones del género lírico de la época, tanto trovadoresco (*cançó* de amor, poemas laudatorios, poemas confesionales, danzas, *cantigas de maldecir*, canción de mayo) como (según se analizará) litúrgico-monástico.

dinámica de las influencias entre la poesía latina litúrgica y las *cantigas de loor*. Asimismo, se expone una serie de casos en los que tal influencia directa puede constatararse: autores y códices en particular, que muy probablemente estén en la base de la creación de muchas piezas líricas del cancionero y de su música.

El capítulo VI (“El contenido doctrinal de las *Cantigas de Santa María* y su procedencia monástica”) destaca un aspecto de las CSM escasamente estudiado aún, el de los poemas como vehículo de doctrinas y polémicas mariológicas, antiguas y medievales, casi todas ellas crecidas en los claustros y *scriptoria* monacales, que pervivieron hasta la época alfonsí. Un recorrido por las principales doctrinas, y los autores que las estudiaron y propugnaron, permite tanto situar las CSM en la rica encrucijada de voces y pensamientos del XIII en torno a la figura de María, como también afirmar que la polémica doctrinal, en especial con las otras religiones peninsulares (Islam y Judaísmo) no parece haber sido un propósito menor a la hora de crear el cancionero.

Por último, el capítulo VII (“El taller alfonsí de las *Cantigas de Santa María*: entre el *scriptorium* monacal y la comunidad trovadoresca”), retoma las líneas recorridas en los capítulos anteriores y, a manera de conclusión, las expone en tres ejes. La *translatio studiorum*, el *imperator literatus* y el *rex clericus-sponsus marianus* (según los hemos nombrado, siguiendo la tópica medieval), proponen explicar la peculiar empresa alfonsí de traducción-reelaboración de la materia monástica, su función e intención pedagógica (y, por tanto, la cuestión de su receptor) y, por último, la representación de la persona misma de Alfonso X, como autor y figura central en las CSM.

Se ofrece, al final de los capítulos, una sección de apéndices (**A, B, C, D**), los cuales corresponden a diferentes temas analizados, según se indicará oportunamente. Más allá de la perspectiva esencialmente literaria de esta tesis, las conexiones establecidas entre los códigos lingüístico, iconográfico y musical en la génesis misma de las CSM, emergen reiteradamente en estas páginas. Las imágenes incluidas no son, por lo tanto, meras ilustraciones, sino elementos de análisis para la mejor comprensión de los poemas.² Además, se adjunta un CD (apéndice **E**) con grabaciones de piezas musicales (CSM y piezas litúrgicas), para una mejor comprensión del análisis musical comparativo que se realiza en el capítulo V. Por último, se ofrece una bibliografía en la cual se discriminan los *corpora* textuales y los estudios teóricos y críticos referidos al tema.

² Para esta investigación, hemos tenido la oportunidad de trabajar con los facsímiles de los manuscritos escorialenses, *Códice Rico* ms. T y el *Códice músico* ms. E (cfr. Filgueira Valverde, 1979 y Anglès, 1958, respectivamente).

Cabe aclarar que, al citar las cantigas, se consignará entre paréntesis el número del poema (según el *ms. E*, a menos que se indique diversamente) y a continuación, separado por coma, el número de verso o versos. Los estribillos siempre aparecen en cursiva, y las rúbricas de los poemas en versalitas. La omisión del estribillo, al final de cada estrofa, se indica con puntos suspensivos (“...”). Si, en cambio, se omiten versos de las estrofas, se señalará con puntos suspensivos entre corchetes (“[...]”). Tanto para la numeración de los poemas, como para la de los versos, se utiliza la edición de Walter Mettmann, publicada en tres tomos por Castalia, en los años 1986 (t. I), 1988 (t. II) y 1989 (t. III). En el caso de las Cantigas de las Fiestas de Santa María, que sólo se encuentran de forma completa en el códice *E*, se citarán por su número en el manuscrito (I^a, II^a, III^a...), indicando asimismo su número según la edición de Mettmann (411, 412, 413...).

Este trabajo no podría haberse terminado nunca de no haber sido por la ayuda desinteresada de muchas personas, a las que quiero agradecer muy calurosamente.

Mis agradecimientos, en primer lugar, son para la Dra. Gloria B. Chicote, quien ha dirigido mis actividades de doctorado y el presente trabajo de tesis. Sus amplios conocimientos de literatura románica y española medieval, su inestimable ayuda en la metodología de investigación y su constante aliento a lo largo de estos años (no sólo los cinco del doctorado, sino los anteriores, de mi formación para la licenciatura), hacen que todo mi agradecimiento para ella sea poco.

En segundo lugar, agradezco en la persona de su director, el Dr. José Luis Moure, al IIBICRIT Sede “Germán Orduna”, lugar de trabajo de mi último año de beca doctoral, y a todos sus miembros, por la cálida acogida en su prestigioso ámbito de estudio. Asimismo, agradezco al Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP, por haberme ofrecido su lugar de trabajo en mis primeros años de beca doctoral.

Un especial agradecimiento merece el Dr. Joseph Snow de la Michigan State University, quien, siendo un experto en materia de las *Cantigas de Santa María*, accedió con generosidad y gentileza a codirigir mis primeros trabajos. Agradezco especialmente su constante atención a mis investigaciones, que se materializó siempre en ayuda bibliográfica de altísimo valor.

Agradezco asimismo al Dr. Stephen Parkinson (Oxford University), a la Dra. Viviane Cunha (Universidade Federal de Minas Gerais), a la Dra. Ana Domínguez Rodríguez (Universidad Complutense de Madrid), a la Dra. Paloma Galán Redondo, al Dr. Arturo Tello (UCM) y a la Lic. Gimena del Río (UBA), porque todos ellos (algunos sin conocerme personalmente) me han ayudado con valiosísima bibliografía, imprescindible para la realización de este trabajo.

Por último, mi gratitud es para el Lic. Germán P. Rossi (UBA), compañero músico en “aventuras interdisciplinarias” por el mundo de las *Cantigas*, quien ha contribuido a que esta tesis pudiera contener información y material musical referido al cancionero alfonsí. A él y a los miembros del Ensamble de Música Hispánica Medieval *Occursus*, que él dirige, mi inmensa gratitud por permitirme ejemplificar mis investigaciones con sus hermosas piezas incluidas en el CD.

.II.

EL MONACATO PENINSULAR DEL SIGLO XIII Y SU REPRESENTACIÓN EN LAS *CANTIGAS DE SANTA MARÍA*



II. EL MONACATO PENINSULAR DEL SIGLO XIII Y SU REPRESENTACIÓN EN LAS *CANTIGAS DE SANTA MARÍA*

“clerigos, monges e frades descalços, preegadores...” (304, v. 22)

Casi como un símbolo de la devoción mariana de la España medieval, en Santa María de Ribela (Galicia), la Virgen no quiere que sus lámparas ardan con otro aceite que no sea el de la oliva, y éste (como aclara la rúbrica del poema), bien claro y muy esmerado. La cantiga 304 nos dice que allí solía haber un monasterio benedictino, del que sólo quedó una iglesia consagrada a la Virgen, por donde transitan estos “clerigos, monges e frades descalços, preegadores” (*i.e.*, clero secular, monjes, franciscanos, dominicos) que, junto con fieles laicos de diferentes estamentos, prueban periódicamente el aceite.

Este cuadro es representativo de la situación de España en el siglo XIII. El pueblo cristiano convivía con una verdadera muchedumbre de hombres y mujeres que consagraban su virginidad, sus bienes y su obediencia al reino de Dios. Las *CSM*, aun constituyendo una obra laica, en lengua romance, creada bajo el patrocinio (y con la “autoría”, podría decirse) de un rey, con objetivos esencialmente laicos (entre los cuales deben contarse los políticos), está transitada por una multiplicidad de monjes, monjas y frailes de las diversas órdenes y afiliaciones conocidas en la época.¹

El monacato en la Península Ibérica tiene una rica historia a partir del Reino Visigótico. Después de que el rey visigodo Recaredo, en el año 589, luego de un largo período de cristianismo arriano, se convierte él mismo y a su reino al catolicismo, el monacato español se vio respaldado por el poder monárquico y comenzó a evangelizar y a extenderse. Aún no había penetrado el influjo benedictino:

Las costumbres seguidas en los claustros hispánicos eran un conglomerado de tradiciones orientales y de las Reglas de Leandro e Isidoro de Sevilla. La llamada *Regula Communis*, compilación del siglo VII atribuida a san Fructuoso de Braga, presupone la existencia de monasterios dúplex no muy distintos de los de la Galia. (Lawrence, 1999: 74)²

¹ Afirma Maricel Presilla (1986: 331), al estudiar las *CSM*: “Distinguishing between official and popular religion does not imply that there was a clear-cut dichotomy between the religion of the clergy and the religion of the laity”.

² Del estudio del antiguo monaquismo ibérico se han encargado numerosos autores, entre los cuales es necesario remitir a Claudio Sánchez Albornoz (1956; 1974), José Orlandis (1971), Antonio Linage Conde (1973), entre muchos otros.

Es cierto, por un lado, que el monaquismo visigótico dejó su huella, como una característica hispánica distintiva.³ Pero ya en pleno siglo XIII, cuando fueron compiladas las colecciones de milagros e himnos con el fin de redactar las *CSM*, no sólo había sido total el influjo del monacato benedictino en los monasterios de la Península, sino que estaba ya muy avanzada la transformación del mismo rito litúrgico (visigótico-mozárabe) en rito romano. El Císter ibérico se encontraba todavía en una etapa de gran vigor y las órdenes mendicantes comenzaban a crecer y a hacerse notar, sobre todo en ámbitos universitarios. Así, pues, las *CSM* representan la condición del monje o del fraile tal como se percibía en el siglo XIII.

1. Monjes, monasterios y órdenes religiosas en las *CSM*

Poco más de un cuarto de las cantigas narrativas (95 sobre 367) son milagros en los que aparecen monjes o clérigos, y en casi todos los casos como protagonistas. A continuación se desarrollará una exposición de los monjes y los monasterios presentes en las cantigas narrativas, según su regla y su orden. En algunos casos no son más que simples menciones (o bien datos que no ofrece el poema, sino su ilustración), pero en su mayoría se trata de protagonistas, personajes importantes o, para hablar de los monasterios, santuarios identificables donde acontecen los milagros marianos. La exposición se dividirá en seis puntos: eremitismo y padres orientales, benedictinos (incluidos cluniacenses), órdenes reformadas (cartujos y canónigos regulares), cistercienses, órdenes militares y órdenes mendicantes (franciscanos y dominicos). Para mayor claridad de estos datos, se incluye el **Apéndice A**, al final del trabajo.

1.1. Eremitismo y padres orientales

La “llamada del desierto” que había cundido en los primeros siglos del cristianismo, con aquellos ascetas y santos conocidos como los “Padres del desierto” y otros anacoretas orientales, fue la que fascinó también a Occidente. Entre estos fundadores

³ Sostuvo tenazmente esta tesis, hoy ya más moderada, Claudio Sánchez Albornoz a lo largo de toda su obra y en abierta polémica con Américo Castro: “ya desde los orígenes visigóticos valora [S. Albornoz] la significación del monacato en su quehacer histórico. Castro había negado la hispanidad de los visigodos, por su voluntad de conocer al hombre y a la naturaleza (tan bien manifestada en la época isidoriana) y la no absorción por la creencia de su tensión vital. Frente a él sostenía don Claudio que bajo la monarquía de Toledo «no se interrumpió la vieja aguda sensibilidad de los peninsulares, enraizada en la remota España primitiva», y prolongada hasta la gran diferenciación moderna, y citaba en su apoyo cómo los jefes militares se quejan a los príncipes de que era tal la afluencia de laicos que entraban en los claustros que faltaban reclutas al ejército, lo mismo que en el siglo XVII; y el hispanismo temperamental o integralismo de Isidoro, Ildefonso, Eugenio y Valerio” (Linage Conde, 1973: 104-105).

orientales del monaquismo hay que contar a los Padres capadocios y, entre estos, especialmente a San Basilio de Cesarea (330-379). Formado en la cultura griega, y atraído al inicio por la vida eremítica de los anacoretas y luego por las comunidades monásticas pacomianas en Egipto, terminó convencido de que la mejor vía era la del monacato cenobítico, al que dio impulso en su Cesarea (de Capadocia) natal. “Si vives sólo, ¿a quien lavarás los pies?” (Lawrence, 1999: 26), afirmaba el santo, quien consideraba la vía eremítica como menos perfecta que la comunitaria, ya que esta última abría la posibilidad de practicar la paciencia, la humildad y la misericordia en el acto mismo de convivir. San Basilio ocupa un lugar importante dentro de las *CSM*, en la cantiga 15 del ms. *E* (T 5; To33): “*ESTA É COMO SANTA MARIA DEFENDEU A CIDADE DE CESAIRA DO EMPERADOR JUYÃO*”. Aparece aquí como protagonista de una leyenda sobre la muerte del emperador romano Juliano el Apóstata, acontecida como castigo a su crueldad y soberbia. Este relato discurre en la literatura en romance como un milagro mariano (se encuentra en las colecciones de Adgar y Gautier de Coinci, cfr. Montoya, 1999: 11), fijando así para occidente una imagen ejemplar de devoción mariana del santo padre capadocio.

El eremitismo se encuentra también en los orígenes de la vocación monástica de San Benito de Nursia (ca.480-550), aunque después el santo también adoptó para sí y los suyos la forma de vida cenobítica, a la que dio su *Regula*, proporcionando el modelo con el cual el monaquismo se propagaría en toda Europa.



San Basilio (Padres Orientales, cantiga *E* 15)

En el siglo XI, cuando ya la mayoría de los monasterios benedictinos había sido incluida bajo la égida de Cluny (con una cultura material e intelectualmente floreciente), se advierte una restitución de ciertas modalidades de vida eremítica en Occidente, renovado ímpetu de “regreso a lo esencial” del cual brotarán los cartujos con San Bruno y los camaldulenses con San Romualdo (a los que se unió el gran autor mariano San Pedro Damiano), entre otros.

En las *CSM*, los eremitas hacen su aparición como personajes, a menudo secundarios, prolongando así una tradición literaria ya presente en las letras románicas. En efecto, debe recordarse que en la literatura francesa del siglo XII, más precisamente en el *roman courtois*, la figura del eremita cumple un papel de suma importancia, como guía espiritual y consejero de otros personajes. Baste citar el ejemplo de *Li contes del Graal (Perceval)* de Chrétien de Troyes. En el ámbito hispánico, no debe olvidarse a los eremitas de la literatura hagiográfica: la *Estoria del Sennor Sant Millán*, que Gonzalo de Berceo poetizó en *cuaderna vía*. Los eremitas presentados en las *CSM*, no obstante, más que retratos poéticos de personajes históricos, tienen condición de personajes literarios, como los de Chrétien de Troyes, y se introducen aquí y allí en la narración de los milagros. Cuatro cantigas (65, 95, 115, 155) mencionan a personajes eremitas y una más lo incluye como personaje en la ilustración (cantiga 7). Las cantigas 65, 115 y 155 muestran la gran estima que se tenía por el personaje del ermitaño, sabio y caritativo, lleno de santa autoridad, confesor de pecados y otorgador de penitencias que salvan la vida del miserable. Es una característica de estas “cantigas quintas” (números terminados en 5) el ser extensas y, a veces, “novelescas”: el ermitaño ocupa, en estos casos, un lugar fundamental en el desarrollo de su trama. A esto se suma la figura eremítica maternal, como lo muestra la ilustración de la cantiga 7 (cfr. capítulo IV, punto 2.2.d).

1.2. Benedictinos

Hablar de “monje”, “monasterio” o “abadía” en el contexto alfonsí (y, en general, en toda obra medieval) es prácticamente hablar de los benedictinos, cuya *Regula* fue dando forma a la casi totalidad de los cenobios occidentales en la Alta Edad Media. Cluniacenses y cistercienses, debe recordarse, son hijos de las reformas dentro del mismo “sistema” benedictino. El término “fraile” (*frade, freile, freyre*, y sus femeninos,

freila, freira) suele reservarse para los miembros de las órdenes mendicantes y, también, para las órdenes militares.

Aunque en las *CSM* haya escasas menciones explícitas a San Benito o a la denominación “benedictinos” (cantigas 265, 304), se nombran múltiples monasterios conocidos de regla benedictina: Oña (7), Sagra di San Michele en Piamonte (73), Cluny (156), San Agustín en Canterbury (288), Montserrat en Cataluña (48, 52, 57, 113, 302, 311),⁴ sin contar todas las menciones generales a monjes o monasterios, que muy probablemente pertenezcan a esta rama.

Según lo estudiara Fidel Fita (1888a), y como lo señaló Walter Mettmann (1989:71) en su edición, la cantiga 288 (“*COMO UN OME BÕO DE RELIJION FOY VEER A YGREJA U JAZIA O CORPO DE SANT’AGOSTIN E VIU Y DE NOITE SANTA MARIA E GRANDES COROS D’ANGEOS QUE CANTAVAN ANT’ELA*”) está protagonizada por San Dunstan (ca.909-988), obispo de Canterbury, quien también presidió la abadía benedictina cantuariense de San Agustín.

En cuanto al monasterio benedictino de Montserrat, único santuario mariano catalán mencionado en el cancionero, son nueve las cantigas que lo nombran. Con detalles preciosos para el estudio de la vida material monástica, los milagros también representan la intensa actividad de peregrinaje que se daba en el santuario (y posiblemente sean relatos surgidos en las mismas peregrinaciones). En ese mismo monasterio, a fines de los años ‘40, Dom Cebriá Baraut (1949-50: 80) se preguntaba: “¿En quina forma i per quin conducte els miracles de Montserrat han arribat fins al rei Savi? ¿A través d’una tradició oral o d’una relació escrita?”. Más de tres décadas después, John E. Keller (1984: 69) se aventuraba a responder: “The learned king must have had access to Montserrat miracles written in Catalan, for such collections existed”. De Montserrat procede, asimismo, un interesante códice del siglo XIV llamado *Llibre Vermell*, que contiene cantos marianos de alabanza, tanto en latín como en catalán, al cual se volverá a hacer referencia en el capítulo III (punto **2.1.2.d**).

La presencia de los cluniacenses en la Península Ibérica había sido muy importante en el siglo XI, al fundarse nuevas casas del otro lado de los Pirineos, pero, sobre todo, con la afiliación de antiguos cenobios benedictinos a la abadía madre de Cluny. Así, por ejemplo, Santa María de Nájera, San Pedro de Cardeña, San Juan de la Peña, Sahagún, Oña, e incluso el monasterio de Montserrat en Cataluña, se transformaron en prioratos cluniacenses o, al menos, en establecimientos temporariamente reformados por Cluny

⁴ No se incluyen aquí los pertenecientes a la orden del Císter, que se tratarán en el punto *d*.

(cfr. Roux, 2004). Paolo Caucci von Saucken (1998), estudioso de la devoción jacobea en la Edad Media, advierte de qué manera la presencia de Cluny en España está íntimamente ligada al fomento de la peregrinación a Santiago de Compostela:

Questa è infatti l'epoca del grande ruolo dell'Ordine di Cluny, della sua proiezione in Spagna collegata in gran parte al *Camino de Santiago*, alla fondazione di numerosi monasteri...

Il XII secolo desidera l'unità e l'ecumenicità di tutte le forme dello spirito ed a questo si adoperano con un programma ben articolato, sia nello spirituale che nel politico, i benedettini e specificatamente Cluny. L'ordine cluniacense gioca infatti in quest'epoca, un ruolo essenziale anche per quanto attiene allo sviluppo del pellegrinaggio jacobeo. (Caucci von Saucken, 1998: 68; 72)

Una sola cantiga, la 156, menciona de forma explícita esta abadía. El poema, cuya fuente está en Cesario de Heisterbach, narra cómo un pobre clérigo, cuya lengua había sido cortada por herejes (enemigos de María, a quien el clérigo alababa), llega a Cluny (*Cunnegro*) donde, como es de esperar, los monjes estaban cantando en la iglesia. La hora que estaban salmodiando era la de vísperas y difícilmente haya podido el hombre llegar en un momento en que no estuvieran rezando. En efecto, en Cluny se había establecido una práctica particular de oración, las *laus perennis*, que consistía en un perpetuo estado de plegaria en el cual se hallaba el monasterio, pautado por turnos. Se trataba de una verdadera proeza de trabajo vocal.

No es extraño que sólo una de las *CSM* mencione a Cluny, ya que para el siglo XIII, predominan los cistercienses en la Península. Si los antepasados de Alfonso X habían fomentado la irrigación cluniacense en la Península, en el siglo XIII la hora del Císter había ya sonado, y proliferaba en ricos cenobios como el de Las Huelgas. Una nota sugestiva, en este sentido, es el hecho de que las *CSM* muestran cierto recelo frente al culto y peregrinaje del Apóstol de Compostela (cfr. Keller, 1959a).

Como se explicará en el punto 2.2., el dato de la vida benedictina que más suele destacarse en estas cantigas, es el de la liturgia cantada. En efecto:

La primera tarea de la vida monástica era la oración en común: el canto del oficio divino en el oratorio, lo que Benito llama la Obra de Dios u *Opus Dei*. Esto proporcionaba la estructura básica del día y todo lo demás encajaba en ello. Siguiendo la regla del Maestro, pero con variantes significativas, Benito ofrece instrucciones detalladas para la celebración de los oficios divinos de cada día. (Lawrence, 1999: 50)

1.3. Órdenes reformadas del siglo XI

En el siglo XI surgieron las órdenes reformadas, algunas con el ideal eremítico y otras con la intención de una vuelta a las fuentes de la regla benedictina. Entre ellas

hay que contar a la Orden de Prémontré, a la Cartuja (*Chartreuse*) de San Bruno, a los camaldulenses de San Romualdo, y a los canónigos regulares. Todos ellos, con los rasgos de un ascetismo más pronunciado:

Los ideales de pobreza radical, de sencillez evangélica, de vida común marcada por las pautas apostólicas, de amor a la soledad, al trabajo manual y a las grandes penitencias, aparecen a la base de muchos planes de renovación monacal o de proyectos ascéticos nuevos. Este tipo de ascetismo riguroso se encuentra asimismo en los grandes movimientos de reforma monástica, entre los cuales *Chartreuse*, *Cîteaux* y *Prémontré* constituyen el paradigma y el punto de partida de los más importantes y conocidos. Idénticos planteamientos religiosos animan también el renacimiento de la vida regular emprendida por numerosos cabildos catedralicios y comunidades de clérigos seculares, que pretenden emular la austeridad de las congregaciones monásticas reformadas o fundadas en los siglos XI y XII. Los mismos propósitos impulsaban lógicamente las experiencias de eremitismo que brotaban en muchas latitudes de la Iglesia. (Fernández Conde y Linage, 1982: 351)

Las CSM no mencionan a los premonstratenses ni a los camaldulenses, y son muy escasas las referencias a los cartujos y a los canónigos regulares, surgidos aproximadamente en la misma época. Aun así, dos cantigas pueden tener una conexión en este sentido, la 82 y la 202. La primera cuenta el milagro de un monje que es atormentado por demonios con figura de puercos, salvado finalmente por la Virgen. Aunque el milagro acontece en *Conturbel* (Canterbury), lo que podría ser indicativo de la mencionada abadía benedictina de San Agustín, la fuente de la cantiga que el *scriptorium* alfonsí seguramente manejaba (el *Speculum historiale* de Vicente de Beauvais), habla de un cartujo. En segundo lugar, la cantiga 202 narra la historia de un clérigo parisino que compone prosas (es decir, *secuencias* para ser cantadas) en honor a la Virgen. Como se explicará en el capítulo V, este clérigo no puede ser otro que Adán de San Víctor, un canónigo agustino de la Abadía de Saint-Victor en París. Los canónigos formaban parte del clero secular que, sobre todo a partir de la reforma gregoriana en el siglo XI, decidían vivir en comunidad y bajo una regla, a la manera de los monjes.

1.4. Cistercienses

Los cistercienses surgieron también como una orden reformada, en un ímpetu por retomar la observancia estricta de la regla de Benito que, según ellos mismo decían, había decaído como resultado directo del desmesurado crecimiento material en la era cluniacense. El Císter (*Cîteaux*), que surge con Roberto de Molesme en 1098, merece

ser llamado *orden* con propiedad, a diferencia de los “monjes negros” (cluniacenses y benedictinos en general):

Con la aparición del Císter o la familia monástica de los benedictinos blancos, es la institución misma de «orden religiosa» lo que nace a la vida de la Iglesia. El monacato benedictino negro anterior consistía en monasterios aislados e independientes, sin otro vínculo entre sí que el espiritual de la observancia de la misma norma, la *Regula Benedicti*. Vínculo que, desde luego, ni siquiera habían tenido las casas precedentes sometidas a los *codices regularum* o *regula mixta*. Pero ahora, por primera vez en la historia eclesiástica y en la Europa católica –y el monacato oriental marcharía por cierto más rezagado–, surge un corpus de cenobios vinculados material y jurídicamente por un gobierno común, y por añadidura centralizado en Cîteaux. (Fernández Conde y Linage, 1982: 352)

Según Antonio Linage (Fernández Conde y Linage, 1982: 353-355), el establecimiento del Císter en España es tardío aunque rápido, siendo el primer monasterio el de Moreruela (Zamora), antigua casa benedictina donada a monjes cistercienses de Claraval (*Clairvaux*), para su resatauración, entre 1130 y 1132. Hacia fines del siglo XII la propagación es enorme, con fundaciones *claravalenses* (de Clairvaux) y *morimundenses* (de Marimond), además de las casas femeninas y las órdenes militares, que se mencionarán más adelante.

Las cantigas que representan a los “monjes blancos” (en el poema o su ilustración) y sus monasterios son, sin duda, las más numerosas del cancionero (cantigas 13, 42, 54, 59, 88, 122, 332, 361, 365 y, probablemente, la *To76, 404* ed. Mettmann). En ellas se destacan cuatro monasterios cistercienses pueden, uno francés y tres castellanos. El primero, el monasterio femenino de Fontevrault, el cual “nació como un monasterio para mujeres contemplativas, pero con una comunidad paralela masculina a su servicio” (Fernández Conde y Linage, 1982: 369). Se trataba de un cenobio mixto, bajo el mando de una abadesa, famoso por su estricta separación entre varones y mujeres. Llamativamente, la cantiga 59, que lo menciona como escenario, transmite el milagro acontecido a una monja que quiere huir con su amante, y es detenida por la bofetada del Crucifijo: “*COMO O CRUCIFISSO DEU A PALMADA A ONRRA DE SA MADRE AA MONJA DE FONTEBRAR QUE POSERA DE SS' IR CON SEU ENTEDEDOR*”.

Ya en Castilla, la cantiga 54 narra un prodigio acontecido a un “monge branco com' estes da Espña” (v. 13): la Virgen sana con su santa leche al monje moribundo. Esto acontece en el monasterio de la Espina, en Valladolid, que habría sido una fundación cisterciense de la rama morimundense. Según documenta Ferreiro Alemparte, lo habría presidido como abad un monje llamado Don Pedro, antes de ser el abad de Gumiel de Izán:

Y quizá se trata del mismo D. Pedro que en dicho año de 1223 había cesado como abad del monasterio de la Espina, y a quien Fernando III, según Manrique, ‘estimó mucho y le encomendó muchos y graves asuntos’ (*quem Ferdinandus cognomento Sanctus plurimi fecit, et multa atque gravia commendavit*). Pedro sucedió en la Espina a Arnaldo, muerto el 18 de agosto de 1220, y dirigió aquel monasterio hasta 1223. Manrique transcribe una carta de donación al monasterio de la Espina que comienza así: ‘*Ego Ferdinandus Dei gratia... facio chartam donationis, et firmitatis in perpetuum valituram Deo, et Monasterio Sancti Petri de Spina, et vobis amico meo Venerabili Petro Abbati eiusdem loci. Facta charta Vallisoleti sexta die, Martii, Era de M.CC.LXI*’ (Man. Ann., t. IV, p. 201, n. 10). (Ferreiro Alemparte, 1971: 34)

Don Pedro, abad de otra casa cisterciense, la Abadía de San Pedro de Gumiel de Izán (filial morimundense en 1194), según los estudios de Ferrero Alemparte (1971; 1973, 1997), era un hombre de confianza de Fernando III, y fue enviado por este rey a Alemania, en calidad de embajador por diferentes asuntos, sobre todo ligados a las órdenes militares de ambas naciones. En el transcurso de su misión, Don Pedro visitó Heisterbach, el monasterio donde habitaba el prolífico escritor Cesario, por lo que su viaje puede ser considerado no sólo un dato histórico de trascendencia política sino también literaria (según se mencionará en el capítulo III):

El vínculo personal entre el abad hispano de Gumiel y el prior germano de Heisterbach nos evidencia ante todo una relación a escala europea de dos pueblos, y no sólo de dos cenobios de una misma Orden. En virtud de las buenas relaciones entre España y Alemania, quizá se pueda explicar también la llegada de los dominicos por estas fechas a Colonia. (Ferreiro Alemparte, 1971: 43)

El milagro del monje sanado con la santa leche de la Virgen, que será analizado en el capítulo IV (punto 2.2.j), tiene relación con una leyenda que narra un suceso similar acontecido a otro cisterciense, el célebre teólogo y místico San Bernardo de Claraval (cfr. Domínguez Rodríguez, 2001).

La cantiga 332 también menciona una casa del Císter. En ella se relata cómo Santa María apaga con su velo un incendio desatado en el monasterio de Carrizo de la Ribera, en León. La cantiga ofrece algunas curiosas similitudes con un antiguo milagro de tradición carolingia, atribuido a Santa Gertrudis, hija de Ita y Pipino el Viejo, que fue la abadesa de Nivelles de Brabante, a partir del año 640 (Lawrence, 1999: 73).

Por último, el monasterio femenino de Santa María la Real de Las Huelgas, situado en Burgos, es el cenobio más importante mencionado en las *CSM*, no sólo porque constituye el escenario de varios milagros, sino por sus mismos vínculos con la realeza castellana del siglo XIII

La historia de la abadía cisterciense de Las Huelgas de Burgos está estrechamente ligada a la de Alfonso X. Sus bisabuelos, el rey Alfonso VIII y su esposa Leonor Plantagenet (hija de la célebre Leonor de Aquitania), fueron los fundadores del monasterio, que pronto se convirtió en un centro frecuentado por la monarquía castellana. Estos hechos están mencionados en algunos milagros que se narran en las cantigas narrativas. La cantiga 221, por ejemplo, relata cómo el rey Fernando III, padre de Alfonso X, fue sanado por la Virgen, siendo aún un niño. Pero la cantiga también narra brevemente los hechos que condujeron al surgimiento del monasterio de Las Huelgas.

Este menñ' en Castela | con Rei Don Alffonso era,
 seu avoo, que do reino | de Galiza o fezera
 vñir e que o amava | a gran maravil[1]a fera.
 E ar era y sa madre, | a que muit' ende prazia,
Ben per está aos reis | d'amaren Santa Maria...

E sa avoa y era, | filla del Rei d'Ingraterra,
 moller del Rei Don Alffonso, | por que el passou a serra
 e foi entrar en Gasconna | pola ga[ann]ar per guerra,
 e ouv' end' a mayor parte, | ca todo ben merecia.
Ben per está aos reis | d'amaren Santa Maria...

E pois tornou-ss' a Castela, | des i en Burgos morava,
 e un espital fazia | el, e sa moller lavrava
 o mōesteiro das Olgas; | e enquant' assi estava,
 dos seus fillos e dos netos | mui gran prazer recebia.
Ben per está aos reis | d'amaren Santa Maria...
 (vv.15-29)

Para una mejor comprensión, ofrecemos aquí una traducción de estos versos, con los nombres de sus actores intercalados: “Este niño [Fernando III] en Castilla con el Rey Don Alfonso estaba,/ su abuelo [Alfonso VIII], que del reino de Galicia lo había hecho/ venir y que lo amaba a gran maravilla./ Y también estaba allí su madre [Berenguela de Castilla], a la que mucho placía esto,// Y estaba su abuela [Leonor], hija del Rey de Inglaterra,/ mujer del Rey Don Alfonso [VIII], por la que él cruzó la sierra/ y fue a entrar en Gascuña [1206] para ganarla por la guerra,/ y obtuvo de ella la mayor parte, que bien merecía todo.// Y después regresó a Castilla, y luego en Burgos moraba,/ y él hacía un hospital, y su mujer levantaba/ el monasterio de Las Huelgas; y mientras así estaba,/ de sus hijos y de los nietos muy gran placer recibía.”

En efecto, al regreso de la campaña de Gascuña emprendida por Alfonso VIII, el Hospital del Rey (para los peregrinos jacobeos) y el monasterio de Las Huelgas estaban siendo construidos en Burgos. La historia se había iniciado con la decisión de Leonor de

que allí habitara un convento de monjas cistercienses, en el año 1187, treinta años después de la fundación de Tulebras en Navarra, primer monasterio cisterciense femenino en territorio peninsular. En 1199, Alfonso VIII y su esposa concedieron Las Huelgas a la orden del Císter, y se impuso finalmente la decisión del rey de convertirlo en cabeza de los demás monasterios cistercienses femeninos de Castilla y León, con la intención de establecer allí el lugar de su propia sepultura y el panteón de la realeza castellana. También se coronarían allí varios reyes y otros tantos se armarían caballeros, lo que explica la dignidad real de un monasterio que, asimismo, constituiría en adelante un importante centro de formación de la aristocracia.

En cuanto a la vida de Alfonso X, también se tienen noticias de su proximidad familiar con Las Huelgas. La cantiga 122 relata cómo sus padres, el rey Fernando III y su esposa Doña Beatriz destinaron al monasterio de Las Huelgas a su hijita Berenguela, resucitada gracias a un milagro de la Virgen. Gracias a esta hermana de Alfonso X, el monasterio gozó de la protección del rey en este período, como destaca Joseph O’Callaghan (1998: 47): “Berenguela never became abbess of the monastery though she did have the status of *señora de Las Huelgas*. In 1253 King Alfonso gave his sister and Abbess Inés of Las Huelgas a share in the distribution of lands in Andalucía”.

Durante el siglo XIII, es decir en tiempos de Alfonso X, el monasterio de Las Huelgas conoce un esplendor inigualable, sobre todo en su liturgia. Afirma Josemi Lorenzo Arribas:

El coro, epicentro de la vida litúrgica monacal, era en Las Huelgas «el más espacioso que se conoce en catedrales y monasterios», según el padre Flórez. Frente a la costumbre habitual de los monasterios cistercienses femeninos de colocarlo en una tribuna situada encima de la nave, aquí ocupa la parte central de la nave principal de la iglesia, es decir, asume la ubicación catedralicia *more hispanico*, en toda una demostración del poderío de estas monjas del Císter. (Asensio Palacios y Lorenzo Arribas, 2001: 22)

Este autor, que habla de la enorme dignidad de estas “monjas músicas”, señala especialmente la importancia de la figura de la *cantrix* o *cantatrix*, autoridad encargada de la dirección y educación musical en el monasterio. Testimonio de ello es el *Códice de Las Huelgas*, manuscrito conservado aún hoy en el monasterio, que contiene himnos, tropos y secuencias de los siglos XI-XIII, para la liturgia celebrada allí. Este monumento musical y literario, del cual se tratará en el capítulo V (punto 4.2.), ejerció sin duda alguna su influjo en la confección de las CSM.

A lo largo de este trabajo, se podrá observar una considerable influencia de poesía, liturgia, música y colecciones de milagros de origen cisterciense en el cancionero

alfonsí, con autores como Cesario de Heisterbach, Hugo Farsitus y Alain de Lille. Y, más aún, se deberá considerar la procedencia cisterciense de ciertos contenidos doctrinales en la obra, a saber, los escritos de San Bernardo de Claraval y Erinaldo de Bonneval (cfr. capítulo VI).



Negros, blancos y pardos: benedictinos, cistercienses, eremitas (cantigas 14, 13 y 7)

1.5. Órdenes militares

No se puede dejar de mencionar, si se trata del reinado de Alfonso X, la presencia fundamental de las órdenes militares. Si bien ligadas a actividades bélicas y no tanto a la contemplación (y, por tanto, a los productos de la cultura monástica heredados por el *scriptorium* alfonsí), estas órdenes comparten con las contemplativas una regla y una vida cenobítica de oración. En la Península Ibérica hay que contar a la Orden de Santiago, la de Alcántara, la de Calatrava (mencionada en la cantiga 205), así como la presencia de la Orden Hospitalaria de San Juan (cantiga 275) y la Orden Teutónica.

En cuanto a esta última, se debe recordar que el ya mencionado abad Don Pedro de Gumiel de Izán, legado de Fernando III, había sido enviado por este rey a Alemania, a recabar la ayuda de la Orden Teutónica para la campaña andaluza. Don Pedro fue recibido por el Arzobispo Engelberto de Colonia (quien le otorgó varias reliquias para llevar de vuelta a España), que era amigo del Gran Maestre de la Orden Teutónica, Hermann de Sarza. Gracias a sobre todo a Beatriz de Suabia, la esposa alemana de Fernando III, los caballeros teutónicos se establecen en España, en Santa María de Castellanos (dependientes de los cistercienses de Marimond). Paralelamente y como compensación, la Orden de Calatrava se hace presente en las hostiles fronteras de Prusia (Ferreiro Alemparte, 1971: 34-35 ss.).

En el último cuarto del siglo XIII, Alfonso mismo es el fundador de una orden, la de Santa María, cuyo objetivo principal era la lucha contra los moros y con aspiraciones a gran escala:

una proyección supracastellana, acorde con las ideas y aspiraciones de Alfonso el Sabio, esperanzada entonces con el «fecho del Imperio». Por ello, no puede extrañar que la nueva Orden militar buscara la protección de Santa María y se intitulara de España y no de Castilla (Torres Fontes, 1981: 801).

Conocida también como “Orden de la Estrella” (por su insignia de estrella de ocho puntas con la imagen de la Virgen y el Niño en el centro), la orden se incorporó a la familia cisterciense por pedido de Alfonso X en 1273, como lo había hecho la de Calatrava, y bajo la supervisión del Abad de Grandselve (O’Callaghan, 1998: 160, nota 23). O’ Callaghan refiere la importancia de esta orden para Alfonso X, en relación con su reciente fundación del Puerto de Santa María, y finalmente su fusión con la Orden de Santiago:

In the Spring of 1280 his troops under the command of Infante Sancho attempted to besiege the city of Granada, but had to withdraw. As they were doing so, the Moors routed and massacred the knights of the Military Order of Santiago at Moclín on 23 June. So many of the knights of Santiago, including their Master, lost their lives that the king incorporated the surviving remnant into the Order of Santa María de España also known as the Order of the Star. Recently founded by Alfonso X ‘for the service of God and in praise of the Virgin Mary,’ the Order was intended ‘to wage war for the faith against the nefarious Saracens and in defense of the fatherland against the barbarous nations.’ The Order’s headquarters was at Cartagena in the kingdom of Murcia, but as early as 1273 there was another house in El Puerto de Santa María until the Benimerines burned the town in 1277. Pedro Núñez was Master of the Order. (O’Callaghan, 1998: 160).

En la cantiga 299, se relata como “un freire dos da Estrela” (v. 15), después de un sueño, entrega a Alfonso X una imagen de la Virgen en marfil que llevaba al cuello, probablemente una insignia de la orden (Torres Fontes, 1981: 802-804).

1.6. Órdenes mendicantes

Las órdenes mendicantes de frailes menores (franciscanos) y predicadores (dominicos), que habían su período de esplendor en el siglo XIII, en ámbito urbano (a diferencia del monasticismo benedictino y cisterciense, de vida rural), también están representadas en las CSM. Uno de los poemas nombra a Santo Domingo, la cantiga 204 (“*COMO SANTA MARIA GUARIU UN FRADE POR ROGO DE SAN DOMINGO*”), pero la Orden de los Predicadores no volverá a aparecer en el cancionero, con excepción de una simple mención del nombre “[*frades*] *preegadores*” en la cantiga 304. Es evidente que, al

menos en lo que respecta a las CSM, los dominicos no tienen para Alfonso X la importancia que tendrán para su sobrino Don Juan Manuel.

Los franciscanos, en cambio, designados como “*frades descalços*” o “*mẽores*” (frailes menores), se registran en un número mayor de cantigas: 96, 109, 123, 143, 239. Otras cantigas mencionan a frailes, sin especificar a cuál de las órdenes pertenecen (274, 297, 384).

Cabe destacar aquí la presencia de ciertos religiosos en la corte de Alfonso X, colaboradores en su obra de compilación de textos marianos, hagiográficos e historiográficos: el dominico Rodrigo de Cerrato, el canónigo sevillano Bernardo de Brihuega y el franciscano Juan Gil de Zamora.

Rodrigo de Cerrato (1259-ca.1276), el Cerratense, era fraile predicador del convento de Santa Cruz de Segovia. Redactó un *Sanctorale* o *Vita sanctorum*, destacando especialmente las vidas de santos españoles, como la *Vita Hildefonsi*. Algunas de estas vidas han sido recogidas por el P. Florez en su *Hispania sacra*, y la de Ildefonso en el tomo 96 de la *Patrologia Latina* de Migne.

En 1887, Rodolfo Beer publicó un artículo en el que describía una colección del siglo XIV, con el título de *Vitae Patrum*, en cinco volúmenes, hallado en la Biblioteca de S. M. en el Real Palacio de Madrid. En el quinto volumen, se lee:

Ego Bernardus Briocanus eius [*i.e.* de Alfonso X] clericus et alumpnus et ecclesie canonicus dignum duxi ecclesiastica incidencia temporum Imperatorum et catalogum ordinis successionis eorum in hoc quarto libro perfectius enarrare...
(Beer, 1887: 368)

Bernardo de Brihuega, un “clérigo alfonsí”, como él mismo se declara, canónigo de la Iglesia de Sevilla (“*ecclesie Ispalensis canonicus*”, Martins, 1963: 412), habría tenido el encargo del rey de compilar una colección de vidas de santos, apóstoles, mártires y confesores, “*secundum ordinem successionis impertatorum*” (Martins, 1958: 414). El estudio de los diferentes libros ha sido emprendido por Manuel Díaz y Díaz (1962), y Mário Martins (1963: 415) afirma que “o livro terceiro de Bernardo de Brihuega, em torno dos mártires, foi parcialmente vertido em medievo-português” en una edición impresa en Lisboa en 1513. Asimismo, el autor asevera que “Bernardo de Brihuega acentua que *traladava* as paixões dos mártires por *mandamento* de Afonso X, o Sábio, e que este intervinha activamente no desenvolvimento da compilação”, enviándolo a todos los monasterios de su reino, para completar tal tarea (Martins, 1963: 422). No es difícil apreciar aquí la intensa tarea “dialogada” de búsqueda, compilación y redacción

que se asemejaría mucho a la labor realizada con el material miracular de las *CSM* (cfr. capítulo IV, punto 1.)

Fray Juan Gil de Zamora (ca.1240-ca.1320), el maestro *Johannes Aegidius Zamorensis*, el cual se mencionará reiteradamente en los siguientes capítulos, fue un erudito franciscano, profundamente formado en ciencias, teología y música. Colaborador del rey Alfonso X y preceptor de su hijo Sancho IV, se sabe que estudió en Salamanca hasta el momento de su ingreso en la Orden de los Frailes Menores. En la universidad de París, alrededor del año 1277, donde se cree que fue discípulo de San Buenaventura y acaso conoció a Santo Tomás de Aquino, obtuvo el título de maestro en Teología. Al volver a la Península, trabaja estrechamente vinculado a la corte alfonsí, probablemente en el mismo *scriptorium* del rey. Fue, al parecer, un espíritu inquieto y viajero, que llegó a dictar clases en Tolosa y a trabar amistad con personalidades franciscanas de la época como Raimundo Godefrid y el famoso científico Roger Bacon (Marcos Casquero y Oroz Reta, 1997: 711): “En medio de una intensa actividad literaria (escribe obras de carácter hagiográfico-moral, histórico, filosófico-cultural, en que destaca su ingente e inacabada *Historia Naturalis*), tuvo también tiempo para dedicarse a la poesía” (Marcos Casquero y Oroz Reta, 1997: 711), según se verá en el capítulo V (punto 4.3.). Además de obras científicas, musicológicas e históricas, como el *De preconiis hispaniae*, en su *Liber Mariae* que, como se verá en el capítulo III, James Marchand (2004) considera un verdadero *Mariale magnum*, introduce una extensa colección de más de setenta milagros marianos y un *Officium* en honor a la Virgen, que le encargó el rey Alfonso.

2. Vida monástica y religiosa retratada en las *CSM*

Los monjes en las *CSM* son retratados en diversas actividades y situaciones: tareas de estudio, tareas manuales y acciones rituales del culto. Pero, sobre todo, la actividad que más se describe es la de la liturgia, en especial el rezo de las horas canónicas.

Brevemente, se expondrán a continuación algunos ejemplos de estas ricas representaciones, que se encuentran tanto en el texto de los poemas, como en las ilustraciones del *Códice Rico (T)*.

2.1. Lectura, escritura, estudio

Además de la *lectio divina* (meditación sobre las Escrituras), el *capítulo* (reunión de todos los monjes con el abad) y el *oficio de lectura*, que integraba tanto lecturas bíblicas como patrísticas, el monje se veía envuelto en una serie de tareas intelectuales y creativas. Estas podían ser el estudio y la copia de códices o bien la confección misma del material de los manuscritos (pergamino, encuadernación, etc.), incluida la labor pictórica.

Las tareas de lectura y escrita, ligadas casi siempre a una actitud de devoción mariana, son descritas textual e iconográficamente en muchas cantigas. La cantiga 2, que cuenta el milagro de San Ildefonso, está acompañada por una miniatura que representa al santo en pleno acto de escritura, inspirado por el Espíritu Santo (la paloma posada en su hombro) con un *armarium* abierto repleto de códices. Una ilustración parecida presenta la cantiga 56, aunque el texto diga del monje protagonista “*este sabia leer/ pouco, com’ oý contar*” (56, 17-18). Para un estudio de la imagen de esta cantiga, puede consultarse el estudio de Ana Domínguez Rodríguez (2001), en el que sostiene que la iconografía del monje escribiente corresponde a la figura de San Bernardo de Claraval.



Ildefonso en su scriptorium (detalle del armarium con volúmenes y de la paloma del Espíritu Santo en su hombro). (cantiga 2)

Imagen más cercana a la actividad del *scriptorium* monacal, acaso pueda observarse en la cantiga 384. En esta narración puede percibirse una densa presencia de lo escrito que se infunde a todos los aspectos de la vida, e incluso a la vida eterna:

Este mui bon crerigo era e mui de grado liia
 nas **Vidas dos Santos Padres** e ar mui ben escrivia;
 may[s] u quer que el achava **nome de Santa Maria**
 fazia-o mui fremoso escrito con tres colores.

...

A primeyra era ouro, coor rica e fremosa
 a semellante da Virgen nobre e mui preçiosa;
 e a outra d'azur era, coor mui maravillosa
 que ao çeo semella quand' é con sas [e]splandores.
 ...

A terçeyra chamam rosa, porque é coor vermella;
 onde cada ùa destas coores mui ben semella
 aa Virgen que é rica, mui santa, e que parella
 nunca ouv' en fremosura, ar é mellor das mellores.
 ...

Ond' aqieste nome santo o monge tragia sigo
 da Virgen Santa Maria, de que era mui' amigo,
 beyjando-o ameude por vençer o ãemigo
 diabo que sempre punna de nos meter en errores.
 (384, 10-28)

Más adelante, la promesa de la vida eterna, en boca de la Virgen, se expresa con las mismas imágenes de la escritura (metáfora presente en *Apocalipsis* 3, 5):

Ca por quanto tu pintavas meu nome de tres pinturas,
 leva[r]-t-ey suso ao çeo, u verás as aposturas,
 e eno Livro da Vida escrit' ontr' as escrituras
 serás ontr' os que non morren, nen an coitas nen doores.
 (384, 45-48)

2.2. Liturgia

En los orígenes del culto cristiano ya se documenta la costumbre (heredada de los judíos) de rezar comunitariamente en diferentes momentos del día, siendo las dos oraciones más importantes la de la mañana (*Gallicantus*) y la de la noche (*Vigilias*). En tiempos de San Benito, los monjes ya rezaban de forma completa las horas del oficio, llamadas *horas canónicas*, tal como haría en adelante. Las horas eran ocho: Maitines y Laudes (que solían unirse en una sola “hora”, siendo las *laudes* la alabanza final), Prima, Tercia, Sexta, Nona, Vísperas, Completas y Nocturnos, lo cual significa aproximadamente una frecuencia de plegaria cada tres horas. A esto debe sumarse la celebración diaria de la misa, sin contar el oficio de lecturas ni el capítulo. Todo el trabajo monacal quedaba así jalonado por la práctica de la oración, como resume el célebre consejo benedictino: “*ora et labora*”. Por otro lado, recuérdese también la costumbre cluniacense de la *Laus perennis*: el monasterio debería permanecer constantemente en oración, para lo cual los monjes se turnaban. Esto era practicado, en especial, como sufragio por los difuntos (culto que Cluny fomentó al extremo), por las

almas de los benefactores y familiares de los monjes, y por toda la cristiandad laica en general.

En las *CSM* todas las horas del oficio están mencionadas, se citan versículos de los salmos y se alude a los cánticos que entonan los frailes, monjas y clérigos devotos de la Virgen (como se verá en el capítulo V). Tanto las *CSM* como las obras del *mester de clerecía* atestiguan la vastísima difusión que había adquirido, en los siglos XII y XIII, el rezo de las horas de la Virgen, es decir, el *Officium Parvum Beatae Mariae Virginis*: “In the twelfth century the custom was widespread in the monasteries of reciting the *Little Office of the Blessed Virgin* before the canonical office, and to add to Compline the *Salve Regina* or other anthems in her honour” (Raby 1953, 365). Las horas de la Virgen consistían en una devoción particular a la Madre de Dios, hecha por lo general de forma individual, cuando el monje disponía de un momento libre de otras obligaciones. En el así llamado “Pequeño Oficio”, se contemplaba una escena de la vida de María en cada hora (el culto es un antecesor del Rosario): en Maitines se contemplaba la Anunciación del Ángel a María; en Laudes la Visitación de María a su prima Santa Isabel; en Prima la Natividad de Cristo; en Tercia la Anunciación de Ángel a los pastores; en Sexta la Epifanía (adoración de los Reyes); en Nona la Presentación de Jesús en el Templo; en Vísperas la huida a Egipto, y en Completas la Coronación de María en el Cielo. Luego, se rezaban dos *Avemarías*, el salmo 94, el himno *Quem terra, pontus, aethera*, y uno de los tres Nocturnos (con tres salmos, antífonas y lecturas).



Adoración y rezo comunitario (cantiga 11)



Rezo unipersonal del *Officium Parvum de la Virgen* (cantiga 16)



Monje en actitud de postración (cantiga 8)

De las otras cantigas narrativas cuyo tema o contexto es la liturgia, algunas relatan milagros acontecidos durante la celebración de la misa (222, 225), pero en su gran mayoría se trata de relatos de clérigos o monjes dedicados al rezo de la liturgia de las horas, o a la alabanza de María mediante los salmos o el *Officium Parvum*. A su vez, en éstas también se incluye frecuentemente el discurso directo de los personajes en forma de plegaria dirigida a la Virgen. En la siguiente tabla, puede apreciarse la frecuencia con que aparecen mencionados el oficio litúrgico de las horas canónicas, la liturgia eucarística o las horas de la Virgen en el cancionero.

Cantigas	Liturgia- Horas Canónicas y horas de la Virgen María	Discurso directo como plegaria
6 [niño judío en el horno]	“[niño] começou logo en voz alta e clara/ a cantar ‘ <i>Gaude Maria</i> ’” (68-69)	[madre]: “Ai, Santa Maria, Sennor, tu que es porto/ u ar[r]iban os coyados, dá-me meu fillo morto/ ou viv’ou qualquer que seja; se non farás-me gran torto,/ e direi que mui mal erra quenno teu ben atende.” (62-65)
48 [monjes de Montserrat sin agua]	“e poren’ aquel convento en tan gran coita estava,/ que non cantavan <i>as oras</i> e andavan mui chorosos.” (23-24)	[monjes]: “Ai, Santa Maria, a nossa coyta veede,/ e con Deus, o vosso Fillo, que todo pode, pōede/ que nos dé algun consello, que non moiramos de sede, veend’ agua conos ollos e seer en desejosos.” (31- 34)
54 [S. María sana con su leche a un monje]	“E tal sabor de a servir avia/ que, poi-lo convent’ <i>as oras dizia</i> ,/ ele fazend’oraçon remania/ en hũa capela mui pequenã;/ E <i>dizia prima, terça e sesta/ e nõa e</i> <i>vesperas</i> , e tal festa/ fazia sempre baixada a testa,/ e pois <i>completas e a ledanã</i> .” (20-28)	
55 [monja fugitiva]	“en todo tempo sempre sas oras dizia/ mui ben e conpridamente, que en elas non falia/ de dizer <i>prima e terça, sesta,</i> <i>vesperas e nõa</i> ,// <i>Compretas e</i> <i>madodinnos...</i> (11-15) <i>u vesperas</i> dizendo/ estaban todas no coro e ben cantand’ e lendo (60-61); E pois entrou eno coro, en mui bõa voz e crara/ começou: ‘ <i>Salve Regina</i> ’” (65-66)	[monja]: “Bẽeita eras, dos pecadores padrõa (33); Mia Sennor, eu a ti venno como moller que se sente/ de grand’erro que á feito; mas, Sennor, venna-ch’a mente/ se che fiz algun serviço, e guarda-me mia pessõa// Que non cáia en vergonna, Sennor, e alma me guarda/ que a non lev’o diablo nen eno inferno arda./ Esto con medo cho peço, ca eu sõo mui covarda/ de por nulla ren rogar-te, mas peço-ch’esto por dõa.” (41-48)
56 [cinco rosas en la boca del monje]	Salmodia. Cinco salmos: <i>Magnificat</i> <i>Ad Dominum</i> <i>Retribuere servo tuo</i>	

	<i>In convertendo</i> <i>Ad te</i>	
65 [absolución del excomulgado]	“Os angeos Santa Maria fillaron/ e ena çima do altar a sentaron/ e os <i>madudinnos</i> todos ben cantaron,/ e o fol cantava con eles de grado.// E pois que os ouveron todos ben ditos/ de coraçon, ca non per outros escritos...” (155-161)	[loco]: “Sennor santa piadosa,/ est’ om’ en sentença jaz mui perigoosa;/ mays tu que es mui misericordiosa,/ solta-ll’ este laço en que jaz liado.” (165-168)
69 [hizo hablar al sordomudo]	<i>Antivãa</i> (antífona) (103)	[sordo]: “Madre de Deus, ajuda/ ao teu servo que á connoçuda/ a ta graça”, e cantou a <i>antivãa</i> ” (101-103)
71 [S. María enseña a monja Avemaría breve]	Rezo del Avemaría	[monja]: “Virgen santa, Reynna,/ como veer quisestes hũa monja mesquinna?/ Esto mais ca mesura foi, e porend’ aginna/ levade-nos convosco, que sen vos non fiquemos” (35-38)
73 [S. María vuelve blanca una casulla manchada de vino rojo]	Misa – Salmodia [<i>Sanctus</i> en Gil de Zamora]	[tesoureiro]: “Ay, madre do que nos manten,/ Virgen Santa Maria, e ven-mi ajudar.// E non me leixes en tal vergonna caer/ com’ esta, ca ja nunca, enquant’ eu viver,/ non ousarei ant’ o abad apareçer,/ nen u for o convento ousarei entrar.” (42-47)
87 [clérigo ordenado obispo]	<i>Officium Parvum</i> : “COMO SANTA MARIA MANDOU QUE FEZESSEN BISPO AO CRERIGO QUE DIZIA SEMPRE SAS ORAS” (1-2)	
92		
111 [clérigo lujurioso]	Misa. Horas de María <i>Madodÿos</i> Salmos	
113 [monasterio de Monserrat salvado de un desprendimiento de peña]	“Mai-los monges, que cantavan a missa da Madre de Deus...”	
123 [fraile menor]	Salterio	[frailes]: Rez’ ora quen rezar souber// O salteiro todo, porque sen falir/ nos saber Deus faça u este fez ir. (33-36)
125 [clérigo y doncella]	<i>Officium Parvum</i> : “e rezava por aquesto a sas oras cada dia” (11) Avemaría	[doncella]: Sennor, o que vos aprouguer/ farei de mui bõa mente; mais este de que sãõ moller,/ com’ o leixarei? (108-10)
132 [clérigo que quiere casarse]	<i>Officium Parvum</i> : “Demais <i>las oras</i> rezava/ <i>da Sennor de piadade</i> ,/ que mais d’outra ren amava” (29-31)	
144 [hombre salvado del toro]	<i>Officium Parvum</i> : “E jajüava sas vigias ben/ e de <i>sas oras</i> non leixava ren/ que non oisse, ca todo seu sen/ era como lle fezesse prazer.” (21-24)	
149 [sacerdote dubitativo]	“assi que a ssa missa cantava cada dya;/ mas eno Sacramento dultava con loucura.” (20-21)	
152 [caballero lujurioso]	“Este per ren <i>madodynno</i> s nen <i>vesperas</i> non oya,/ nen outras oras nen missa; pero en Santa Maria/ fiava e muitas vezes a <i>saudaçon</i> dizia/ que ll’ o Sant’ Angeo disse, de que somos sabedores.” (11-14)	
156 [Cluny: clérigo que canta prosas a S. María]	<i>Officium Parvum</i> : “e entrando/ na eigreja, ascuitou/ e oyu como cantavan/ <i>vesperas</i> a gran lezer/ <i>da Virgen Santa Reÿa</i> ” (36-39)	
163 [jugador blasfemo]		[jugador]: Ai, Santa Maria, que me perdões te rogo,/ e des aquí adeante, se nunca os dados jogo,/ a mia lingua seja presa que nunca queiras solta-la (21-4)
171 [niño extraviado]		[madre]: A ti/ vou, Virgen, que mi acorrer/ queiras

		do fillo que perdi (54-6)
172 [mercader en el mar]	[Loores e cantares]	juglaría
208 [hereje pone hostia en colmena]	[hostia]	
262	Salve Regina <i>madodỹos</i>	
274 [clérigo que hacía “garnacha” de oraciones a SM]		[clérigo]: Sennor, Madre daquel que pod’ e que val,/ se mi aquesto perdõasses, yr-m-ia logo sen al/ ao mõesteyr’e esta garnach’ acabaria
291 [escolar prisionero]		[escolar]: Virgen santa, de Deus Madre, que font’ es de todo ben,/ non cates a meus pecados nen ao meu mao sen;/ mas tu que nunca faliste a quen te chamou de ren,/ non me queiras en tal coita, mia Sennor, desanparar... (30-3)
351 [S. María multiplica el vino en una fiesta popular]	“Ena sa festa d’Agosto mui gran gente ven aly/ por oyr toda-las oras, e é costumad’ assy” (10-11)	[pueblo]: Se nos a Virgen non val,/ con coita deste bon vỹo nos poderemos perder (32-3)
357 [mujer lisiada]		[mujer]: Sennor, acorre-m’aginna,/ ca en tal coita com’esta tu soa es meezinna (17-8)
361 [estatua de S. María en monasterio de Las Huelgas]	[Relación con composiciones del <i>Códice de Las Huelgas</i> : 56, 87; ctgas 330, 413]	[monjas]: Santa Virgen sen mazela, que per bondad’ e per sen/ feziste que Deus o Padre, que o mundo en si ten/ e en que os ceos caben, que podess’ en ti caber.” (51-53)
371 [mujer en naufragio]		[mujer]: Eu vou a ty;/ porem livra-me de morte pelo teu muy gram poder. (37-8) Santa Maria, Madre de Deus Manuel. (47)
384 [monje que pinta el nombre de María de tres colores]	<i>Officium Parvum</i> : “e que as oras desta Virgen dizia de mui bon grado,/ e mayor sabor avia desto que d’outras sabores.” (7-8) Devoción al nombre de María: “ <i>mui mais lle praz quando loam seu nome que d’outras loores</i> ” (4)	
To76 (404 ed. Mettmann) [monje sanado por la leche de S. María]		[monje]: “ Santa Maria, eu venno a ti/ polo ben que Deus pos en ti loar... Entr’ as mollerres bẽeita es tu;/ ca tal come ti, u acharán, u?/ Ca tu parist’ o bon Sennor Jesu/ que fez o ceo e terra e mar... Porend’ o teu ventr’ u s’el ensserrou/ bẽeito seja, ca en el fillou/ carne teu Fillo, que Deus enviou/ por salvar-nos e por a ti onrrar... E as tas tetas que el mamar quis/ bẽeitas sean, ca per elas fis/ somos de nos yrmos, par San Dinis,/ a inferno, se per nos non ficar.” (38-42)

A diferencia de los cluniacenses, con su extensísima liturgia comunitaria, los cistercienses (quienes habían querido volver a formas monásticas que privilegiaran la soledad y la meditación individual), contribuyeron en gran medida a esta nueva devoción mariana. Las CSM insisten en la ejemplaridad de monjes y clérigos que rezan personalmente el Pequeño Oficio a la Virgen. Es digno de notar cómo, en estos casos, la alabanza a la Virgen ya no es una plegaria vocal sino leída en silencio: se trata de una devoción que parece volverse más dependiente de la escritura.

Pero aun la devoción de los iletrados depende de la *littera*, y es esto precisamente lo que en las CSM parece ilustrar el concepto de *literacy* en la definición de Brian Stock. Se trata de un fenómeno social por el cual todos, incluso aquellos que desconocen

parcial o totalmente las letras, se ven afectados por la tecnología de la escritura. “He was affected in subtle ways by a technology he did not fully understand” (Stock, 1989: 47). Esta aseveración se aplica perfectamente en el caso de la citada cantiga 56, en la que se narra cómo Santa María hizo nacer cinco rosas en la boca del monje semianalfabeto, por los cinco salmos que decía en honor de las cinco letras de su nombre:

Este sabia leer
 pouco, com' oý contar,
 mas sabia ben querer
 a Virgen que non á par;
 e poren foi compõer
 cinque salmos e juntar,
 por en sa loor crecer,
 de que era desejoso.
 ...

Dos salmos foi escoller
 cinque por esta razon
 e de ssũu os põer
 por cinque letras que son
 en Maria, por prender
 dela pois tal galardon,
 per que podesse veer
 o seu Fillo piadoso.
 (59, 17-33)

Tal como ocurrirá en la *cantiga de loor* 70, que celebra las cinco letras de “María”, también en este milagro nos encontramos con la devoción al santo nombre de la Virgen. Recuérdese, a este respecto, la mencionada cantiga 384 en la que el fraile es salvado por pintar el nombre de María con tres colores.



Monje en contemplación, en el huerto de su monasterio (cantiga 103)

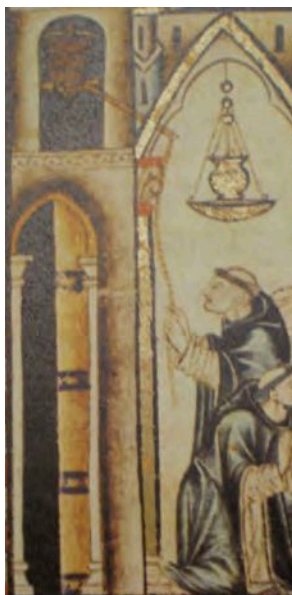
Como se verá en el capítulo V, existe un estrecho vínculo entre la poesía romance como la de las *CSM* y la poesía litúrgica en honor a la Virgen. Esta última se ha desarrollado en una larga tradición desde el siglo IV⁵, constituida principalmente por los himnos, pero también por las secuencias, los tropos, las antífonas y las oraciones en general. En cuanto a la antigüedad literaria del culto mariano, habida cuenta del esplendor de los siglos XII-XIII, considérense las palabras de Luigi Gambero:

Per quanto concerne la letteratura, basti pensare alla straordinaria fortuna e diffusione che ebbe nella cristianità occidentale la versione latina dell' Inno Akáthistos, insuperato capolavoro di poesia e di eucologia mariana. Questo inno causò nella cristianità occidentale una sorprendente proliferazione di canti e di altre composizioni poetiche mariane che ad esso si ispiravano. Né si può sottovalutare il fatto che la più antica preghiera mariana finora conosciuta, il *Sub tuum praesidium confugimus*, il cui testo originale era andato perduto, nella sua traduzione latina costituiva una delle invocazioni più diffuse e più care alla pietà mariana in Occidente. (Gambero, 2000: 18)

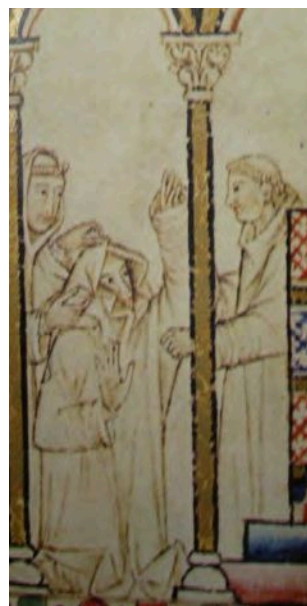
2.3. Tareas del monasterio

Muchas tareas y actividades cotidianas, desde la preocupación por el sustento cotidiano, como el del agua y la leche de las cabras monteses en las cantigas de Montserrat (cantigas 48, 52), y el cuidado del ganado (cantiga 31), hasta el oficio de sacristán de la misa (73) o del campanario (cantiga 11), están descritas y pintadas a lo largo del cancionero. También es posible observar detalles como el de la entrada de nuevos monjes, con la investidura del hábito (cantiga 13), o la figura del abad en el acto de dar una penitencia (cantiga 16).

⁵ Según Régine Pernoud: “La liturgia [desde el año 600] comprendeva questa preghiera che è stata poi ritrovata nell' originale greco su un papiro del IV secolo o forse della fine del III: il *Sub tuum* è la più antica preghiera rivolta a la Vergine che conosciamo” (1994: 25).



Monje sacristán: toque de campanas matutinas (cant. 11)



Acto de investidura de un monje cisterciense (cant. 13)



Monje cisterciense en el establo (cantiga 31)



Abad cisterciense en acto de dar penitencia (cant. 16)

3. Santuarios marianos peninsulares

Aunque no necesariamente estén vinculados a un monasterio, no puede dejar de mencionarse que las CSM incluyen un enorme número de narraciones situadas en santuarios marianos, muchos de ellos europeos con preponderancia de los franceses (Arras, Chartres, Laon, Puy en Vélav, Rocamadour, Soissons, etc.), pero sobre todo ibéricos: Albesa, Atocha, Cañete, Castrogeriz, Elvas, Evora, Laredo, Montserrat, Salas, Terena, Tortosa, Tudía, Vila-Sirga (actual Villalcázar de Sirga) y la fundación alfonsí del Puerto de Santa María, entre otros. Los grupos más numerosos de cantigas son los

correspondientes a la Virgen de Salas (veintidós poemas), a Santa María del Puerto (veinte) y a Santa María de Vila-Sirga (catorce).⁶

No se descarta, sobre todo para los milagros hispánicos, la posibilidad de un gran flujo de relatos orales que el taller alfonsí pudo haber recogido de diversos santuarios, a la hora de compilar material para las *CSM*. Sin dudas, esto fue lo que ocurrió con las cantigas contemporáneas a Alfonso X, por no hablar de los milagros acaecidos a miembros de su corte, de su familia, o a su persona misma. Pero una gran parte de los relatos de santuarios, provienen de compilaciones escritas especialmente dedicadas a ellos, tales como las de Rocamadour, Laon, Soissons, Chartres, que se mencionarán en el siguiente capítulo.

El problema de las fuentes escritas que utilizó el *scriptorium* alfonsí está directamente vinculado con el de los monjes y sus cenobios. En este sentido, es iluminador el dato que menciona Ballesteros-Beretta (1963) acerca del flujo de códices que existía entre el rey y muchos de esos monasterios, como Santo Domingo de Silos:

Una curiosa nota colocada en el comienzo de un opúsculo, y de letra del siglo XIII, conservado en la abadía de Silos, señala el nombre de 18 volúmenes prestados a iglesias y monasterios. Algunos los tenía el abad Rodrigo; el rey don Alfonso tenía dos, otros se encontraban en Oña, Santa María del Duero, San Martín de Madrid, en el convento de los cistercienses de Fuencaiente. Un libro se indica como desaparecido. (Ballesteros, 1963: 309)

⁶ Extrañamente, en las *CSM* no se menciona a la Virgen del Pilar de Zaragoza.

.III.

“COM’ ESCRIT’ ACHEI”: FUENTES NARRATIVAS MONACALES DEL CANCIONERO ALFONSÍ



III. “COM’ ESCRIT’ ACHEI’”: FUENTES NARRATIVAS MONACALES DEL CANCIONERO ALFONSÍ

Un estudio de las raíces monásticas de las CSM debe tener en cuenta el enorme caudal de textos que, ya sea como fuentes directas y atestiguables, ya como cognados, constituye el material narrativo a partir del cual se habrían elaborado las *cantigas de miragre*. De la totalidad de las cantigas narrativas (367, si se cuentan algunas de las Fiestas de Santa María, y las de Jesucristo)¹, casi la mitad encuentra su correlato en los compendios de milagros marianos, elaborados entre los siglos XI y XIII, tanto en latín como en romance (cfr. Apéndice 3: “Cuadro de correspondencias entre milagros”). El material es tan ingente que, en palabras de James Marchand, “nous sommes loin de pouvoir mettre de l’ordre dans une si abondante matière” (Marchand, 2004: 102). El clima cultural y religioso de los siglos XII y XIII favoreció la creación de grandes colecciones marianas con diferentes propósitos, desde la enseñanza monástica y la predicación hasta la promoción de un santuario o la alabanza unipersonal. Es necesario apreciar el factor original que, a este respecto, introduce Alfonso X en la historia literaria del género milagro, que lo distingue no sólo de las fuentes latinas en prosa, sino también de las obras versificadas en romance (y, en el primer caso, también musicada) de Gautier de Coinci y Gonzalo de Berceo.

Las CSM jamás mencionan una fuente miracular identificable o un autor. Lo máximo que se puede obtener son imprecisas referencias a ciertos “livros” o colecciones marianas, algunas veces ligadas al nombre de un santuario:

Desto vos quero contar
un miragre que achar
ouv’ en *un livr’*, e tirar
o fui ben d’ ontre trezentos...
(33, 7-10)

Dest’ un miragre vos direi que avẽo
en Seixons, ond’ *un livro á todo chẽo*

¹ Al respecto, aclara Mettmann (1988: 75): “The 356 miracles of the Alfonsine collection (after deducting seven repetitions) can be divided, with regard to their sources and the location of the events, into two large groups of almost equal dimensions: more than 150 are found in Latin or French collections and are, with few exceptions (the most notable being *Cantiga 2*, which relates the legend of Hildefonsus), supposed to have occurred outside the Iberian Peninsula. The second group consists of miracles whose geographical setting is Spain or Portugal. In many of these exists a connection with the king himself, members of his family, personalities of his court or other contemporaries. There are no known written sources for the poems of the second group, and in the majority of the cases we can be sure that these *cantigas* reflect an oral tradition”.

de miragres ben d'i, ca d'allur non vëo,
que a Madre de Deus mostra noit' e dia.
(61, 5-8)

E daquest' un miragre mui fremoso direi
que fez Santa Maria, per com' escrit' achei
en un *livr'*, e d'ontr' outros *traladar-o mandei*
e un cantar en fige segund' esta razon.
(284, 5-8)

Dest' un miragre vos contarei que vi
escrit' en livro, e dizia assi
com' oyredes adeante per mi,
que foi a Virgen fazer ...
(407, 6-9)

Algunos estudiosos han considerado la cercanía de las obras de Gautier de Coinci y de fray Juan Gil de Zamora, al punto de considerarlos fuentes directas. Las colecciones de milagros locales de Soissons y de Chartres, así como la de Rocamadour, gozan también de la condición de fuentes posibles. Por su parte, Walter Mettmann (1988), el último gran editor de las *Cantigas de Santa María*, señala que, entre las posibles fuentes, hay que considerar como las más seguras cuatro colecciones: los *Miracles de Nostre Dame* de Gautier de Coinci; una colección francesa de milagros universales (del monasterio agustino de San Víctor); los milagros de la Virgen del santuario de Soissons, recogidos por Hugo Farsitus; el *Speculum historiale* de Vicente Beauvais.² Este paradigma permite apreciar, entonces, cómo el *scriptorium* alfonsí aprovecha de las fuentes más variadas, a saber: una colección universal en romance, otra en latín, una compilación de milagros locales y una obra de carácter enciclopédico, conforme a la clasificación que expondremos más adelante en este capítulo.

1. El origen del género milagro

Antes de abocarnos a la descripción de los diversos *mariales* antecesores de las CSM, y al análisis del *corpus*, es necesario referirse a la definición del género milagro y a sus orígenes históricos, ya que se trata de un género literario dinámico, de gran

² “[W]e can trace the following principal sources, from which the majority of the ‘international’ *cantigas* derive: 1) Gautier de Coinci’s *Miracles de Nostre Dame*, a work, which probably has as a whole inspired the king to undertake a similar enterprise, 2) a voluminous Latin collection of Marian miracles, identical with or closely related to that described by Mussafia under the designation SV, 3) the *Miracula Sanctae Mariae Suessionensis*, compiled by Hugo Farsitus, a work which might, however, be included in the preceding group, considering that the *Miracula* form part of some of the big Latin collections, 4) in some cases, the collaborators of the king seem to have also utilized Vincent of Beauvais’ *Speculum Historiale*. Frequently we can observe that *cantigas* based on the same source form series or are collocated more or less closer together” (Mettmann, 1988: 76). |

desarrollo en la cultura monacal, al cual el cancionero alfonsí aportará nuevos rasgos.

James Marchand nos recuerda que:

En 1095, l'office du samedi de la Vierge Marie fut présenté comme une partie intégrante et nécessaire de la liturgie romaine. Il fallut progressivement constituer une matière mariale pour nourrir la foi du nombre croissant des fidèles qui se pressaient au long des routes de pèlerinages et aux sanctuaires renommés. Au moment de la mort de saint Bernard s'étaient déjà constituées d'énormes collections d'une telle matière. (Marchand, 2004: 102)

David Flory, en su trabajo sobre el milagro mariano en Francia y España, contextualiza la proliferación de este género en un período de auge de las herejías, emergentes en una sociedad rígidamente jerarquizada. Como válvula de escape, en los relatos milagrosos, nacidos y crecidos al calor de la devoción mariana, encontraban su refugio los pobres y los pecadores, beneficiarios privilegiados de una gracia que se prodigaba abundantemente (Flory, 2000: 11). Todo, incluso el lugar asignado a Jesucristo en los sermones, contribuía a consolidar la función y la imagen de Santa María como *Mediatrix* (Flory, 2000: 12).

El milagro mariano puede definirse como un “género literario autónomo” ([Montoya, 1981: 50](#)), una forma narrativa breve con una función específica que lo diferencia de otros relatos medievales. Según Montoya Martínez, los milagros constituyen “[unidades literarias que, insertas en colecciones, ofrecen una tectónica muy particular que facilita la lectura de los mismos, sobre todo, si se tiene en cuenta las características del público a que iban dirigidos](#)” (1981: 50). Si bien el milagro se acerca indudablemente a la hagiografía, el célebre estudio de Uda Ebel, *Das Altromanische Mirakel* (1965), identifica el milagro literario (o “milagro románico”) como un género independiente de la leyenda hagiográfica: en el primero el protagonista es, no ya el santo ejemplar, sino el hombre común pecador, y el prodigio, una muestra de la misericordia divina con él. El hecho milagroso es único e irrepetible, suficiente para la conversión del pecador (no es la taumaturgia habitual del santo), una intervención que suele ser *in extremis*, en la lucha contra el diablo. El milagro literario, se podría decir, funciona como un “espejo” esperanzador de la vida humana, ya que demuestra que la intervención divina es capaz de contrarrestar la precariedad de la vida en el mundo, a través de una narración bipolarizada: por un lado, el hombre necesitado, por otro el “valedor” (intercesor). En el consenso de una fe común, que admite como posible la intervención de Dios en la historia, se da en el milagro esta “tensión laudatoria”, según la denominación de Montoya, por la cual la admiración provocada por un acontecimiento extraordinario

conlleva una alabanza. En este sentido, no puede hablarse de una mera “indoctrinación” (Montoya, 1981: 10-11).

En su análisis sobre las formas narrativas breves en romance, Wolfram Krömer (1979), siguiendo en parte los estudios de Ebel, vincula el milagro con el *exemplum*, ya que en ambos casos se trata de narraciones breves, utilizadas como instrumentos de predicación y recogidas en colecciones. En contraposición con ciertas formas maravillosas como el *lai*,

el milagro es, lo mismo que el ejemplo, y a pesar de lo milagroso (y, por lo tanto, para nosotros irreal), representativo de la realidad, pues se considera al milagro como un acontecer normal, cotidiano. (Krömer, 1979: 45)

Pero existe una estructura típica del milagro que lo diferencia de la materia ejemplar, ya que, según Ebel, “la persona objeto del milagro (a diferencia del «ejemplo») tiene doble polaridad; por eso la acción no es completa ni mecánicamente previsible en su trayectoria” (Krömer, 1979: 43).

En la discusión sobre la filiación de este género, Fernando Baños Vallejo opina que

la auténtica diferencia funcional es que mientras las colecciones de milagros están orientadas a ese fin encomiástico que estimula la devoción, las vidas de santos poseen una doble finalidad, esa misma de la alabanza y, fundamentalmente, la ejemplaridad, a la que responde toda su construcción. (Baños Vallejo, 1997a: XLVIII)

Por otro lado, refiriéndose a la comparación con el relato ejemplar, aclara que “lo sobrenatural no es un elemento necesario en el *exemplum*, y sí el núcleo evidente de las colecciones de milagros. Pero es que además el *exemplum*, como otras modalidades narrativas breves o extensas, puede incluir episodios maravillosos que no sean de naturaleza cristiana” (Baños Vallejo, 1997a: XLIX). El *exemplum*, pues, sería inespecífico en su función, al tener un carácter didáctico general muy diferente de aquél propio del milagro: “el ideal que propugna, globalmente considerado, no es el de la santidad o la devoción, sino el de la astucia y la prudencia” (Baños Vallejo, 1997a: L). En algún sentido, tomando en consideración la teoría medieval de los cuatro niveles de interpretación, podría aseverarse que el *exemplum* suele apuntar de lleno al nivel *moralis*, mientras que el *miraculum*, al que también atañe lo moral, puede, sin embargo, llevar al receptor al nivel de *anagogia*, es decir, a la contemplación de las realidades celestes, propias del estado de beatitud.³

³ Sobre todo a partir de San Gregorio Magno, los teólogos medievales solían asignar un triple sentido místico a las Sagradas Escrituras, además del histórico o literal. Así, el sentido alegórico se dice de aquel que atañe a Cristo o a la Iglesia, el moral o tropológico al comportamiento, y el anagógico a la vida futura o a la Iglesia triunfante. El célebre dístico latino, atribuido a Nicolás de Lyra, o a Agustín de Dacia,

Para David Flory, el relato milagroso puede adoptar formas tan diversas que se vuelve difícil definirlo como género (*genre*), por lo que es preferible hablar del milagro como de una trama (*plot*) con ciertos rasgos específicos, que se actualiza en distintas formas de relato: “It may be recited aloud as poetry; told as a story; sung...” (2000: 16). A esta definición Flory añade otra característica propia del relato milagroso, denominada “didactic lyricism”, que le confiere una naturaleza litúrgica, y que es también la que permite explicar su aptitud para una *performance* musical. Todo esto redundando en un mayor potencial de receptividad en la audiencia, predispuesta a la adoración y la alabanza (Flory, 2000: 20). Además de los usos didácticos del milagro y de la exaltación de la Virgen como *Mediatrice*, Flory subraya una función social del milagro, en especial en Berceo, que es el desafío a los modelos de autoridad. A base de exageraciones líricas y doctrinales, el milagro mariano “subverts authoritarian structures”, en forma análoga a los fenómenos del carnaval y de la parodia sacra señalados por Bajtín (Flory, 2000: 21).

Los orígenes históricos del género deben rastrearse desde los inicios de literatura cristiana. Las *Acta martyrum*, que documentan los procesos padecidos por los cristianos perseguidos en los primeros siglos (ss. I-III), y las *passiones*, escritas luego para exaltar su martirio, dieron lugar más tarde a las *vitae sanctorum* (*Vitae Patrum*) y *legendae*, es decir, a los relatos hagiográficos encargados de narrar biografías completas de los santos. Hacia el siglo VI la atención se centra en la taumaturgia, vale decir, en la variedad de los portentos realizados por la virtud de un determinado santo. Tal abundancia empieza a ser recogida en compendios de *miracula* de algún santo en particular, pero especialmente, a partir del siglo XI, de la Virgen María (Montoya, 1981: 17; Fidalgo, 2002: 15 ss.).

Presentes en la cristiandad [oriental](#), desde donde pasan a Occidente⁴, y también en [San Agustín](#), los relatos de milagros no gozan de gran desarrollo estético hasta la época merovingia, sino que responden más bien a [fines apologeticos](#) (Montoya, 1981: 116). Es, pues, con San Gregorio de Tours y San Gregorio Magno que el milagro comienza su vida literaria.

sintetiza esta teoría de los cuatro niveles de interpretación, extensible a cualquier texto narrativo: *Littera gesta docet, quid credas allegoria, moralis quid agas, quo tendas anagogia* [Augustinus de Dacia, *Rotulus pugillaris*, I: ed. A. Walz, *Angelicum (Periodicum internationale de re philosophica et theologica. Organum unionis thomisticae)*, 6 (1929), 256]. La anagogía, podría decirse, es una elevación espiritual, un anhelo de contemplación de lo eterno. En palabras de Guiberto de Nogent: “Hay cuatro maneras de interpretar las Escrituras; sobre ellas, como si fueran rollos múltiples, gira cada página sagrada. [...] la última es la anagoge o iluminación espiritual, por la cual nosotros, que estamos en condición de tratar de asuntos celestiales y sublimes, somos llevados a un modo superior de vida.” (citado en Murphy, 1986: 308).

⁴ “Durante todo el s. VI los bizantinos emigraron hacia las costas mediterráneas de España e Italia. La cuestión de las imágenes, tan presente en muchos de nuestros milagros, fue una de las causas que motivaron esta emigración. Con su venida llegaron nuevos aires de espiritualidad” (Montoya, 1981: 116).

En la obra del Papa [San Gregorio Magno](#) (ca.540-ca.604), considerado el iniciador de la tradición literaria miracular, es posible reconocer un [propósito estético](#) bien definido, que lo convierte en el [modelo](#) que seguirán los escritores de milagros posteriores. Su prosa evidencia “un tessuto retorico, costituito in massima parte da figure di costruzione come antitesi, iperbato, chiasmo, parallelismo, participio e ablativo assoluto; in misura più ridotta, da figure di ripetizione, tra le quali la *geminatio* e l’iterazione sinomica” (Bertolucci, 1963: 34). La obra hagiográfica gregoriana, constituida por los *Diálogos* ([Dialogorum libri IV de vita et miraculis Patrum Italicorum](#)), contiene historias y milagros de santos venerados en Italia y es la fuente principal para la vida de San Benito (Libro Segundo). Valeria Bertolucci destaca la novedad de este género discursivo que se abrirá paso también hacia formas más elaboradas, llegando incluso al nivel de la significación figural, un “rendimiento estilístico” que, se podría decir, comenzó a obtenerse exitosamente con Gregorio Magno:

[La letteratura si apre così in modo decisivo all’ingresso di una realtà che peraltro mantiene e manterrà per lunghissimo tempo ancora il suo legame con il soprannaturale. Questa nuova materia può venir trattata, dal punto di vista formale, secondo il significato letterale, che è umile, oppure secondo il significato figurale, che è alto; ma non è più indissolubilmente legata, ed in questo consiste la novità rispetto a la situazione precedente, ad un solo livello stilistico, il più basso della scala retorica, quello comico. La *narratio brevis*, non tollerando una pesante ornamentazione ma riponendo in più sommessi e raffinati artifici la sua letteraria bellezza, si adegua mirabilmente, come è già stato qui rilevato, all’uno e all’altro significato; e uno scrittore come Gregorio \[Magno\] dimostra quale perfetta resa stilistica se ne possa trarre.](#) (Bertolucci, 1963: 42-43)

A San [Gregorio](#) Turonense (ca.538-ca.594), obispo [de Tours](#), debemos la primera vasta compilación de milagros, que él mismo destaca, entre sus grandes escritos, al final de su *Historia francorum*: “Decem libros Historiarum, septem Miraculorum, unum de Vita Patrum scripsi [L.X]” (Fontán, 1987: 102). El Libro Primero, intitulado *De gloria beatorum martyrum*, contiene cinco milagros marianos, entre los muchos correspondientes a otros santos, a saber: los capítulos 9, “De mirabilibus basilicae beatae virginis Mariae, ab imperatore Constantino exstructae”; 10, “De puero Judaeo valde memorandum miraculum”; 11, “De monasterio Hierosolymitano, et miraculis per virtutem sanctae Mariae reliquiarum”; 19, “De leproso mundato in loco ubi Dominus est baptizatus, et reliquiis B. Mariae”, y 20, “De ecclesia B. Mariae, et ultione pejerantium, apud Turones” (Baños Vallejo, 1997a: XLIII, nota).

Así, pues, la tradición iniciada por los Gregorios en la segunda mitad del siglo VI se extenderá por siete siglos: a mediados del XIII el taller alfonsí recoge y reelabora en la

cantiga 79 el milagro de Musa (hermana del monje Probo, informador directo), contenido en los *Diálogos* del Papa Gregorio (IV, 18), y asimismo, en la cantiga 4, el milagro del niño judío arrojado al horno, del *Liber Miraculorum* del Turonense (I, 10). Se trata de *plots*, según el término de Flory, que han sobrevivido, superando los límites del estilo, de la convención genérica (prosa o verso), de la lengua, consolidando una tradición literaria especialmente rica. Así, por ejemplo, [en el siglo X](#), la monja [Hrotswitha](#) de Gandersheim (c.935 - c.1002) escribe, [probablemente](#) a partir de [una versión latina](#) del siglo VIII de [Paulo Diácono](#) (traducción, a su vez, del texto griego de Eutiquiano), una obra intitulada *Lapsus et conversio Theophili Vicedomni*,⁵ primera elaboración literaria occidental [de un milagro que](#) tendría larga vida. La leyenda de Teófilo, a partir de entonces, obtendría gran celebridad y sería incluida [en la mayor parte de las colecciones](#) de milagros, entre ellas en la de Gautier de Coinci, la de Berceo y la de Alfonso X ([Montoya, 1981: 57](#)).

2. Las fuentes y los cognados de las CSM

Los rasgos con que generalmente se solía describir la llamada “literatura piadosa” (que incluye la narrativa miracular), es decir, el realismo del contenido y el candor de la forma ([Montoya, 1981: 45](#)), han sido puestos en entredicho a partir del ya citado estudio de Valeria Bertolucci, “Contributo allo Studio della letteratura miracolistica” (1963). La medievalista italiana discute tanto más esta caracterización reductiva, cuanto que suele presentarse unida también a una falsa contraposición entre la supuesta pobreza estética, abstracción y generalidad de los milagros en latín y la elaboración literaria de sus cognados en romance, más detallada y “realista”:

I testi latini vengono quindi ad essere riguardati come letteratura non indipendente [...] è necessario considerare la fonte latina come una realtà letteraria in sé compiuta e valutabile anche sul piano estetico. (Bertolucci, 1963: 11)

El análisis de los recursos retóricos presentes en los *Diálogos* de Gregorio Magno, que hemos mencionado, le permite establecer una continuidad literaria que abarca toda la Edad Media hasta la poesía alfonsí, en la que temas, tópicos, procedimientos retóricos y niveles de significación se suceden y se desarrollan, pasando del latín al romance, de la prosa al verso y del *scriptorium* monacal al taller cortesano.

⁵ En *The Non-Dramatic Works of Hrotswitha*, ed. Sister M. Gonsalva Wiegand, Saint-Louis, 1936, pp. 158-191.

Una clara muestra de ello, que analizaremos en el siguiente capítulo, es la evolución y adaptación del tópico de la *brevitas*, y de las técnicas de *amplificatio* y *abbreviatio*. Todo parece indicar que de la *brevitas* de la prosa latina se pasa a las primeras obras románicas en verso con el empleo de la *amplificatio*, para entrar luego a la corte alfonsí con la técnica de la *abbreviatio*, el estrofismo lírico con *refranh* (estribillo) y, por supuesto, la música:

É precisamente a existencia deste estribillo o lazo que vincula o sermón, o *exemplum*, a cantiga (no sentido de composición narrativa de carácter didáctico) e o *zéjel*, que pon o molde externo onde encaixa a cantiga. (Fidalgo, 2002: 137)

Como se verá en el capítulo IV, otro factor importantísimo que deberá ser tenido en cuenta es la audiencia implícita en estos relatos. Ciertamente la consideración de Gautier de Coinci de los eventuales receptores cultos de sus *Miracles*, no coincide plenamente con los propósitos del *mester de clerecía* del siglo XIII castellano, que compartía Gonzalo de Berceo. Pero aún menos podemos hacer coincidir con ellos la intencionalidad de Alfonso X que habla como laico y como rey, en primera instancia, a su corte y a sus congéneres trovadores y, en segundo lugar, a los súbditos de su reino.

2.1. Colecciones latinas

Han subsistido hasta nuestros días más de cuarenta colecciones de milagros en latín, tanto anónimas como de autor, provenientes de bibliotecas monásticas de Alemania, Austria, España, Francia, Inglaterra, Italia, Portugal. Aproximadamente a partir del [siglo XII](#) es necesario [distinguir entre colecciones](#) de milagros [generales](#) (utilizadas en varios puntos de Europa como [lectura para monjes](#), [auxilia para predicadores](#), etc.) y colecciones de milagros [locales](#) (testimonios de [santuarios](#) identificables).

El primer gran estudio de los mariales en romance y sus fuentes en latín fue emprendido en Viena, a fines del siglo XIX, por el célebre filólogo [Adolfo Mussafia](#) (*Studien zu den mittelalterlichen Marienlegenden*, 1886-1898). Tras la indagación de un volumen ingente de material en latín, comenzó a explorar los textos románicos, que constituían su interés verdadero, en especial los de origen francés, “auténtico objetivo de mi trabajo creciente, de proporciones cada vez más grandes”, tal como él mismo declara, citado por T. F. Crane:

[Mussafia was led to his undertaking by his interest in the collection of miracles of the Virgin in the vernacular. He says, op. cit. IV, 12, «Ich gehe nun endlich zu den metrischen Fassungen in den Vulgärsprachen –dem eigentlichen Zwecke dieser meiner immer grössere Proportionen annehmenden Arbeit– über und mache den Anfang mit den altfranzösischen. Vor allen sollen jene zwei der anglonormännischen Literatur angehörigen Sammlungen besprochen werden, welche von mir bereits gelegentlich erwähnt wurden: Adgar’s Werk und das in der Hs. des Britischen Museums Roy. 20, B. XIV, enthaltene Legendarium.» \(Crane, 1925: xii\).](#)

Mussafia analiza gran cantidad de obras latinas de autor que incluyen milagros marianos, material que ya se encuentra impreso en su época: *Speculum historiale* de Vicente de Beauvais, *Dialogus Miraculorum* de Cesario de Heisterbach, *Apiarium* de Tomás de Cantimpré, *Legenda aurea* de Jacobo de Vorágine, *Liber Mariae* de Juan Gil de Zamora, *De Septem Donis* de Étienne de Bourbon, *Scala Coeli* de Jean Gobi, *Alphabetum Narrationum* de Étienne de Besançon, *Promptuarium Exemplorum* de Johannes Herolt. Por otro lado, examina también un gran número de manuscritos inéditos, casi todos anónimos, con colecciones marianas en latín. Se trata de “colecciones hermanas”, cuyos milagros varían en cantidad y en orden, pero que contienen relatos coincidentes, los cuales presentan prácticamente el mismo texto con ligeras variantes lingüísticas. Como afirma Baños Vallejo, “se las puede concebir como realizaciones concretas de una especie de archicolección difundida por toda Europa” (Baños Vallejo, 1997a: XLIV).

Mussafia llega a identificar tres grandes colecciones primitivas, o ciclos de milagros, originados a partir del siglo XI. El primero de estos ciclos o series de relatos es el que dio en llamar *Hildefonsus-Murieldis* (HM), de acuerdo con los nombres de los protagonistas del primer y del último milagro. Contiene diecisiete [narraciones](#), en su mayoría localizables en Francia e Italia, aunque también algunas en España. Se encuentra completo en el libro segundo del BL [British Library] *Mariale* (ms. *Cotton Cleopatra C. x.*, [del Museo Británico](#)). Podemos ver aquí la serie primigenia de relatos que será la base de la colección del manuscrito Thott 128 y de los *Milagros de Berceo*:

[HM: Hildefonsus-Murieldis](#)

1. [Ildefonso de Toledo](#)
2. [El sacristán lujurioso ahogado](#)
3. [El clérigo de Chartres y la flor](#)
4. [Los cinco Gaude](#)

- [5. El pobre caritativo](#)
- [6. Ebbo, el ladrón devoto](#)
- [7. El monje de S. Pedro de Colonia](#)
- [8. El peregrino de Santiago](#)
- [9. El clérigo que sólo sabía una misa](#)
- [10. Los dos hermanos \(Roma\)](#)
- [11. El labrador avaro](#)
- [12. El prior de S. Salvador de Pavía](#)
- [13. Jerónimo nuevo obispo \(Pavía\)](#)
- [14. El corporal manchado](#)
- [15. La imagen salvada del fuego \(Mont-St.-Michel\)](#)
- [16. El clérigo de Pisa](#)
- [17. Murielidis](#)

A este antiguo ciclo se agregó otra breve serie, también en el siglo XI, de posible origen inglés (contenida en el libro primero del *BL Mariale*), llamada *de los Cuatro Elementos*, ya que sus relatos pretenden mostrar la potestad que tiene la Virgen María sobre los elementos del universo, el mismo concepto expresado en el estribillo de la cantiga 33: “Gran poder á de mandar/ o mar e todo-los ventos/ a Madre daquel que fez/ todo-los quatr’ elementos” (vv. 3-6). En los compendios latinos posteriores donde fueron recogidos estos milagros, la alusión a este poder sobre los elementos se conservó sólo en las palabras iniciales del “Parto milagroso en el mar”, como vestigio de la pertenencia al antiguo ciclo:

CE: Cuatro Elementos

- [1. Niño judío en el horno \(Bourges\) \[*fuego*\]](#)
- [2. Teófilo \[*aire*\]](#)
- [3. Parto milagroso en el mar \[*agua*\]](#)
- [4. San Basilio/ Julián el Apóstata \[*tierra*\]](#)

Un tercer grupo identificado por Mussafia, designado *Toledo-Samstag* [*Sábado*] (*TS*), contiene diecisiete_o_dieciocho milagros. En su redacción más antigua, aparece

como primera parte del [libro tercero de la colección contenida en el BL Mariale, copiado](#) a su vez [parcialmente en el ms. Toulouse 482](#) y en el [Oxford Balliol 240](#). Aclara Crane que [“the difference between TS and Original TS is that the former does not contain Jew Boy and Samstag stands before Leuricus”](#) (Crane, 1925: [xvi](#)). La segunda versión de la serie [TS refiere sucesos](#) acaecidos entre [1128](#) y [1129](#):

TS: Toledo-Sábado

[1. Toledo \(judíos que crucifican imagen de Cristo\)](#)

[2. Pie restituido](#)

[3. Musa](#)

[4. Mater Misericordiae](#)

[5. Libia/Lyddá \(imagen de la Virgen\)](#)

[6. Getsemaní \(imagen de la Virgen\)](#)

[7. Imagen de la Virgen](#)

[8. Avemaría en la lengua](#)

[9. Demonio en forma de tres animales \(monje ebrio\)](#)

[10. Completas](#)

[11. Leche de la Virgen \(monje sanado\)](#)

[12. Tres caballeros](#)

[13. Eulalia \(monja que reza Avemaría\)](#)

[14. Hidromiel \(tonel de vino de la mujer de Bretaña\)](#)

[15. Abad Elsinus](#)

[16. Abad Leuricus \(Leofric\) de Chertsey](#)

[\[17. Niño judío en el horno \(Bourges\)\]](#)

[18. Sábado \(Constantinopla. Imagen de la Virgen, Lucerna. ¿Blacherniotissa?\)](#)

En este ciclo, podemos apreciar la presencia de varios milagros que tratan sobre las imágenes religiosas. El último milagro, de claro origen bizantino, probablemente hace alusión a la imagen de Santa María “Blacherniotissa” (de la iglesia de los Blachernes, lugar de peregrinaje mariano más célebre en Constantinopla), prototipo de los íconos de la Virgen orante, vale decir, una imagen intercesora entre Cristo y los hombres. Como veremos en el capítulo VI, el poder de las imágenes marianas y el culto que se les profesa, parece ser un tema central en las *CSM*.

Según Baños Vallejo, a este núcleo inicial de los tres ciclos marianos “paneuropeos”, se fueron sumando otros relatos de milagros, hasta formar una colección difundida por toda Europa (Baños Vallejo, 1997a: XLIII-XLIV), como podemos observar en ejemplares como la colectánea Phillips o la Pez, entre las más antiguas y representativas (que serán tratadas en 2.1.1.c y 2.1.1.j, respectivamente).

A lo largo del siglo XX, se han encargado de relativizar la tesis de Mussafia nuevos estudios, como los de Richard Southern quien, a partir de la indagación de algunos códices ingleses, discute la existencia misma de los tres ciclos primitivos (*HM*, *CE*, *TS*), o bien, al menos, su naturaleza individualizada e independiente como colecciones.⁶ En síntesis, como explica Juan Carlos Bayo, las investigaciones de Mussafia –sobre todo en lo que se refiere a su hipótesis sobre estas tres series primigenias y a la consideración de la colección Pez como la más antigua–, aunque muy meritorias como fundamento de los estudios miraculísticos, deben ser puestas en discusión:

Se trata de un estudio titánico, pero su mismo autor era perfectamente consciente de su condición de punto de partida y hoy debe ser manejado con cierta reserva. Mussafia consideró todas las colecciones de milagros marianos de las que tuvo conocimiento directo e indirecto, pero no contaba con catálogos exhaustivos y no llegó a contemplar algunos manuscritos de importancia capital (Bayo, 2004: 852).

Antes de abordar la descripción de las colecciones de milagros, cabe mencionar aquí ciertas obras que han representado un enorme aporte a los estudios de miraculística mariana, sobre todo en calidad de instrumentos para la investigación. En el año 1902, el Padre A. Poncelet publicó un *Index Miraculorum B. V. Mariae quae saeculis VI-XV latine conscripta sunt*, con el objeto de ordenar una gran cantidad de milagros y facilitar la tarea investigativa posterior. El índice identifica los relatos por sus *initia* (más de 1.700), por lo que una misma narración miracular puede figurar varias veces en la clasificación. Si bien el empleo de este instrumento reviste cierta dificultad, ya que un mismo milagro puede haber sido consignado con más de un *incipit*, se trata de una obra de indiscutible utilidad, que reúne en un solo muestrario los datos de los milagros marianos en prosa, métricos o rítmicos, descubiertos hasta el momento. En tiempo reciente, el Centre for the Study of the *Cantigas de Santa Maria* de la Universidad de Oxford, creado en 2005 y dirigido por Stephen Parkinson, en el marco de un proyecto para la nueva edición crítica de las *Cantigas de Santa Maria*, ha publicado en internet la “*Cantigas de Santa Maria Database*” (<http://csm.mml.ox.ac.uk>), que se halla en

⁶ Southern, Richard W. “The English Origins of the *Miracles of the Virgin*”, *Mediaeval and Renaissance Studies*, IV, 1958, 176-216.

constante actualización. La base de datos, diseñada para dar acceso a un amplio espectro de información relevante para los procesos de colección, composición y compilación de las *Cantigas de Santa Maria*, incluye, entre otros elementos, una versión electrónica del índice de Poncelet, y un listado exhaustivo de los milagros de colecciones marianas latinas y vernáculas, en el que se puede consultar la correspondencia entre cada cantiga y su fuente o cognado.

A continuación se expondrá una breve descripción de cada una de las colecciones de milagros universales, locales y obras enciclopédicas (“mariales”), tanto las conservadas con nombre de autor como las anónimas, que, por su fecha, podrían haber sido fuentes directas o indirectas de las *CSM*. Sólo se consignarán las colecciones más importantes hasta finales del siglo XIII, las cuales suman un número de veinticinco (sin contar las variantes manuscritas de muchas de ellas). La presentación no pretende, pues, establecerse como una clasificación definitiva, sino desplegar un horizonte lo más claro posible en una materia que, si se juzga a partir de los estudios disponibles, es un terreno complejo, y aún muy enmarañado.

2.1.1. Colecciones “universales”

Las colecciones universales o generales comprenden todos los compendios, conservados con el nombre de su autor o sin él, que reúnen milagros marianos acontecidos en diversos puntos de la cristiandad. Según Juan Carlos Bayo, se trata de obras muy diferentes de las colecciones locales, ya que representarían el inicio de la literatura miracular independiente de la hagiografía, es decir, desligada de reliquias y santuarios marianos: “Las curaciones milagrosas dejan de ser importantes; lo principal es la salvación del alma, sólo posible gracias a la mediación de María” (Bayo, 2004: 851-852). Contradiendo la antigua tesis de Mussafia y de quienes lo siguieron, Bayo afirma la precedencia cronológica de las colecciones locales, “pues aparecen en el siglo X y alcanzan su período de esplendor en el siglo XII” (Bayo, 2004: 849). Si bien es cierto que la mayoría de las colecciones universales de milagros marianos “paneuropeos” parecen ser posteriores a las locales, no podemos dejar de destacar la existencia anterior de materia miracular en forma de relatos independientes (como los milagros de Teófilo, de San Ildelfonso, de San Basilio, o del niño judío arrojado al

horno), o bien la arcaica colección de Gregorio de Tours, “momento fundacional” del género, según se desprende de los estudios de Bertolucci (1963).

a) **Gregorio de Tours: *De gloria beatorum martyrum***

Como ya se ha mencionado, el género del milagro parece tener su momento inicial en Europa con Gregorio Magno y Gregorio de Tours. Este último, alrededor del año 590, incluye ya la “materia mariana” en el Libro Primero (*De gloria beatorum martyrum*) de sus *Libri Miraculorum*. En cinco capítulos, se relatan seis milagros marianos, a saber: en el capítulo IX (*De mirabilibus basilicae beatae virginis Mariae, ab imperatore Constantino exstructae*), el relato milagroso de las columnas alzadas por tres niños; en el X (*De puero Judaeo valde memorandum miraculum*), el del niño judío arrojado al horno; en el XI (*De monasterio Hierosolymitano, et miraculis per virtutem sanctae Mariae reliquiarum*), el de la hambruna de Jerusalén y el las reliquias marianas que extinguen el fuego; en el XIX (*De leproso mundato in loco ubi Dominus est baptizatus, et reliquiis B. Mariae*), el del leproso curado, y en el XX (*De ecclesia B. Mariae, et ultione pejerantium, apud Turones*), el del sacrilegio castigado en Santa María de Tours. El capítulo XXII (*De Judaeo qui iconicam Christi furavit, et transfodit*), incluye un milagro sobre el ultraje a una imagen sagrada por parte de un judío, que será “marianizado” en siglos posteriores. Aunque no se trata aún de una colección propiamente mariana, la importancia de la obra del Turonense reside en el hecho de que ya se advierten las diversas tendencias de los relatos miraculares posteriores: reliquias y sanaciones ligadas a un lugar mariano, por un lado, y, por otro, también ciertos relatos que pasarán a formar parte del acervo de milagros universales (el caso más claro, el del niño judío en el horno).

b) **Guiberto de Nogent: *De laude Sanctae Mariae***

El monje Guibertus de Novigento o Guibert de Nogent (1055-1125), que posiblemente haya mantenido vínculos de amistad con San Anselmo de Canterbury (doctor mariano de quien habría aprendido el estudio de las escrituras en sus cuatro niveles: literal, alegórico, moral y anagógico), incluye numerosos relatos milagrosos en el tratado autobiográfico *De vita sua*, y en un breve opúsculo titulado *Liber de laude Sanctae Mariae*. Guiberto confecciona este último (al que se agrega, a modo de

apéndice, la colección local de Hermann de Laon, *De miraculis S. Mariae Laudunensis*), con el fin de celebrar la advocación mariana del monasterio de Nogent-sous-Couci, del cual es abad. En estas obras se encuentran los cognados más antiguos de algunas de las cantigas (ms. E: 26, 35, 68, 255). Otro libro confeccionado por el abad Guiberto, *De pignoribus sanctorum*, trae, en el capítulo II del Libro Primero, el testimonio más antiguo del milagro del niño criado en el monasterio, al que se aparece en visión el Niño Jesús sobre el altar (*Infantulus videt inter agentem sacra mysteria presbyterum manu puerulum hostiae loco tenentem*). Se trata de un milagro eucarístico que está en la base de la tradición narrativa que llega hasta las cantigas 139 y 353.

c) Ms. Phillips 25142 (Chicago): *Miracula Sanctae Virginis Mariae*

El manuscrito de la Universidad de Chicago, conocido como *Phillips*,⁷ contiene una colección de treinta y cinco milagros, designada *Miracula Sanctae Virginis Mariae*. Richard Southern ha supuesto que su autor fue un tal Anselmo (ca. 1080-1148), abad de Bury, e impulsor de la fiesta mariana de la Inmaculada Concepción, sobrino de San Anselmo, el célebre obispo de Canterbury (y doctor mariano). Siguiendo a Dexter (1927), Bayo se inclina por la datación del segundo cuarto del siglo XII y por el origen inglés del manuscrito, que estaría inserto en la larga tradición textual de los manuscritos ingleses y, por su antigüedad, a la cabeza de la rama continental:

el prólogo, encabezado por las palabras ‘Ad omnipotentis Dei laudem’, pasará también a buena parte de las ulteriores colecciones latinas, entre otras a la del monasterio de San Víctor, a la publicada por Bernardo Pez y a la rama latina de que depende Berceo. Es seguramente el manuscrito de una colección universal de milagros marianos más antiguo que se conserva, pero su origen, lamentablemente, no puede trazarse con certidumbre. (Bayo, 2004: 855)

d) Manuscritos londinenses (British Library)

El manuscrito del Museo Británico *Cotton Cleopatra C.x.* (ff. 101-144v), llamado también *British Mariale*, reúne un *corpus* de cuarenta milagros, en el cual se han identificado, con leves variantes, los ciclos primigenios de Mussafia (*CE*, *HM* y *TS*). La fecha de su composición debe situarse a finales del siglo XII. Existen otros cuatro compendios de milagros londinenses, también designados con el rótulo de *British Mariale*, fechados entre el siglo XII y fines del XIII, a saber: *Additional MS 35112* (ff.

⁷ La colección ha sido editada en a principios del siglo XX por Elise F. Dexter: *Miracula Sanctae Virginis Mariae*, University of Wisconsin Studies in the Social Sciences and History 12, Madison: University of Wisconsin, 1927.

21-57) con ochenta y cinco milagros; *Arundel 346* (ff. 60-73) con treinta y uno; *Additional MS 15723/ Collection 1* (ff. 64v-69v) con ocho; y *Additional MS 15723/ Collection 2* (ff. 70-92) con cuarenta y tres milagros.

e) **Domingo de Evesham: *De Miraculis Sanctae Mariae***

Entre obras de género hagiográfico e histórico concernientes a la abadía de Nuestra Señora de Evesham en Worcester (*Vita S. Egwini*, *Vita S. Odulfi*, *Vita S. Wistani*, *Acta Proborum Virorum*), el prior Dominic (ca.1070-ca.1140) elaboró hacia 1130 una compilación de milagros marianos, *De Miraculis Sanctae Mariae*.⁸ Con catorce relatos distribuidos en trece capítulos, este libro se conserva en varios manuscritos, siendo la versión más antigua una de mediados del XII, contenida en el *Balliol College MS 240* (ff. 137-148) de Oxford. Según Bayo, estamos aquí ante la colección original de la serie que Mussafia había rotulado “de los Cuatro Elementos”, sólo que compuesta en realidad por catorce relatos: “el prólogo a la supuesta serie de los elementos comienza con las palabras ‘Aeterna Dei sapientia’, tal como Domingo dice que empezaba su colección en el prefacio a otra obra suya, de carácter hagiográfico, la *Vita Sancti Egwini*” (Bayo, 2004: 855). La obra de Domingo de Evesham contiene el registro más antiguo, hasta ahora conocido, de uno de los milagros más difundidos en las colecciones universales: el de la abadesa preñada (Bayo, 2004: 859).

f) **Gualterus de Cluny (Compiègne): *De miraculis Beatae Virginis Mariae***

Es necesario señalar la existencia de una brevísima colección de milagros marianos elaborada por el monje Gualterus de Cluny, también conocido como Gautier o Walter de Compiègne (muerto hacia 1155). Autor del *De Machomete*⁹, reunió en su *De miraculis Beatae Virginis Mariae*, alrededor del año 1141, cuatro milagros marianos de tipo “universal”. Aunque ni Bayo (2004) ni Parkinson en su *CSM Database* (2005) mencionan a este autor, destacamos aquí su importancia por la fecha de redacción de la obra, hacia la primera mitad del siglo XII, es decir, anterior a la colectánea local de Hugo Farsitus. Se trata, pues, de una de las primeras colecciones marianas no ligadas a santuarios, que incluyen no sólo milagros de sanación (capítulo I), sino también otros

⁸ José María Canal. “El libro *De Miraculis Sanctae Mariae* de Domingo de Evesham (m.c. 1140)”, *Studium Legionense*, 39, 1998.

⁹ O bien, *Otia Machometis* (1137-1155), cfr. Raby, *A History of Secular Latin Poetry in the Middle Ages*, Oxford: Clarendon Press, 1934, pp. 82-83.

asimilables a los de tipo “universal” (capítulo IV), y algunos de los que ya había dado cuenta Guibert de Nogent (capítulos II y III). Las concordancias con los milagros de Gil de Zamora y con las CSM han sido señaladas ya por Fita. Los cuatro *capita* de la obra de este monje cluniacense hallan su correspondencia en las siguientes cantigas: *cap.* I, la mujer sanada del fuego de san Marcial que deformaba su rostro (cantiga 81; se trata del milagro de Gundrada, uno de los prodigios marianos de Soissons relatados por Farsitus); *cap.* II, la reconciliación entre las mujeres que peleaban por un hombre (cantiga 68); *cap.* III, el niño criado en el monasterio (cantigas 139 y 353); *cap.* IV, el monje ebrio (cantiga 11). En el prólogo, Gualterus dedica su obra a un tal monje de San Venancio, y menciona cuál ha sido su fuente: los relatos de Goffridus, obispo de Chartres. El autor se sitúa a sí mismo al inicio de una tradición manuscrita:

he mandado por escrito los milagros de la santísima madre de Dios y siempre Virgen María que ante vos referí, para edificación de los lectores, no por causa de presunción, sino para que los simples ciertamente entiendan fácilmente estas cosas escritas con simple pluma, y mediante ellas sean movidos a la veneración de la Virgen María, de la que hemos hablado y de la que siempre ha de hablarse.¹⁰

g) **Guillermo de Malmesbury: *De Laudibus et Miraculis Sanctae Mariae***

Heredera tanto de la colección de Domingo de Evesham como de la arcaica contenida en el ms. *Phillips*, la obra mariana de un monje bibliotecario de un monasterio benedictino, el historiador inglés Guillermo de Malmesbury, revistió una importancia capital para las colecciones posteriores. El libro *De Laudibus et Miraculis Sanctae Mariae*, compuesto hacia 1142, poco tiempo antes de la muerte de Guillermo (1147), contiene más de cincuenta milagros marianos universales.

¹⁰ Traducción mía. Cito el pasaje completo: “Fratri venerando et in Christi visceribus plurimum complectendo Sancti Venantii monacho GUALTERUS, Cluniacensis monachus, usque ad finem pondus diei et aestus constanter portare.

“Petitionis vestrae nostraeque promissionis non immemor, miracula sanctissimae Dei genitricis et semper Virginis Mariae quae coram vobis retuli ad aedificationem legentium litteris mandavi, non praesumptionis causa, sed ut simplices quique haec simplici stylo conscripta facile intelligant, et per ea ad supradictae et semper dicendae Virginis Mariae venerationem commoveantur; et ne quis ista velut vana et frivola rejicienda putet, scias me nequaquam oculis propriis haec aspexisse, sed ab uno venerabili Goffrido, Carnotensi episcopo et apostolicae sedis legato, in conventu nobilium personarum referente, cognovisse. Nunc ergo quae ad laudem gloriosae Dei Matris audivimus, tibi et caeteris sibi similibus in Christo parvulis, qualium est regnum coelorum, notificabimus” (Migne, PL, v. 173, col. 1379C-D).

Es interesante destacar que su gran obra histórica, más conocida que la miracular, la crónica *De Gestis Regum Anglorum* (ca. 1100), también ha influido en la tradición textual del milagro literario. En ella se narra la historia en la cual una estatua de la diosa Venus se transforma en la esposa celosa del joven que había colocado un anillo en su mano. El relato será “marianizado” y utilizado para ilustrar el concepto de *sponsus marianus* en la tradición miracular posterior, en latín y en romance, incluidas las *Cantigas de Santa María* (la cantiga 42, en relación con la 132):

The earliest version, found in William of Malmesbury's *De Gestis Regum Anglorum* (c. 1100) deals with a statue of the goddess Venus. This deity, regarded in the Middle Ages as a kind of wicked fairy or demon, appeared in a number of books. [...] Malmesbury's story of Venus contains most of the details found in later versions. A young man, before taking part in a ball game, removed from his finger a ring and placed it upon the finger of an ancient Roman image of Venus. [...] Certain other elements of Malmesbury's tale failed to influence later writers, but the ones mentioned lived on with surprising vitality. King Alfonso's rendition belongs definitely to the tradition begun with Malmesbury, although the statue in the Spanish king's book is that of the Virgin and not of the pagan goddess. (Keller, 1959: 455)

La obra mariana de Guillermo de Malmesbury ha influido, probablemente a través de otra colección latina intermediaria, en el despuntar de las colecciones en romance, especialmente en dialecto anglonormando, según explicaremos más adelante. De la de Malmesbury depende, además, la colección mariana versificada en latín de Nigelio de Canterbury, o Nigel Wireker (ca. 1130- ca. 1200), los *Miracula S. Dei Genitricis Virginis Marie, Versifice* (Londres, *BL MS Cotton Vespasian D.xix*).

h) **Manuscritos parisinos**

Varios manuscritos compuestos en el norte de Francia, entre la segunda mitad del siglo XII y la primera del XIII, figuran entre las primeras colecciones continentales desarrolladas, según Bayo (2004 : 861), a partir de las colecciones universales inglesas, a las cuales se agregan en cada caso algunos milagros propios de la región. La más antigua proviene del monasterio agustino de San Víctor (París, *Bibliothèque Nationale Fonds Latin 14463*) y es posterior al año 1150. Además de la colección local de Soissons, incluye setenta y siete milagros universales, de los cuales una decena son relatos del norte de Francia. Por su antigüedad y volumen, se trata de uno de los compendios más significativos al considerar las posibles fuentes de las CSM: “Von den Sammlungen, die Mussafia beschrieben hat, scheint die von ihm als SV bezeichnete der alfonsinischen Vorlage am nächsten zu stehen” (Mettmann, 1987: 178).

Los otros manuscritos parisinos, *Bibliothèque Nationale Fonds Latin 12593 y 17491*, datan de principios del siglo XIII. El primero probablemente procede de la abadía benedictina de Corbie (Picardía), aunque fue trasladado en el siglo XVII al monasterio de Saint-Germain-des-Prés. De él dependería la línea de colecciones de milagros universales que llega hasta Gautier de Coinci.¹¹

i) *Mariale Magnum*

El célebre *Speculum historiale* de Vicente de Beauvais (ca. 1244) hace constantes referencias a una fuente que denomina *mariale magnum* (“*ex Mariali*”; “*Ex mariali magno*”; “*Explicit de mariali magno*”; etc.). En efecto, el siglo XIII ve florecer estos “mariales” (*marialia*), compuestos de diversos géneros marianos: textos líricos (himnódicos), doctrinales, históricos, miraculares. Ahora bien, se ha supuesto que el Bellovacense hace referencia a una colección en particular, de grandes proporciones, la cual no se ha conservado hasta hoy (o bien, no ha podido identificarse aún entre las sobrevivientes).

Las abundantes referencias a este misterioso *Mariale Magnum*, hacia la primera mitad del siglo XIII, han provocado, pues, una discusión en torno al término (si debe hablarse de una denominación genérica o de una obra individualizada), aunque, en la mayoría de los casos, los investigadores han tratado de dar con él. Por ejemplo, tal como informa James Marchand, “H. Barré [1966. “L’Énigme du *Mariale Magnum*”, *Ephemerides Mariologicae*, 16, 265-288] a annoncé une de ces découvertes que nous entendons trop souvent: le manuscrit 3137 de la Bibliothèque Nationale de Paris, venant de Beauprès, est le véritable *Mariale magnum*” (Marchand, 2004 : 103-104). En efecto, la CSM Database de Parkinson (2005) lo consigna de esta manera. Marchand, sin embargo, discute la tesis de Barré, arguyendo el descuido, por parte de los medievalistas expertos en literatura miracular, de todos los textos producidos en la Península Ibérica hasta ese momento: “je pourrais ajouter que le ms. 110 [se refiere al *BN 110* de Madrid, que se presentará más adelante] contient suffisamment de matière pour avoir été utilisé par Vincent comme *Mariale magnum*” (Marchand, 2004 : 105), para concluir que “je suis maintenant convaincu qu’il n’existe pas de *Mariale Magnum*, et que, si jamais nous devons en reconstruire un, bien d’autres manuscrits devraient entrer en ligne de compte” (Marchand, 2004 : 115).

¹¹ En la CSM Database de Parkinson, estas tres colecciones parisinas figuran como *Paris Mariale 1*, *Paris Mariale 2* y *Paris Mariale 3*, respectivamente.

j) **Colección Pez: *Liber de Miraculis Sanctae Dei Genitricis Mariae***

En esta colección de cuarenta y cuatro milagros, se habrían reunido, según Mussafia, a mediados del siglo XII, los diecisiete de la serie *HM*, diez de la *TS*, dos de la *CE*, más catorce de otras procedencias. La obra fue publicada –junto con el relato de la vida de la beguina mística Inés de Blannbekin (m. 1315)– en Viena en 1731, por el benedictino Bernard Pez, bibliotecario del monasterio de Melk, y atribuida por el mismo Pez a un monje benedictino llamado Potho (o Boto) de Prüfening, que habría florecido en el año 1152. Pez se basa en las palabras del capítulo 37, que narran la visión acontecida a un sacerdote con tal nombre:

Ego scilicet Boto, qui hanc visionem jam senex de S. MARIA vidi, & quasi de alieno scripsi, plura de ipsa Matre Misericordiae, & de ejus beneficiis, quae ante annos quadraginta circa me gerebantur, referre dignum duxi. Tunc aetate Juvenis, officio Subdiaconus eram, cum supra vires ingenii mei meditandi ac dictandi studio fervere coepi, ita ut hujus exercitii gratia saepius insomnem ducerem noctem. Quo circa infirmitatem maximam capitis incurrebam, & in lectum decidens totis viribus corporis destitutus eram... (Crane, 1925: 56)

Al emprender sus estudios sobre milagros marianos, Mussafia lo hace a partir de esta colección, no por ser la más antigua sino una de las más conocidas, la cual, según afirma, se encuentra en varios manuscritos monásticos alemanes, siendo el del monasterio cisterciense de Heiligenkreuz (Austria), del siglo XIII, el editado por Pez ([Crane, 1925: xiv](#)), con la anotación de algunas variantes del Códice de Melk (*Codex Mellicensis*). Según Mussafia, la atribución del *Liber* a Potho de Prüfening es incorrecta: el capítulo 37, que contiene la visión del monje Potho, sería una adición a la obra original, ya que se encuentra solamente en el manuscrito de Heiligenkreuz, que Pez edita. Por lo tanto, estamos ante uno de los tantos compendios latinos anónimos, las más de las veces de uso monástico, destinados a la predicación, la confección de sermones, que son la base de las colecciones en vernáculo. Veintinueve de los cuarenta y cuatro milagros de la Colección Pez se encuentran en las *CSM*, algunos de los cuales analizaremos en el siguiente capítulo.

En cuanto al breve prólogo, es evidente que corresponde a una cierta tradición narrativa de milagros continentales (franceses, ibéricos y alemanes), acaso dependiente de la iniciada en Inglaterra (Bayo, 2004):

Ad omnipotentis DEI laudem cum saepe recitantur miracula Sanctorum,
quae per eos egit divina potentia, multo magis Sanctae DEI Genitricis

Mariae debent referri praeconia, quae & sunt omni melle dulciora. Ergo ad roborandas in eius amore mentes fidelium, & exercitanda corda pigritantium, ea, quae fideliter narrari audivimus, largiente Domino recitare studeamus. (Crane, 1925: 3)

Salvando las ligeras variantes ortográficas o sintácticas, se trata del mismo prefacio contenido en el códice *Phillips* y en algunos de los compendios parisinos, y el mismo que presentarán el códice *Thott 128* y los manuscritos ibéricos.

k) Códice *Thott 128* (Copenhague): *Miracula Beate Marie Virginis*

En la indagación de las fuentes directas de los *Milagros* de Berceo, Mussafia había señalado la importancia de cinco códices latinos, los cuatro parisinos y el manuscrito Thott 128 de la Biblioteca Real de Copenhague. Se trata de una colección de cincuenta y tres milagros en prosa (de los cuales se suelen destacar veintiocho, que son los que propiamente forman la colección universal, siendo el resto los de la colección local de Soissons). Su presencia en la Península Ibérica y posible contacto con el *scriptorium* alfonsí ha sido sugerida por J. Filgueira Valverde (1985: LI), tomando el siglo XII como fecha de composición del manuscrito. No obstante, los estudios más recientes (Bayo, 2004; Parkinson, 2005) lo fechan en la segunda mitad del siglo XIII. Las CSM coinciden en veintidós milagros con la colección de este códice. El problema de las fuentes de los *Milagros de Nuestra Señora* de Berceo llegó a considerarse resuelto con la publicación del manuscrito *Thott 128* por parte de Richard Becker (1910), ya que la colección de milagros universales contenida en él, se corresponden con los relatos que Berceo incluye en sus *Milagros de Nuestra Señora* (menos el de la iglesia robada), y en el mismo orden. El códice de Copenhague parece haber sido confeccionado a partir de tres fuentes distintas, a saber, una colección universal europea, una colección de milagros rimados y una colección de milagros locales (los milagros de Soissons de Hugo Farsitus). Como afirman Fátima y Avelina Carrera de la Red (2000), siguiendo a Brian Dutton, puede suponerse que Berceo no conoció el códice *Thott*, sino otro que habría sido una fuente común. Estas autoras suponen que la supresión de algunos milagros de dicha fuente (*Thott* o una equivalente) en la obra berceana (por ejemplo, el 25, *Una tempestad en el mar de Bretaña*, o el milagro 26, *Completa*) puede deberse a una intención de economía narrativa del clérigo de San Millán, o bien al propósito de escoger temas apropiados para un público más amplio, no necesariamente clerical o escolar. Por otro lado, parece ser ésta una actitud coherente con la práctica de otros compiladores y escritores de relatos

miraculares marianos de los siglos XII-XIII (Guillermo de Malmesbury, Cesario de Heisterbach, Vicente de Beauvais, Alfonso X, Gil de Zamora).

l) **Manuscritos ibéricos: *BN Madrid 110, Alcobacense 149, Zaragozano 879,*¹² *Rivipullensis 193***

Tres códices ibéricos contienen colecciones marianas que atestiguan la presencia de la materia miracular universal en la Península en el siglo XIII. Fernando Baños Vallejo afirma que Brian Dutton, al destacar la prevalencia de Thott como fuente más próxima de la colección mariana de Berceo, “desconocía otros dos manuscritos de ámbito peninsular que sí transmiten todos los milagros de Berceo menos el último, como Thott, y bastantes más, y en el mismo orden: son el códice alcobacense 149 de la Biblioteca Nacional de Lisboa y el 110 de la Biblioteca Nacional de Madrid” (Baños Vallejo, 1997a: XLV).

El manuscrito 110 de la Biblioteca Nacional de Madrid (BN 110) es un códice misceláneo del siglo XIII. Sus 239 folios contienen –además del evangelio apócrifo del Nacimiento de la Virgen y una copia incompleta de las primeras partes del *Liber sancti Jacobi* (del *Codex Calixtinus*)– cuarenta y siete milagros marianos universales, más la colección de Soissons de Hugo Farsitus, seguida de dos milagros originalmente no pertenecientes a este compendio (como el milagro de Teófilo). Este verdadero *mariale* podría ser el trabajo de un solo amanuense (posiblemente de origen francés, a juzgar por las notaciones marginales), y su estructura concebida como una gran unidad temática, debido a los números consecutivos de los capítulos de las tres primeras obras. Coincide con el códice *Thott 128*, salvo escasas variantes, en los veintisiete milagros comunes y en el prólogo.

El *mariale* del códice *Alcobacense 149* de la Biblioteca Nacional de Lisboa, compuesto y divulgado entre los siglos XII y XIII (al cual se agregó en el siglo XV una breve *Ars acentualis*), consta de 179 folios, divididos en diferentes cuadernos. Contiene cuarenta y nueve milagros (dos de los cuales son originalmente obra de *Guibert de*

¹² *Madrid Mariale, Lisbon Mariale y Zaragoza Mariale*, en la CSM Database de Parkinson, respectivamente. Ver KINKADE, R. “A New Latin Source for Berceo’s *Milagros*: MS 110 of Madrid’s Biblioteca Nacional”, *Romance Philology*, 25, 1971, 188-192; LACARRA, M. J. “El códice 879 del Archivo de la Catedral de Zaragoza y los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo”, *Príncipe de Viana*, XLVII, 1986, 387-394.; MONTOYA, J. “El ms. 110 de la Biblioteca Nacional de Madrid: un texto más próximo a Berceo?”, *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Barcelona, PPU, 445-451”; NASCIMENTO, Aires A. “Um *Mariale* alcobacense”, *Didaskalia*, IX, 1979, 339-411; *Idem*, “Testemunho Alcobacense de fonte latina de *Los Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo”, *Revista da Biblioteca Nacional*, I, 1981, 41-43; *Idem*, “Três notas alcobacenses: um códice perdido –um livro de milagros –concordâncias bíblicas”, *Didaskalia*, XII, 1982, 185-194.

[Nogent](#)), más la colección de Soissons de Farsitus. Puede advertirse también una gran coincidencia [formal con Thott](#).

Según Baños Vallejo, el cotejo de los códices *Thott 128*, *Alcobacense 149* y *BN 110* demuestra que éste último es el más afín a los *Milagros de Nuestra Señora* de Berceo, distinguiéndose de *Thott* también como el que más variantes singulares contiene. El texto de estos tres códices es casi idéntico, pero, deteniéndose en los detalles singulares de cada uno (como la mención de los diez días de penitencia que hace Teófilo en *Thott*, frente a los cuarenta que mencionan Berceo y los otros dos manuscritos), “podemos aplicar hoy al manuscrito 110 de Madrid lo que Dutton sostuvo en su día sobre Thott: no es la fuente directa de Berceo, pero sí transmite la copia más conocida” (Baños Vallejo, 1997a: XLVI).

El manuscrito *Zaragozano 879*, un *codex pilarensis* del archivo de la Catedral de Zaragoza, [es un códice misceláneo de cuyo primer texto, que ocuparía los setenta y nueve primeros folios, solamente queda un fragmento breve. Los veintiocho milagros marianos \(ff. 293v-311r\)](#), que [coinciden en número con Thott](#), también evidencian gran similitud textual con éste. Contiene, sin embargo, dos importantes milagros universales, que no recoge *Thott*: [De linteolo post infectionem per matrem candoris candidato](#), que es fuente de la pieza 73 de las CSM, y [De muliere que sensum amissum recepit](#), también conocido como *Murielidis* (Cfr. [Carrera de la Red, 2000](#)).

El códice *Rivipullensis 193* (siglos XII-XIII), proveniente de la abadía de Ripoll y conservado en el Archivo de la Corona de Aragón, contiene una breve colección de milagros marianos, diez universales, más unos doce de diverso origen transpirenaico (un par de milagros eucarísticos, milagros de sanaciones en París, milagros del santuario de Rocamador). El códice tiene tanto más relevancia cuanto que en él se ha conservado una breve colección latina de milagros del santuario de Montserrat (que será mencionada más adelante), de la que el *scriptorium* alfonsí podría haber tenido conocimiento.

m) [Juan de Garlandia](#): *Stella Maris*

Hacia 1248, el maestro inglés John Garland (o Johannes de Garlandia, 1195-1272), que enseñaba en París (*Clos de Garlande*, de allí su nombre) y en Toulouse, compuso una obra mariana intitulada *Stella Maris*. Clérigo versado en medicina, música, matemáticas y astronomía (artes del *quadrivium*, en la erudición escolar del siglo XIII), se dedicó asimismo a la poesía. Sus tratados de uso escolar y su poesía didáctica “throw

much light on the methods and content of mediaeval education” (Waite, 1960: 179). Buchwald (1991) menciona “[l]a *Stella Maris et l'Épithalame de la bienheureuse Vierge Marie*”, como la gran obra mariana de Juan de Garlandia, que responde ciertamente al espíritu didáctico y “enciclopedista” de la cultura escolar o universitaria en la que floreció. En ella se encuentran sesenta y un milagros de tipo universal.

Como se puede apreciar, la materia miracular universal en latín es vasta y compleja, dada la repetición de los mismos milagros en colecciones muy disímiles en cuanto al autor, el lugar de procedencia y la fecha (cfr. Apéndices 2 y 3). En el capítulo IV, se retomarán algunas de estas colecciones, al analizar un *corpus* de cantigas narrativas en comparación con sus correspondientes milagros universales.

2.1.2. Colecciones locales

Las *CSM* mencionan abundantemente los santuarios de Soissons, Laon, Rocamadour, Chartres, y sus milagros: se trata ya de una materia tratada en forma literaria, que en muchos casos ha perdido el *hic et nunc* que le da fuerza como testimonio. Esto se debe a que el *scriptorium* alfonsí muy probablemente ha trabajado con repertorios “intermedios”, es decir, ha conocido los milagros de Laon y Rocamadour a través de los *Miracles* en francés de Gautier de Coinci, los de Soissons por medio de alguno de los mariales ibéricos universales, etc. El caso de Montserrat podría ser diferente, aunque existe alguna evidencia de fuentes escritas de Ripoll o del mismo monasterio de Montserrat.

Sin embargo, no puede afirmarse lo mismo de los santuarios ibéricos como Villalcázar de Sirga, Salas, Atocha, Évora, Terena, Tortosa, Laredo, y otros tantos. Aquí hay que considerar la preponderancia de fuentes orales. Más interesante aún es el caso del Puerto de Santa María, santuario fundado por el mismo rey Alfonso X, rico en milagros marianos relatados en las cantigas. Así, pues, según estudiaremos en el capítulo IV, el *scriptorium* alfonsí suple la función que antiguamente desempeñaban las colecciones de milagros locales en su ámbito.

a) Hugo Farsitus: *De Miraculis B. Mariae Virginis in urbe Suessionensi*

Hemos mencionado ya varias veces la colección de los milagros de la Virgen de Soissons redactados por Hugo Farsitus, a menudo presente como apéndice en otros compendios. Se trata, por tanto, no sólo de una de las colecciones locales más tempranas, sino de las más difundidas en Europa Occidental, del siglo XII en adelante. Los milagros de la compilación de este canónigo regular de la abadía de Saint-Jean de Vignes, en Soissons, son retomados por Alfonso X en varias de las cantigas:

Dest' un miragre vos direi que avẽo
 en Seixons, ond' un livro á todo chẽo
 de miragres ben d'i, ca d'allur non vẽo,
 que a Madre de Deus mostra noit' e dia.
 (61, 5-8)

Una decena de cantigas tienen al santuario de Soissons (*Seixon[s]*, *Saixon*, *Sasonna*) como escenario de sus milagros marianos. El redactor alfonsí es por lo menos consciente de la existencia de una colectánea exclusivamente dedicada a este santuario, es decir, la elaborada por Hugo Farsitus (Mettmann, 1988: 76). Es posible que se los haya recogido de forma indirecta de otra fuente, los *Miracles de Nostre Dame* de Gautier de Coinci o el *Speculum historiale* de Vicente de Beauvais, pero existe evidencia razonable para afirmar que el *scriptorium* alfonsí haya tenido acceso directo a un ejemplar de Farsitus, o a una copia parcial de él incluida en algún marial latino:

one must consider whether Alfonso X drew these miracles directly from the Latin text of Hugo Farsitus or received them indirectly from the work of another thirteenth-century compiler, such as Vincent of Beauvais; Gautier de Coinci; or Juan Gil de Zamora. There are thirty-one miracles in Hugo's book; twelve of these occur in the *CSM*, but only four each in the compilations of Gautier de Coinci and Vincent de Beauvais. Gil de Zamora incorporates eighteen in his *Liber Mariae*, but one of the Soissons narratives occurring in the *CSM* does not appear in his work. It is clear, therefore, that Alfonso X had recourse to a more comprehensive source. According to Mettmann the six *cantigas* which form a cluster in *To* are definitely based on Hugo's text. We do not, however, need to conclude that an exemplar of Hugo's book was necessarily the direct textual source of *To* 44-49, because its text (and order) is accurately preserved in later compilations. It is likely that Alfonso X's compilers consulted Hugo's work in one of the *Marialia* which include, in distinct blocks and with little textual modification, French shrine miracles of Laon, Soissons, Chartres and Rocamadour. (Parkinson, 2006: 166-167)

En el año 1128, varios peregrinos enfermos del “mal des ardents” (*ignis sacer*, “fuego de San Antonio”, o también “fogo de San Marçal”, como se lo denomina en las *CSM*) fueron sanados en el santuario de Nuestra Señora de Soissons, a través de ciertas reliquias marianas, en especial una zapatilla que, supuestamente, había pertenecido a la Virgen: “en aquel mõeesteir' á hũa çapata/ que foi da Virgen por que o mundo cata” (61, 10-11). Hugo Farsitus, testigo ocular –según él mismo dice– de los milagros

acontecidos, los pone por escrito algunos años más tarde, en 1143 (año de la muerte de abadesa Mathilde I, a quien hace mención), en un *libellus* que reúne una treintena de relatos. Se destaca especialmente el milagro de Gundrada (*Gondianda* en la cantiga 81), una mujer de Oignoncourt a quien la peste había deformado el rostro, habiéndole ocasionado la pérdida de nariz y labios, y que es curada y devuelta a la lozanía de la noche a la mañana. De ella dice Farsitus:

Vidimus eam et nos et in restauratione beneficii in nullo prorsus detrimentum patiebatur; sed similis erat carni reliquae caro recens, nisi quia diligenter intuentibus lucidior videbatur. (Migne, *PL*, vol. 179, col. 1773)

b) Hermann de Laon: *De Miraculis Sanctae Mariae Laudunensis*

Otra compilación de gran importancia es la del monje Hermann, que, hacia 1142, escribe el relato de sesenta y cinco milagros (distribuidos en tres libros), acontecidos en el santuario mariano de Laon. Hermann escribía por encargo de Bartolomeo, obispo de Laon, quien lo había enviado como embajador a España, para obtener ciertas reliquias. En la carta que le dirige Hermann, es de notar la mención de la famosa casulla de San Ildefonso de Toledo (milagro relatado en la cantiga 2):

Cum dudum in Hispaniam ad videndum gloriosum regem Hildefonsum, Feliciae materterae vestrae filium, profectus, felicissimum ab eo promissum suscepisset quod si secundo ad eum videndum reverteremini, daret vobis corpus B. Vincentii levitae et martyris, nec non et casulam pretiosissimam, quam beata Dei Genitrix S. Hildefonso Toletanae civitatis archiepiscopo dederat, ob remunerationem trium libellorum quos de Virginitate sua composuerat, coepistis a mea parvitate quaerere utrum eos denique libellos alicubi vidissem, utque eos ubique perquirerem studiosius praecepistis. Cum vero eos in urbe Catalaunensi forte reperissem et vobis renuntiassem, protinus pergamenum comparatum mihi tradidistis, meque ad praefatam urbem propter eos transcribendos direxistis. (Migne, *PL*, vol. 156, col. 961).

La obra de Hermann se completa además con una Vida de San Ildefonso, a la que agrega la transcripción del tratado sobre la perpetua virginidad de María, escrito por este mismo santo en el siglo VII. La de Laon será por tanto, una de las colecciones locales de mayor relevancia, que nutrirá las obras de Gautier de Coinci y Alfonso X.

c) Otras colecciones de santuarios franceses: Chartres y Rocamadour¹³

¹³ Los manuscritos han sido editados entre fines del siglo XIX y principios del XX: THOMAS, Antoine. "Les Miracles de Notre-Dame de Chartres, Texte Latin Inédit", Bibliothèque de l'École de Chartres, XLII, 1881, 505-550 ; FOURNIER D'ALBE, Edmond. *Les Miracles de Notre Dame de Roc-Amadour au XII siècle. Texte et traduction d'après les manuscrits de la Bibliothèque Nationale*, Honoré Champion: Paris, 1907.

Santa María de Chartres y de Rocamadour son dos advocaciones muy mencionadas en las CSM. La colección latina de Chartres, *Miracula Beatae Mariae Virginis in Carnotensi Ecclesia facta*, de más de veinticinco milagros, se encuentra en el manuscrito *Regina 339* (ff. 55-69) del Vaticano, y data del siglo XII. La de Rocamadour, el *Liber miraculorum sanctae Mariae Rupe Amatoris*, probablemente escrita por un monje del siglo XII, incluye 126 milagros, y es una de las colecciones locales más difundidas por Europa. En el santuario de Rocamadour, famoso en toda la cristiandad, confluían peregrinos de todos los pueblos de Europa que, a su vez, introducían después este culto mariano en sus países de origen, de forma tal que muchos templos surgían bajo esta advocación (Montoya, 1981: 61). Ambas colecciones constituyen la base de una veintena de cantigas, muy probablemente mediatizadas por otras colecciones como la de Gautier de Coinci.

d) Montserrat: entre Ripoll y el *Llibre Vermell*

Las seis piezas de CSM que relatan los milagros de la “Madona Bruna” de Montserrat (ms. *E*: 48, 52, 57, 113, 302, 311) no han podido encontrar su correspondencia en ninguna fuente latina ni vernácula existente hoy en día. Por un lado, como insinúa el texto mismo de algunas cantigas, no puede descartarse del todo la posibilidad de la información oral que hayan recibido Alfonso o sus colaboradores acerca del santuario milagroso. Pero, como ya afirmó Gregori Sunyol: “Fóra ben interessant precisar ço que el Rei Savi, parlant dels miracles de Montserrat, entenia i volia expressar amb les fórmules «contar oy», «que me iuraron ómees de boa vida», i «que mui longe soa»; per tal de conèixer amb precisió si això representava una relació oral o escrita” (Sunyol, 1922: 365).

Por otro lado, la filiación escrita de las cantigas montserratinas es una hipótesis plausible, pero que se apoya más bien en ciertas “lagunas documentales”. Así, pues, el *Llibre Vermell* de Montserrat, códice del siglo XIV que aún se conserva en el monasterio, contiene diversos textos marianos (por ejemplo, himnos musicados, catalanes y latinos, cfr. Gómez Muntané, 1990), entre los cuales también había relatos de milagros del santuario:

Malauradament al «Llibre Vermell» li manquen una pila de fulles del començament, corresponents, entre altres coses, com era el «Rosa plascent» desaparegut, als 78 primers miracles de la Mare de Déu de Montserrat; entre els quals, potser hauríem trobat referència o llum qu’ens permetés esbrinar el fonament

de fets tan prodigiosos com els que el Rei Savi tan bellament reconta. (Sunyol, 1922: 366)

Otro texto que debe ser tenido en cuenta es el *De Miraculis que fiunt a Beata Virgine Maria in Ecclesia Montiserrati* (siglos XII-XIII), contenido entre los folios 170v-173v del manuscrito *Rivipullensis 193* del Archivo de la Corona de Aragón. Escrito en la abadía benedictina de Ripoll (del cual dependía el priorato de Montserrat), este códice, que también transmite una breve colección de milagros universales, contiene en sus últimos folios unas diez narraciones latinas de milagros obrados por la Virgen de Montserrat. En su prólogo, el autor afirma haber sido testigo ocular de los hechos que cuenta y, con toda seguridad, se trate de un monje ripollés, residente o visitante del santuario montserratino. Cebriá Baraut (1949-50) analiza la relación entre la cantiga 302 y algunos sucesos documentados, sucedidos en Montserrat, para concluir con la hipótesis de una fuente escrita, proveniente de alguno de los dos monasterios catalanes, ahora perdida, pero manejada entonces por el *scriptorium* alfonsí para redactar las cantigas montserratinas:

¿Han pogut inspirar-se també les restants cantigues en alguna relació preexistent escrita? La manera fragmentària com la transmissió manuscrita dels miracles montserratinos ens ha arribat no permet de donar a aquesta pregunta una desposta categòrica. Si el ms. Ripoll 193 sembla una reproducció parcial d'un manuscrit anterior, els miracles del *Llibre vermell* tenen totes les aparences de representar una selecció amb una finalitat prevalentment pràctica. Les quatre cantigues alfonsines a les quals no és possible d'assenyalar cap punt de contacte amb els miracles conservats demostren a bastament que aquestes dues col·leccions no contenen pas la totalitat dels prodigis atribuïts a Madona Bruna: d'altres versions i d'altres reculls similars, avui desapareguts, deuen haver circulat durant l'Edat Mitjana. (Baraut, 1949: 88)

2.1.3. Obras “enciclopédicas”

Como aclara Juan Carlos Bayo, el siglo XIII ve irrumpir un nuevo tipo de obras, los *marialia*, “códices que recogen diversos tipos de textos en alabanza de la Virgen, entre ellos sus milagros, y que eran utilizados en monasterios e iglesias para las sabatinas y solemnidades marianas” (Bayo, 2004: 861). Sin embargo, es a partir de la obra del cisterciense Cesario de Heisterbach, en el siglo XII, que es necesario empezar a considerar los compendios doctrinales-enciclopédicos de este tipo. A continuación se describirán cuatro exponentes, de los cuales tres, sin duda alguna, son de suma

importancia en la consideración del vínculo con el cancionero alfonsí: la del mencionado monje de Heisterbach, la del dominico Vicente de Beauvais y la del franciscano Juan Gil de Zamora, que frecuentó la corte misma de Alfonso X y de su sucesor, Sancho IV.

a) Cesario de Heisterbach: *Dialogus miraculorum* y *Libri Octo Miraculorum*

Como hemos dicho en el capítulo anterior, al referirnos a la Orden Cisterciense, y a las relaciones religiosas y políticas entre España y Alemania, en la segunda mitad del año 1223, el abad Don Pedro de Gumiel de Izán, embajador de Fernando III, visitó la abadía cisterciense de Heisterbach y tuvo trato personal tanto con el abad Enrique como con el escritor Cesario (Caesarius Heisterbacensis). Esta visita, que ha quedado documentada, constituye un testimonio que permite determinar más precisamente la fecha de composición de la obra más célebre del Heisterbacense, el *Dialogus miraculorum*, entre los años 1223-24: “Las noticias que sobre España refirió el abad de Gumiel durante las conversaciones en Heisterbach, no podían pasar inadvertidas a la atenta curiosidad de un hombre como Cesario” (Ferreiro Alemparte, 1971: 41).

La rica obra de Cesario abunda en relatos de milagros, de los cuales se han servido los compiladores de las CSM, para reelaborarlos en, por lo menos, quince cantigas. Del *Dialogus miraculorum*, compuesto en doce partes o *distinctiones*,¹⁴ es sobre todo la *Dictinctio VII: De Sancta Maria* (“quia secundum philosophos septenarius numerus est virginitatis”; Strange, v. 2, 1851: 1) la que ha provisto la mayor cantidad de relatos, a saber:

- **Capítulo 4** (Sacerdote idiota que sólo sabía una misa, destituido por el obispo y restablecido por María) para la cantiga **32**.¹⁵
- **Capítulo 23** (María restituye a un clérigo la lengua, cortada por herejes) para la **156**.
- **Capítulo 24** (Imagen de la Virgen de Sardanay, que destila aceite) para la **9**.
- **Capítulo 32** (Caballero enamorado, tentado, y salvado María) para la **16**.
- **Capítulo 33** (Monja que quería escapar con su amante, detenida por un puñetazo del Crucificado) para la **59**.
- **Capítulo 34** (Sacristana fugitiva, sustituida por la Virgen en el monasterio) para la **94**.
- **Capítulo 38** (*Vita domini Walteri de Birbech*) para la **63**.¹⁶

¹⁴ *Distinctio Prima. De conversione; II. De contritione; III. De confessione; IV. De tentatione; V. De daemonibus; VI. De simplicitate; VII. De Sancta Maria; VIII. De diversis visionibus; IX. De Sacramento Corporis et Sanguinis Christi; X. De miraculis; XI. De morientibus; XII. De praemio mortuorum.*

¹⁵ Se toma siempre el código *E* como referencia.

¹⁶ Esta cantiga (*Como Santa Maria sacou de vergonna a un cavaleiro que ouver' a seer ena lide en Sant'Estevan de Gormaz...*), cuya fuente parece ser el relato de la *Estoria de España* (PCG), 729,

- **Capítulo 47** (Médico monje de Claraval que, finalmente, es recompensado con el electuario de María) para la **88**.

De las *distinctiones* II y VIII, se han tomado el capítulo 12 (joven, vasallo del diablo que, habiendo renegado de Cristo, es salvado por María) y el 58 (hombre salvado de la horca por Santiago), respectivamente, reelaborados, uno en la cantiga 281, y otro, “marianizado”, en la 175.

Pero, como informa Ferreiro Alemparte (1971 y 1997), también la *Distinctio IX: De Sacramento Corporis et Sanguinis Christi* y otra obra de Cesario, llamada *Libri Octo Miraculorum*, han sido la fuente de algunos importantes relatos milagrosos eucarísticos, transformados por Alfonso en cantigas marianas. Así, la cantiga 104 (*Como Santa Maria fez aa moller que queria fazer amadoiras a seu amigo con el corpo de Jhesu-Cristo e que o tragia na touca, que lle corresse sangui da cabeça ata que o tirou ende*), aunque ambientada en Galicia, menciona las prácticas mágicas para obtener el amor de un hombre (*amadoiras*), en todo similares a las descritas en los capítulos I. 1 y I. 2 de los *Libri Octo Miraculorum*. Otros actos de sacrilegio perpetrados con la hostia consagrada, como relatan las cantigas 128 (*Esta é do corpo de Nostro Sennor, que un vilão metera en hũa sa colmẽa por aver muito mel e muita cera; e ao catar do mel mostrou-sse que era Santa Maria con seu Fill'en braço*) y 208 (*Como ñu erege de Tolosa meteu o corpo de Deus na colmẽa e deu-o aas abellas que o comessen*), parecen inspirarse en el capítulo 8 de la *Distinctio IX*, en el que las abejas construyen una pequeña basílica de miel y cera alrededor de la hostia, y asimismo en lo relatado en *Libri Octo Miraculorum XI*, 8.

En la misma *Distinctio IX*, capítulo 56, se cuenta la historia del canónigo Pedro (*De Petro medico qui sub specie panis tantum credidit esse sacramentum et non rem*), sacerdote y médico, que no sabía que la Eucaristía era realmente carne y sangre de Jesucristo, nacidas de María. Ferreiro Alemparte (1971: 44) se pregunta:

¿Estamos aquí quizá ante el hecho histórico que dio base para la poetización de la cantiga 149, de Alfonso X el Sabio, sobre ‘un preste aleiman’ que dudaba del Sacramento de la Eucaristía? Aunque la narración está ya muy reelaborada dentro de la temática de los milagros eucarísticos, de que aún hablaremos, y traspuesta, como es de rigor, a un milagro operado por intercesión de la Virgen, en la cantiga se dice, sin embargo, expresamente que el sacerdote no es creyente, puesto que la hostia no le parece más que figura de pan: “... a Ostia que sagras, de que non es creente/ porque a ti semella que de pan á fegura”. Es también, en este orden de milagros, la cantiga más doctrinal, pues está dedicada casi totalmente a defender el sacramento del altar. La Virgen, que alecciona al incrédulo, se extiende hablando del misterio eucarístico a lo largo de cinco estrofas.

encuentra, sin embargo, un sugestivo correlato en el “milagro caballeresco” que trae Cesario. Para un estudio pormenorizado, ver Moreno Bernal (2004).

La reelaboración alfonsí corona su versión con un detalle muy suyo, propio del tinte mariano que se quiere dar al milagro. Sobre el final de la cantiga, el sacerdote alemán suplica a la Virgen: “*Eu te rogo,/ Sennor, que tu me leves desta carcer escura// E que veja no Ceo a ta face velida*”, utilizando incluso un adjetivo tan caro a los poetas de las cantigas de amigo. También se encuentra una versión del milagro de Musa (cantiga 79), en los *Libri Octo Miraculorum*, III, 19.

Según Ferreiro Alemparte, el vínculo de amistad entre el abad cisterciense-morimundense Don Pedro de Gumiel (legado de Fernando III), con Cesario de Heisterbach, por un lado, y con el abad de San Trond (Juan de Xanten, o de Hildesheim) por otro, es a todas luces

un hecho importante para poder fijar una vía de transmisión, a la vez escrita y oral, de leyendas maravillosas, y que más tarde serían recogidas en las *Cantigas de Santa María* del Rey poeta. Junto con las reliquias, el abad de Gumiel habría llevado también para el Rey, así como para su convento, varios ejemplares del *Dialogus miraculorum* terminado a finales de ese mismo año de 1223. Alfonso no sólo habría heredado estas colecciones mariánicas de milagros, sino que muchos de estos milagros le eran sin duda familiares por haberlos oído contar y cantar cuando niño. (1997: 534)

La vía cisterciense-morimundense, especialmente en conexión con Alemania,¹⁷ constituye una hipótesis plausible para explicar la introducción de milagros eucarísticos en el *corpus* de las CSM, ya que las preocupaciones doctrinales (Encarnación, sacramentos, culto a imágenes) son un factor común a ambos polos literarios y culturales: frente a los herejes, frente a los judíos y, en el caso de Alfonso X, frente a los musulmanes.

b) Vicente de Beauvais: *Speculum historiale*

Según Mettmann (1988: 76), se trata de una de las obras que el *scriptorium* alfonsí más probablemente haya podido consultar y utilizar. La enorme obra enciclopédica del dominico Vincentius Bellovacensis (ca. 1190-1264), llamada *Speculum maius*, está compuesta por el *Speculum naturale* (treinta y dos libros, que exponen la ciencia y la

¹⁷ Ferreiro Alemparte también sugiere fuentes alemanas para la cantiga 42, la de la estatua-esposa: “Esta leyenda de tradición pagano-cristiana, recogida en la Kaiserchronik, compuesta en alto medio alemán hacia 1150, se hizo muy popular en el siglo XIII al convertirse en una leyenda marial: la estatua de Venus fue suplantada por la imagen de la Virgen. Y en Alfonso X, fiel a la tradición familiar, la leyenda aparece cisterciensizada y, para mayor abundamiento, localizada en tierras de Alemania. Pero la cosa no termina aquí, pues aparece asociada a la esfera familiar del rey en la cantiga 292” (Ferreiro Alemparte, 1997: 534). Sin embargo, como hemos visto, se trata de un milagro universal (“el novio de la Virgen”) que podría haber llegado a Castilla por otros muchos canales.

historia natural del siglo XIII, siguiendo el orden de la Creación), el *Speculum doctrinale* (una síntesis del conocimiento escolástico, las artes mecánicas y las liberales, en diecisiete libros), y el *Speculum historiale*. Este último está dividido en treinta y dos libros, basados sobre todo en el *Chronicon* de Helinando de Froidmont (ca. 1229), en los que se hilvana una inmensa diversidad de relatos, desde el origen del mundo hasta la época del autor. Fue una obra enciclopédica de enorme difusión en su época, como señala Montoya Martínez: “La admiración y autoridad de este texto se puede calibrar en el respeto con que lo recibió de manos del propio autor el rey de Francia, Luis IX, hijo de Blanca de Castilla” (Montoya, 1981: 62). Por otro lado, la obra del Bellovacense está inspirada por el espíritu de *summa* de la erudición del siglo XIII, que pretende no ya meramente conservar, sino condensar en una sola obra la totalidad de una disciplina o conocimiento, tal como lo hará Alfonso X con las CSM:

Étant donné la présence surabondante de collections de miracles de Marie et de ce qu'on appelle les *marialia*, il était naturel que Marie fût l'objet d'une attention de la part des encyclopédistes, et c'est ainsi que le livre VII –ou le livre VIII, selon l'édition utilisée– du *Speculum Historiale* de Vincent de Beauvais (achevé avant le milieu du XIII^e siècle) est largement consacré à Marie. (Marchand, 2004: 103)

El *Speculum historiale* incluye setenta y nueve milagros marianos, repartidos en los libros VII, XVII, XXI, XXXIII, XXIV, XXV, XXVII, XXIX, de los cuales el primero, compuesto hacia 1244, es el que contiene la mayor cantidad de milagros (cuarenta y nueve), de tipo universal¹⁸. Los relatos milagrosos del libro VII, repartidos entre los capítulos 81 y 120, comienzan con el de los tres niños que levantan las columnas del templo en Constantinopla y el del sacrilegio de los judíos de Toledo (cap. 81: *De miraculis post eius Assumptionem per eam [S. María] gestis*), y culmina con el milagro de San Ildefonso (cap. 120: *De miraculis eiusdem circa Sanctum Ildefonsum Toletanum episcopum ostensis*). Otros libros, como el XXI, contienen los célebres milagros de Teófilo (cap. 69: *De Theophilo Vicedomino, et chirographo, quod dedit diabolo*, y 70: *De poenitentia eiusdem, et chirographi restitutione per Beatam Virginem*), y del niño judío arrojado al horno (cap. 78: *De miraculo pueri Iudaei qui cum Christianis Eucharistiam perceperat*). En los libros XXVII y XXIX aparecen algunos milagros de las colecciones locales de Soissons y Rocamadour, respectivamente.

¹⁸ Utilizo la edición publicada en Douai (1624). En el caso de la edición de Estrasburgo (1473), este libro es el VIII.

Alfonso X poseyó una copia, total o parcial, del *Speculum historiale*, gracias a su vínculo con el rey Luis IX de Francia, su primo, quien también le había obsequiado unas “biblias historiadas” miniadas en plata. De todo ello, el Rey Sabio deja constancia en su último testamento (Sevilla, 21 de enero de 1284):

Otrosi mandamos que si el nuestro cuerpo fuere y enterrado en Sevilla, que sea y dada la nuestra tabla que fezimos fazer con las reliquias a honrra de Sancta Maria, e que la trayan en la procesion en las grandes fiestas de Sancta Maria, e las pongan sobre el altar, e los quatro libros que llaman *Espejo istorial* que mandó fazer el Rey Luis de Francia [...] E mandamos otrosi, que las dos biblias et tres libros de letra gruesa, cobiertas de de plata, e la otra en tres libros estoriada que nos dio el rey Luis de Francia... (Rubio García, 1985: 551 nota)¹⁹

Como veremos en el siguiente capítulo, las versiones de los milagros universales del *Speculum historiale* coinciden y, a veces, sintetizan los relatos de la tradición miracular anterior. El *scriptorium* alfonsí bien pudo manejar más de una fuente.

c) Jacobo de Vorágine: *Legenda aurea*

Aunque la *opera magna* del dominico genovés Jacopo da Varazze (Jacobus de Voragine) sea una obra de la cual no pueda probarse una influencia directa en las CSM, su importancia entre las obras de este género en el siglo XIII, hace obligatoria su mención aquí. La *Legenda aurea* o *Historia lombardica* (ca.1264) contiene 243 capítulos referidos a santos y fiestas litúrgicas. De sus 182 capítulos originales, a los que se fueron añadiendo otros de autores anónimos durante el siglo XIV, cuatro son los que están referidos a la Virgen María (Macías, 1982):

- **Capítulo XXXVII:** *Purificación de la Virgen María*
- **Capítulo LI:** *La Anunciación del Señor*
- **Capítulo CXIX:** *La Asunción de la Bienaventurada Virgen María*
- **Capítulo CXXXI:** *La Natividad de la Bienaventurada Virgen María*

Estos capítulos, además de consideraciones históricas y doctrinales, contienen veintidós milagros marianos universales: desde *Murieldis* hasta *Teófilo*, pasando por *El sacristán lujurioso ahogado* y *El ladrón devoto*.

La *Legenda aurea* fue una obra muy difundida (con más de 1.000 manuscritos). Se discute si Alfonso X o Juan Gil de Zamora hayan podido conocerla en alguna de sus versiones (cfr. Marchand, 2004).

¹⁹ Cito del artículo de Rubio García (1985), quien a su vez cita del *Memorial Histórico Español*, t. II, Madrid: Real Academia de la Historia, 1851; documento CCXXIX.

d) Juan Gil de Zamora: *Liber Mariae*

De la figura de fray Juan Gil de Zamora, clérigo cercano a la familia de Alfonso X, ya hemos tratado en el capítulo II. El tratado XVI de su *Liber Mariae* (“*De multorum miraculorum patracione per Virginis intercessionem*”) contiene ochenta milagros universales, de los cuales cincuenta tienen su correlato en las CSM. El maestro franciscano menciona además un *Liber de Miraculis et Laudibus Almiflue Virginis*, actualmente perdido, que habría contenido un número de milagros aún mayor: “Fidel Fita describió el manuscrito, titulado por Zarco del Valle y Sancho Rayon como *Libro de Jesús y María*, pero que en realidad sólo contiene el *Liber Mariae*, dando noticias de sus otras obras tales como *Liber Jesu* y el mencionado libro de milagros [*Liber de Miraculis Almiflue Virginis*]” (Montoya, 1981: 64).

Fidel Fita llega a interrogarse acerca de la posibilidad de filiación entre las cincuenta leyendas de Gil de Zamora y las CSM: “¿Dimanaron estas de aquellas? No lo sabemos. Las leyendas, de que viene esmaltado el *Liber Mariae*, proceden de otro volumen, que Gil de Zamora había compuesto de antemano e intituló *Liber miraculorum*.” (Fita, 1888b: 187-188). También se cree que Gil de Zamora estaba muy familiarizado con la obra literaria y musical del rey Alfonso X, pero Fita (1885d: 142) niega que el erudito franciscano la haya tomado como fuente de su propia versión de los milagros, “llanamente histórica”, cuyas fuentes deben buscarse en la tradición miracular latina en prosa. En el siguiente capítulo se analizarán algunos milagros redactados por Gil de Zamora, en comparación con sus versiones de las CSM.

Recientemente, James Marchand (2004: 113) ha aseverado que Alfonso X, quien nos revela en su testamento la posesión de un ejemplar del *Liber Mariae*, fue, si no influido, al menos ayudado en su empresa literaria por Gil de Zamora. Al destacar la enorme importancia como *mariale* (es decir, una obra mariana total), del perdido *De Miraculis et Laudibus Almiflue Virginis*, Marchand llama la atención sobre el impacto que una obra de esta envergadura debió de haber ejercido sobre el *scriptorium* alfonsí, en la confección de las CSM. Por otro lado, también la consideración del otro marial del maestro franciscano, el *Liber Marie*, es la vía que conduce de manera más directa al perdido *Mariale Magnum*:

Toutefois, si nous nous contentons de considérer le *Liber Marie* de Gil, nous trouvons un vaste *compendium* de matériel marial, peut-être le plus grand ouvrage consacré à Marie au Moyen Âge. L'étude de ses sources devient l'histoire de la dévotion mariale jusqu'à Bonaventure. Il contient de nombreuses références et des citations des œuvres mariales d'Augustin et de Bernard, principalement, mais aussi

Jean Damascène, Jean Chrysostome, le pseudo-Chrysostome (*opus imperfectum*), les apocryphes de Marie, saint Jérôme, le pseudo-Jérôme (le *Cogitis me*), le pseudo-Augustin (Ambroise Autpert), Saint Anselme, et d'autres. Il contient tant de citations de Farsitus qu'il devrait être pris en compte pour toute étude sur cet auteur, comme aussi pour Adam de Perseigne, dont il peut nous aider à reconstituer l'œuvre. On y retrouve en diverses citations la presque totalité de la collection de Pez, le *Quis dabit* du pseudo-saint Bernard est cité mot à mot [*planctus Mariae*], comme de longs extraits de Bonaventure. Ajoutons à cela plus de 90 miracles, et des travaux de sa propre plume. C'est véritablement un *mariale magnum*, comme il semble qu'il a été nommé par le roi. (Marchand, 2004: 112-113)

Un dato de sumo interés es que, de los dieciocho tratados en 216 folios que componen el *Liber Mariae*, según nos informa Fita, cuatro folios “fueron cortados adrede, así como el primero del códice por mano airada, deseosa de expurgar el libro de lo que creyó nocivo a la piedad acerca del misterio de la Inmaculada Concepción” (Fita, 1885b: 406). Esta polémica en torno a la Inmaculada Concepción (que aún no se consideraba un dogma, en el siglo XIII), vale decir, la disputa entre maculistas e inmaculistas, en el contexto de las CSM, será tratada en el Capítulo VI.

2.2. Colecciones en romance

A partir del último cuarto del siglo XII, comienzan a aparecer las colecciones de milagros en romance, tanto las universales como algunas locales: primero en ámbitos de cultura francesa (dialecto anglonormando y francés continental), después en castellano y en gallego, por último en provenzal, catalán e italiano. De todas las colecciones, las más importantes, como posibles influencias de las CSM, son los *Miracles de Nostre Dame* de Gautier de Coinci y los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo. Si bien algunas colecciones provenzales, catalanas e italianas son de gran importancia (*Miracles de Sainhta Maria Vergena*, *Recull d'eximplis e miracles*, *Il Libro dei cinquanta Miracoli della Vegine*), no serán consignadas aquí, por ser posteriores a las CSM.

a) Colecciones anglonormandas: *Le Gracial de Adgar*, la *Segunda Colección Anglonormanda* y *Éverard de Gateley*

Como afirma Krömer (1979: 42), con el clérigo inglés Adgar – llamado también *Willame*– tenemos el primer nombre de un narrador de milagros en romance. En sus dos redacciones, la de 1165-1170 (dedicada a un tal Grégoire) y la de 1175-1180 (dedicada a la abadesa de Barking, la “Dame Mahaut”, hija de Enrique II de Inglaterra), la obra de

Adgar, titulada *Le Gracial* (ms. *BL Egerton 612*),²⁰ consta de cuarenta y nueve milagros universales versificados en dialecto anglonormando (pareados octosílabos), escritos en las cercanías de Londres, según Pierre Kunstmann.²¹ Adgar indica su propia fuente, la compilación latina del “mestre Albri” (Alberic), hoy extraviada, que podría haber sido, a su vez, heredera de colecciones inglesas anteriores: ms. *Phillips*, Domingo de Evesham, Guillermo de Malmesbury. El clérigo londinense sigue de cerca este texto latino: “Al final de su obra, Adgar indica que su modelo es la obra del maestro Albri y que, puesto que comenzó siguiéndolo, quiere acabar del mismo modo” (Ibáñez Rodríguez, 1997-98: 169).

La llamada *Segunda Colección Anglonormanda* (ms. *BL Royal 20 B XIV*), también en pareados octosílabos (excepto una pieza escrita en alejandrinos), contiene sesenta relatos, escritos entre 1230 y 1250, y ha sido publicada por Kjellman en 1922.²² Una tercera colección en verso anglonormando, la de Évérard de Gateley, monje de San Edmundo de Bury, se ha conservado fragmentariamente (milagros iniciales): el monje enfermo curado por la leche santa de la Virgen, la casulla de San Ildefonso, y el cérito y la flor. Juan Carlos Bayo (2004: 865-866) señala las similitudes con el prólogo de los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo, en la presentación de la Virgen mediante el tópico del *locus amoenus*.

c) **Jehan le Marchant: *Miracles de Notre-Dame de Chartres***

Entre 1252 y 1262, un canónigo de Péronne, llamado Jehan Le Marchant, compuso por encargo del obispo Matthieu des Champs, una colección de treinta y dos milagros obrados por la Virgen en su santuario de Chartres. Se trata de la versión romanceada, versificada en francés, de los *Miracula Beatae Mariae Virginis in Carnotensi Ecclesia facta* (el mencionado ms. *Regina 339*, del Vaticano), del siglo XII. Las vicisitudes modernas, de conservación y edición, que han sufrido los *Miracles de Notre-Dame de Chartres* de Jehan Le Marchant, son explicadas así por su editor, Pierre Kunstmann:²³

²⁰ Ha sido publicada en el siglo XIX por Carl Neuhaus: *Adgars Marienlegenden nach der Londoner Handschrift, Egerton 612* (Bd.ix. of Wendelin Foerster's Altfranzösische Bibliothek, Heilbronn, 1886).

²¹ Pierre Kunstmann es el editor más reciente de la obra: Adgar. *Le Gracial*, Ottawa: Université d' Ottawa, 1982.

²² H. Kjellman. *La deuxième collection anglonormande des miracles de la Sainte Vierge*, París-Uppsala, 1922.

²³ Su edición del texto, publicada por la Universidad de Ottawa, está disponible también en una versión electrónica en internet, del año 1999, que es la que citamos.

Il était jadis conservé dans le ms. Chartres 1027; mais il ne reste de ce manuscrit qu'une dizaine de fragments utilisables, la plupart des manuscrits de la Bibliothèque Municipale de Chartres ayant brûlé lors d'un bombardement, le 26 mai 1944. Le texte a donc été établi d'après l'édition ancienne de Pierre Alex. Gratet Duplessis (1855) [*Le livre des Miracles de N. D. de Chartres par Jehan le Marchant*, Chartres, Garnier, 1855], corrigée par la collation du manuscrit fournie par Carl Dunker en 1887 ["Zu Jehan le Marchant", *Romanische Forschungen*, III, 1887, 373-402]. Nous avons déjà procédé ainsi lors de notre première édition en 1973 [Kunstmann. *Miracles de Notre-Dame de Chartres* de Jean le Marchant, Ottawa-Chartres: Université d'Ottawa/ Société archéologique d'Eure-et-Loir, 1973]. (Kunstmann, 1999)

Ciertamente, las CSM mencionan repetidas veces el santuario y la advocación mariana de Chartres, aunque muy probablemente las fuentes hayan sido las del texto latino del siglo anterior.

d) **Gonzalo de Berceo: *Milagros de Nuestra Señora***

Como se discutirá más adelante, el *mester de clerecía* parece haber sido, si bien contemporáneo, un proyecto paralelo al despliegue cultural y literario alfonsí. La efervescencia en que se hallaba la clerecía escolar vinculada al *Studium generale* de Palencia, hacia los años 1208-1212, en concomitancia con el impulso pedagógico-catequético del Concilio IV de Letrán (1215-1216), fructificaba, como es sabido, en obras didácticas (redactadas en *cuaderna vía*) de materias diversas: narrativa épica y novelesca, hagiografía y textos doctrinales (Uría, 2000). Entre ellas se destacan especialmente las de Gonzalo de Berceo (ca.1196-ca.1264), clérigo de formación escolar, que tal vez hubiera crecido en un monasterio benedictino y que, con toda seguridad, enseñó en San Millán de la Cogolla (monasterio de Yuso). Allí mismo, o bien en estrecho contacto con ese ambiente, habría confeccionado sus numerosos escritos, a saber: vidas de santos (*Martyrio de Sant Laurençio; Vida del glorioso confesor Santo Domingo de Silos; Vida de Sancta Oria, Virgen; Estoria del Sennor Sant Millán*); textos doctrinales y teológicos (*Del Sacrificio de la Missa; De los signos que aparesçerán ante del juiçio*); textos himnódicos y de tradición lírico-litúrgica (*Himnos; Duelo que fizo la Virgen María; Loores de Nuestra Sennora*). Su obra más célebre, los *Milagros de Nuestra Señora*, posterior a 1252 (año de la muerte de Fernando III, mencionado en el milagro de la iglesia robada), consta de veinticuatro milagros propios de las colecciones universales (desde el relato de San Ildefonso hasta Teófilo), más uno de probable origen castellano, *La iglesia robada*. Cabe mencionar especialmente el prólogo, en el que el autor utiliza la técnica alegórica y los recursos de la tipología, engarzando el tópico

pastoril del *locus amoenus* con el mariano del *hortus conclusus*, para presentar a Santa María y sus milagros (del Campo, 1944; Gerli, 1985 y 2003).

Según Brian Dutton (1971), Gonzalo de Berceo muy probablemente dispusiera de un compendio miracular contenido en un manuscrito de la misma familia del *Thott 128*, confeccionado acaso para el culto mariano en el cenobio de San Millán de Yuso. Sin embargo, como ya se ha visto, Baños Vallejo (1997a: XLVI) argumenta que se puede, sin problemas, sostener lo mismo del código de Madrid *BN 110*. Tres manuscritos contienen actualmente los *Milagros* y se sabe de la existencia de un cuarto código, hoy perdido: ms. *Q* (*in quarto*) del siglo XIII (perdido); ms. *F* (*in folio*) del siglo XIV (descubierto en 1926); ms. *M* (copia de Mecoleta, a partir de mss. *Q* y *F*) de los años 1737-1752; ms. *I* (copia de Ibarreta, a partir del ms. *Q*) de los años 1774-1779.

Sin bien no existe ningún dato que permita corroborar una influencia o contacto entre el universo mariano alfonsí y el berceano, la confrontación es tanto más necesaria cuanto que comparten la misma época, el mismo espacio geográfico, la misma materia narrativa y, más aún, una muy profunda preocupación mariológica y doctrinal. En el siguiente capítulo se confrontarán las versiones berceanas, alfonsíes y francesas de algunos milagros, para apreciar la profunda diferencia de estilo y retórica en las tres.

e) **Gautier de Coinci: *Miracles de Nostre Dame***

Los *Miracles de Nostre Dame* del monje benedictino Gautier de Coinci (1177-1236), prior de la abadía de Vic-sur-Aisne, han sido identificados por la crítica como una de las fuentes literarias más probables de los milagros relatados en el cancionero alfonsí. Mettmann (1988: 76) llega a afirmar que la lectura de este autor ha sido acaso la motivación para emprender una obra como las *CSM*: “Gautier de Coinci’s *Miracles de Nostre Dame*, a work, which probably has as a whole inspired the king to undertake a similar enterprise”. También Teresa Marullo asevera tal filiación: “[Non può sfuggire, però, a chi confronti accuratamente le Cantigas con le narrazioni anteriori che Alfonso ha mostrato una predilezione particolare per i *Miracles de la Sainte Vierge* di Gautier de Coincy](#)” (Teresa [Marullo, 1934: 496](#)), ya que “[n]essuna raccolta francese in versi ha raggiunto la diffusione e la popolarità dei *Miracles de la S. Vierge* del Priore di Vic-sur-Aisne” ([Marullo, 1934: 497](#)). Los dos libros que constituyen los *Miracles* de Gautier están compuestos por treinta y cinco y veintitrés milagros, respectivamente, pertenecientes no sólo a la tradición miracular universal, sino también a las series de

santuarios franceses (Soissons, Laon, Rocamadour), de las cuales los redactores alfonsíes pudieron haber tomado los relatos de base, para las cantigas situadas bajo esas advocaciones marianas. Además, cada libro posee un extenso prólogo y siete *chansons*, en los que abundan diversos *tituli*, figuras y alegorías de la Virgen.

Los *Miracles de Nostre Dame* también habrían constituido un modelo en el aspecto lírico y musical para las CSM. En este sentido, se señalarán varios casos de filiación melódica en el capítulo V. Por otro lado, es de notar la similitud de estas dos obras en la estructura misma de cancionero, que se compone a partir de una equilibrada combinación de narración (milagros) y piezas líricas (*chansons/ cantigas de loor*). La diferencia radica en que, mientras que en la colección de Alfonso X todas las cantigas son musicadas (tanto las narrativas como las líricas decenales, que jalonan la colección cada nueve milagros), en la de Gautier, la música se encuentra sólo en las piezas líricas, es decir, en las siete *chansons* situadas después de cada uno de los prólogos a sus dos libros de milagros.

Teresa Marullo se aboca a demostrar cómo los milagros de Gautier están en la base de la confección de, por lo menos, veinticinco cantigas, a saber: 4, 6, 8, 11, 13, 15, 16, 24, 28, 32, 35, 36, 42, 45, 51, 53, 54, 58, 65, 67, 71, 75, 132, 285, 362 (ms. *E*). La autora analiza las cantigas 6, 28, 65, 15 y 51, en las que se percibe la mayor influencia de Gautier, a las que añade luego otras tres (54, 75 y 8), en las que el influjo es menos evidente. La estudiosa italiana asegura que “Alfonso X può di conseguenza aver attinto solo ai *Miracles* dettaglie e circostanze aggiunte dalla fervida vena del monaco francese alle versioni tradizionali dei manoscritti latini”, sólo que el rey y sus redactores expresaron en pocas palabras lo que Gautier había narrado en cientos de versos, con numerosos y extensos excursos (Marullo, 1934: 500), según se verá en el siguiente capítulo.

f) **Prosificaciones castellanas de las CSM**

No intentaremos aquí un análisis de las prosificaciones castellanas de la veinticinco cantigas que figuran en los márgenes del ms. *T* (“Códice Rico”) de las CSM, ya que en rigor, se trata de una “colección” posterior (siglo XIV), añadida al cancionero original

gallego.²⁴ Se ha especulado acerca de la autoría de estas “prosificaciones”, señalándose a Don Juan Manuel, sobrino de Alfonso X, como posible autor (Ayerbe-Chaux, 1990).

Son muchos los estudios dedicados a estas “prosificaciones” castellanas. El más completo de ellos es el de Mundi y Sáiz. (Mundi Pedret y Sáiz Ripoll, 1987) y también el de Cárdenas (1987). Más recientemente, encontramos los de Kirby (1992; 1996), Carmen Benito-Vessels (2003), Elvira Fidalgo (2001), entre otros.

La simple lectura basta para verificar que estos veinticinco textos no sólo no respetan las cantigas gallegoportuguesas que supuestamente prosifican, sino que, en muchos casos, toman fuentes muy diversas, como ocurre con el relato de Teófilo.

3. Conclusiones

A manera de conclusión, podemos aseverar que todas las fuentes miraculares anteriores a las CSM son de origen clerical. Pero, además, prácticamente todas son de origen monástico. La materia misma que tratan versa, principalmente, sobre el tema de las curaciones milagrosas y la defensa de los votos monásticos. Estos mismos temas tratarán las *Cantigas*, aunque se trate de una obra laica y destinada a laicos.

De todas las cantigas narrativas (367), casi la mitad pertenecen a milagros no hispánicos, vale decir, más allá de su tema, a colecciones universales de procedencia monástica o a compendios locales de santuarios marianos, también redactados por monjes, cuando no por los mismos abades, y, en algunos casos, por clérigos seculares. La otra mitad de las CSM, corresponde a milagros de santuarios ibéricos (de los cuales, excepto el caso de Montserrat, no se han hallado vestigios de fuentes latinas) o del ámbito de la vida personal y política del rey. Aquí se puede hablar, pues, de la especificidad de un discurso miracular laico, que se basa en modelos monásticos. Para esto será necesario considerar no sólo las fuentes no marianas, sino también las no miraculares (por ejemplo, el discurso historiográfico alfonsí), e incluso las no narrativas (la injerencia del discurso lírico y, especialmente, del discurso doctrinal en los *excursus*, estribillos e interpolaciones de los mismos milagros).

Los monjes escribían por muchos motivos. Algunos para dar cuenta de hechos prodigiosos acaecidos en sus monasterios; otros, en apariencia, para contar en el

²⁴ Varias han sido las publicaciones de esta colección: la de Chatham (1976), paleográfica; la de Filgueira Valverde (1979) en el apéndice de la edición facsimilar del *Códice Rico*, que es reproducida por Mettmann (1986) en el primer volumen de su edición de las CSM.

monasterio con una copia más o menos nutrida de una colección mariana universal, con propósitos didácticos. Alfonso superará con creces estas dimensiones, llevando su colección a una escala regia (o, podríamos decir, *imperial*), conservando, por supuesto, el carácter devocional e impetratorio, pero añadiendo un tono de “cancionero unipersonal confesional” y, sobre todo, aunque se trate de milagros de monasterios y abadías, en una perspectiva y un estilo laicos.

Como hemos visto, la tarea de establecer con exactitud la filiación de las *CSM* se revela casi imposible, puesto que los redactores alfonsíes acallan sus fuentes y, por otro lado, la necesidad de moldear la materia narrativa en formas vernáculas de metro lírico hace que muchos detalles de la trama narrativa, las descripciones, el estilo y aun los nombres de ciertos personajes se pierdan o se transformen. Es altamente probable el nexo con Gautier de Coinci y con Vicente de Beauvais; también muy sugestiva la relación con los textos de Cesario de Heisterbach; indudable el vínculo con Juan Gil de Zamora, aunque es muy factible que la obra del maestro franciscano sea posterior a Alfonso X. Pero no podemos despreciar la hipótesis de que el taller alfonsí manejara obras de muy diverso origen, especialmente ciertas colecciones universales hispánicas (fuentes también para Berceo) y algunas colecciones locales de santuarios como Laon, Soissons o Rocamadour, y Montserrat en la Península.

En algunos casos las colectáneas dejan traslucir una preocupación de orden moral, piadoso o doctrinal. También las *Cantigas* evidencian esta preocupación, pero a través de un factor novedoso del *yo* autoral de Alfonso X. Por tanto, la cuestión doctrinal ya no podrá separarse de la cultura cristiana que la corte alfonsí propone como paradigma de su reino (por ejemplo, la relación entre cristianos y judíos o musulmanes, que estará marcada por el tema del culto a la imagen de la Virgen). Y las cuestiones morales y piadosas serán, asimismo, inseparables de la política.

En el siguiente capítulo, se analizará con mayor detalle un *corpus* de cantigas en confrontación con sus posibles fuentes, señalando las particularidades de la redacción alfonsí.

.IV.

LA REELABORACIÓN DEL MILAGRO EN LAS *CANTIGAS*: PECULIARIDAD DEL CANCIONERO ALFONSÍ



IV. LA REELABORACIÓN DEL MILAGRO EN LAS CANTIGAS: PECULIARIDAD DEL CANCIONERO ALFONSÍ

1. La confección de un cancionero laico a partir de materiales monásticos

Como hemos visto en el capítulo anterior, el proyecto mariano-cancioneril de Alfonso X estaba decidido a superar ampliamente las dimensiones locales o “universales” (un conjunto más o menos previsible de relatos paneuropeos) de las colectáneas monásticas, llevando la obra a una escala regia, con el agregado de un tono unipersonal laico que recorre el cancionero.

Las CSM constituyen un *corpus* de 420 poemas, de los cuales 60 son *cantigas de loor* y el resto *cantigas de miragre* (narrativas). En la actualidad el cancionero existe en cuatro manuscritos (o tres, si *T* y *F* son considerados como dos tomos de un mismo códice), a saber:

- Ms. *To* (Madrid, Biblioteca Nacional, *ms. 10.069*): *Códice de Toledo* (por pertenecer antiguamente a su Catedral), cuya colección correspondería a una primera redacción (hoy perdida) de la obra. Contiene 100 cantigas más un apéndice de dieciséis (de las cuales cinco no se hallan en otros manuscritos), más las cantigas-Prólogo (A y B), la *Petiçon* (cantiga de petición), cinco *Cantigas de las Fiestas de Santa María* y cinco de las *Fiestas de Jesucristo*.
- Ms. *T* (El Escorial, Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo, *ms. T. I.1*): *Códice Rico*, musicado y cuidadosamente iluminado con viñetas de página entera (con seis cuadros cada una) para cada cantiga, excepto las “quintas” (terminadas en 5) cuya ilustración ocupa dos páginas (doce cuadros). Contiene 195 de las 200 cantigas originales (por haber sido arrancados los últimos folios), además de los Prólogos.
- Ms. *F* (Florencia Biblioteca Nazionale Centrale, *Banco Rari 20*): *Códice de Florencia*, que parece ser un segundo tomo de T, cuyas ilustraciones no fueron terminadas. Contiene 200 cantigas.

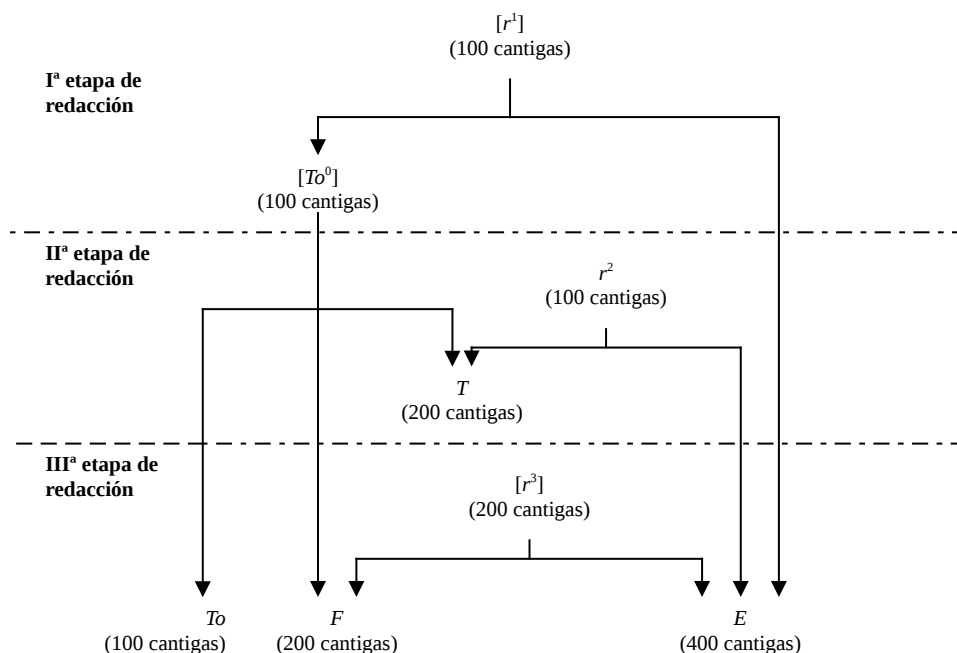
- Ms. *E* (El Escorial, Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo, ms. B.I.2): *Códice de los Músicos* (o *Códice Músico*). Totalmente musicado, con miniaturas (que representan músicos con sus instrumentos) en las cantigas decenales. Contiene 402 cantigas, además de los Prólogos, doce *Cantigas de las Fiestas de Santa María* y cinco de las *Fiestas de Jesucristo*.

Además de su disparidad en cantidad de poemas y en las ilustraciones que los acompañan, debe tenerse en cuenta que existe una falta de correspondencia, entre los diferentes códices, en la numeración de las cantigas, sobre todo entre el código *To* y los restantes. Esto indica que las cantigas, una vez escritas en *rotuli* o folios separados, han sido compiladas y ordenadas de forma diversa, según un evidente criterio autoral de aumentar y enriquecer la colección, como se explicará más abajo.

Cabe recordar el triple proceso de creación que, según Parkinson y Jackson (2006), tuvo lugar en el taller alfonsí de las cantigas: una fase de *colección* en que se procuraba la materia básica para la *cantiga de milagro*; una de *composición* en la que se confeccionaba el poema narrativo, acompañándolo con la versión pictórica (“historia” en seis cuadros) y el soporte musical; y una etapa final de *compilación*, en la que las cantigas se ordenaban y reunían para conformar el código. Los autores advierten la fundamental importancia de la fase inicial del proceso, la de *colección*, que, lejos de ser un acopio pasivo, consiste en la búsqueda intensiva e incorporación de relatos miraculares ya hechos, o bien de esquemas narrativos básicos, de tradiciones monásticas y seculares, más el agregado del registro de acontecimientos personales (del rey o sus allegados), sin olvidar el proceso de traducción de las fuentes en latín o francés. Este triple proceso se percibe a la hora de explicar la evolución de la obra en sus diferentes manuscritos: “There was clearly a thorough re-organization of the *cantigas* at the time of the compilation of *e* [es decir, *T*]. The original nucleus of 100 *cantigas*, in *To*, was placed in a revised, definitive order, together with as many new compositions. (Parkinson: 1988: 91).

Si bien la totalidad de la materia milagrosa mariana existente excede el número de los milagros recogidos en las *CSM*, éstas toman una porción muy grande y representativa de la tradición milagrosa universal, y abundantes relatos de las diferentes colecciones locales. La frecuente mención de fuentes escritas no contribuye, no obstante, a la identificación de dichas fuentes. Ya se ha mencionado la deuda con Gautier de Coinci y con Vicente de Beauvais, que retomaremos aquí. Las *CSM*, que

constituyen la colección de milagros marianos más extensa en lengua romance, han sido compuestas, según puede apreciarse a partir del *stemma* de sus cuatro manuscritos según Mettmann, en diversas etapas:



El *stemma codicum* propuesto por Mettmann (1986), indica claramente tres etapas de redacción:

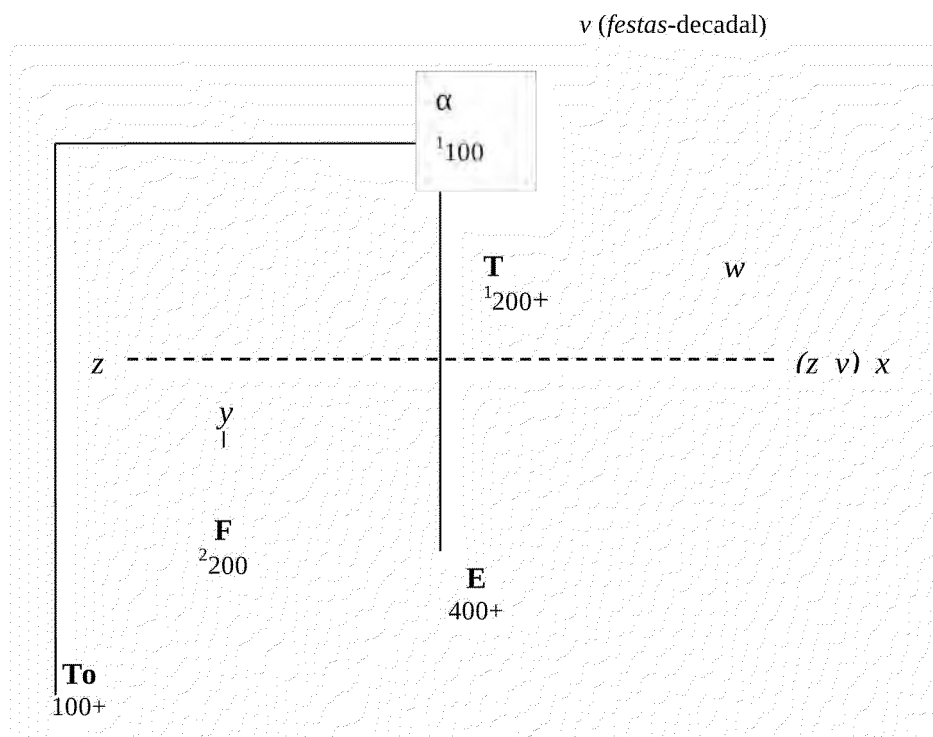
- I) La primera, en la que se habría confeccionado una protocolección de cien poemas (To^0 , hoy perdida, identificable con el “livro das Cantigas de Santa Maria” mencionado en la cantiga 209), a partir de *rotuli* $[r]$, folios sueltos que luego se enmendaban y se copiaban en el orden deseado. Esta colección habría contenido 89 cantigas de milagro.
- II) Una segunda etapa en la que se dobló el centenar inicial y se incluyeron iluminaciones, cuyo resultado fue el actual *Códice Rico* de El Escorial, ms. T ($TI.1$), de 200 cantigas (cuyos últimos folios, con 5 cantigas, se han perdido), vale decir, 180 milagros.
- III) Por último, una tercera etapa redaccional, en la que nuevamente se quiso duplicar el número de la colección anterior, por lo cual se agregaron 200 cantigas, para confeccionar una suerte de “segundo tomo” del *Códice Rico*, es decir, el manuscrito de Florencia F (que quedó sin terminar) y, simultáneamente,

una amplia colección, de presentación no tan rica, de 400 cantigas, el *Códice Músico* de El Escorial, ms. *E* (*I.b.2*). En esta etapa se necesitaron 359 cantigas de milagros (siete de las cuales son repeticiones).¹

En *To* la mayor parte de los milagros es de materia europea, universal y local, es decir, correspondiente a [los ciclos más tradicionales](#). La materia de origen ibérico está reducida a no más de una decena de cantigas. Más aún, sólo tres de las 127 cantigas pueden considerarse “confesionales” en un sentido amplio, puesto que son piezas líricas o semi-líricas en las que aparece el yo del rey Alfonso (el Prólogo, la cantiga 10 y la cantiga adicional Xº, correspondiente a la 279 en *E*). En la segunda etapa de redacción (cuyo producto es el actual ms. *T*) se siguen incluyendo materiales europeos de tipo universal, y milagros de santuarios locales transpirenaicos, aunque también hay un considerable aumento de la materia ibérica: santuarios castellanos, portugueses, etc.

Parkinson (2005: 2) ha hablado de un [“progressively expanding archive of miracle stories”](#), que se evidencia al pasar del primer centenar de *To* a los manuscritos ricos *T/F* (200 cantigas), hasta el codice *E* (400), hasta el punto de que se pueden apreciar ciertos grupos de poemas compilados en un orden que es consecuencia de su extracción en bloque de la misma fuente.² La tercera etapa de redacción no sólo incluye un número

¹ En una reformulación posterior y más compleja, Wulstan (2000) propone el siguiente *stemma*, en el que señala de modo especial la incorporación de las cantigas de loor (“decadal”) y de las Fiestas de Santa María (“festas”):



² “An example of a closer grouping of poems from a single source is provided by the French local miracles, first recorded by Hugo Farsitus, most concerning the healing of people suffering from S.

aún mucho mayor de cantigas de asunto ibérico, sino también el “gran capítulo” –según la expresión de J. Snow (1984)– de las cantigas del Puerto de Santa María (cantigas 328, 356, 357, 358, 359, 364, 366, 367, 368, 375, 377, 379, 381, 382, 385, 389, 391, 392, 393, 398), además de la mayor parte de milagros del entorno familiar del rey, cantigas “autobiográficas”. Por esto, puede concluirse que, en su conjunto, las CSM evolucionan hacia el *yo-aquí-ahora* del rey, dato que ya había sido observado por los medievalistas de principios del siglo XX.³

En cuanto a la estructura de los *miragres*, según los estudios de Elvira Fidalgo (1990; 1993a, 1993b), en las cantigas narrativas pueden apreciarse, a simple vista, una rúbrica o título (que anuncia la historia), una sentencia en forma de estribillo y la *narratio* (entendida, según la autora, en términos retóricos, como una forma de *probatio* o *argumentatio* de la sentencia). Con la hipótesis de que la cantiga entera es una derivación probatoria de la sentencia, Fidalgo identifica dentro del relato: 1) un exordio, que ya anticipa las coordenadas básicas de la narración, con sus *elementa –a loco, a persona, a causa* (circunstancias), *a re* (el milagro mismo), aunque excepcionalmente *a tempore–*; 2) un *medium narrationis*, “verdadero relato del milagro, pormenorizado en su expresión, bien preciso en la información y, raras veces, detenido por digresiones superfluas” (Fidalgo, 1993a: 329), en el que se concentra toda la tensión laudatoria de la cantiga; 3) un final, que muchas veces contiene una invitación a la alabanza de la Virgen. De aquí resulta que:

Exordios y sentencias nos confirman la predilección del Monarca por la elegancia del *ordo artificialis* [i.e., narración antecedida por la idea general o *sententia*], pero en otros casos, dejándose tentar por la sencillez del *ordo naturalis*, empieza el Rey directamente por la narración de los hechos sin preámbulos introductorios, echando mano de la técnica de ataque *ex abrupto*, o lo que es lo mismo, abriendo directamente la cantiga con la narración de los hechos. (Fidalgo, 1993a: 329).

Según se verá en el capítulo VI, estos exordios y, por supuesto, gran parte del discurso gnómico de los estribillos constituyen el lugar privilegiado para la introducción de un discurso de tipo doctrinal.

Martial’s Fire in Soissons in 1128. If we use E numbers, these miracles are well dispersed. But if we consider their arrangement in To, we can detect a sequence of six stories (To 44- To 49) forming a cluster. Clearly they were incorporated as a block, and were later dispersed” (Parkinson, 2006: 166).

³ Entre ellos, por ejemplo, Gregori Sunyol: “Per als miracles de caràcter particular, és evident que el rei Savi deuria conèixer multitud de llegendaris i reculls locals, així com la història de molts santuaris [...] I encara és notable el fet de què, al principi, es veu que s’aprofitava més d’aquelles [i.e., milagros universals], i després cada vegada abunden més les altres [locales]; car hom pot establir la proporció regressiva següent: en el primer centenar 64 de caràcter general; en el segon 17; en el tercer 11, i en el quart només 2” (Sunyol, 1922: 364-365).

El análisis de las cantigas de *miragre*, en una rápida confrontación con sus fuentes francesas, permite a la autora concluir que “si Alfonso X sigue preferentemente las normas de la *dispositio*, Gautier parece más preocupado por la *elocutio*”, ya que el prior francés se pierde en descripciones de lugares y personas, plegarias y lamentos, “fastidiosas digresiones que nos despistan del hilo narrativo” (Fidalgo, 1993a: 331).

2. La reelaboración de la materia mariana universal en las *cantigas de miragre* de la primera redacción

2.1. Delimitación de un *corpus* para el análisis

La tarea de confrontar el texto de cada cantiga narrativa con sus posibles fuentes y cognados excede en mucho el propósito de esta tesis. Dicha tarea, inaugurada parcialmente por Mussafia (1886-1890) en varios estudios, en concomitancia con el Marqués de Valmar (editor de las *CSM*, RAE) y el Padre Fidel Fita (1885, 1888b), ha sido continuada más recientemente por algunos investigadores en forma de análisis comparativo de algunos sectores del cancionero con las diversas colecciones marianas en latín y romance: Elise Dexter (1926), Ferreiro Alemparte (1971, 1973, 1997), Montoya (1973, 1981), Mettmann (1987), Diz (1993), Fidalgo (1995), Martín (2003), Moreno Bernal (2004), entre otros. A diferencia de lo que ocurre con los *Milagros* de Gonzalo de Berceo, no es posible establecer para las *CSM* una filiación concreta con una obra (o unas obras) de milagros latinos. Por lo tanto, es necesario delimitar un *corpus* significativo de cantigas que permita el análisis de la misma materia miracular en sus diferentes versiones en latín y romance. Se ha elegido, pues, un grupo de trece cantigas narrativas para un análisis comparativo con siete de sus fuentes/ cognados, por las siguientes razones:

- 1) En primer lugar, se trata de milagros que incluyen a monjes o clérigos como personajes (con la excepción de tres piezas), según el tema general de este trabajo de tesis, en los cuales se percibe claramente la originalidad en el tratamiento de una materia miracular anterior.
- 2) Se trata de cantigas incluidas en la centena del código *To* (correspondientes a piezas de la primera centena y una sola de la segunda, de los códigos *E* y *T*), ya

que pertenecen a la primera fase de redacción de la obra, más apegada al material tradicional.

- 3) Estas cantigas corresponden a los relatos más conocidos y difundidos en Europa: los tres ciclos presuntamente primigenios, identificados por Mussafia, *Hildefonsus-Murieldis*, *Toledo-Sábado* y *Cuatro Elementos*, ya que, aunque puestos en discusión como tales, sus milagros pueden contarse entre los más antiguos de las colecciones universales europeas.
- 4) Son milagros que se hallan también en el otro gran exponente mariano hispánico, los *Milagros de Nuestra Señora* de Berceo, y también en Gautier de Coinci, lo cual permite una rica confrontación de tratamiento de tema, personajes, tópicos;

El *corpus*, pues, quedará constituido por las cantigas 2, 3, 4, 7, 11, 13, 24, 26, 42, 54, 56, 132 del código *E*, numeración coincidente con la del código *T* (es decir, las piezas 2, 3, 4, 6, 11, 14, 17, 24, 57, 69, 71, 77 del código *To*), además de la pieza *To* 79, numerada 405 en la edición de Mettmann, que no tiene correspondiente en los otros dos códigos.

2.2. Análisis de los casos concretos, en confrontación con algunos de sus cognados

La confrontación de estos casos concretos permitirá entender hasta qué punto las cantigas alfonsíes, sin dejar de ser fieles a la historia básica original (*plot*, según Flory), ofrece características peculiares. Vale aclarar, en primer lugar, que la redacción alfonsí ofrece notables diferencias, por un lado, con respecto a las fuentes latinas, por tratarse de milagros en verso; por otro, con respecto a los relatos versificados de Gautier de Coinci y Gonzalo de Berceo, por la “estructura lírica” de las cantigas (i.e., estrofas zejelescas o de tipo trovadoresco, con estribillo). No obstante, como ya ha destacado Valeria Bertolucci (1963), la economía de la narración miracular alfonsí, que no va en desmedro de su calidad literaria, tiene su antecedente genérico en las primeras fuentes en prosa, por ejemplo, en el explícito ideal de la *brevitas* de Gregorio Magno: “*me compellunt aliqua de miraculis Patrum, quae in Italia facta audivimus, sub brevitate scribere* (Epistulae, lib. III, n. LI. Migne, PL, 77, col. 645)” (*apud* Bertolucci, 1963: 33).

Según la medievalista italiana, esto se debe a una tendencia conservadora en el estilo alfonsí:

Alfonso X, il quale, benché cronologicamente ultimo rispetto agli altri due [i.e. Gautier y Berceo], ha rivelato una posizione più «conservativa», stilisticamente parlando, situandosi al polo opposto a quello di Gautier de Coinci, più antico ma decisamente «innovatore», in quanto aderisce ad una nuova maniera narrativa, meno sobria e controllata, che dominava ormai la letteratura profana francese. Una prerogativa, quella del Re Sapiente, che non costituisce certo un fattore d'inferiorità artistica e poetica; è anche grazie ad essa che lo stile miracolistico più duro e tradizionale dà nel canzoniere alfonsino i suoi tardi ma pregevolissimi frutti. (Bertolucci, 1963: 60)

Al final del análisis, se podrá apreciar que la “evolución retórica” del milagro mariano universal consiste en pasar de una materia latina original, fundada en la *brevitas*, a la *amplificatio* propia de las colecciones en verso romance (Gautier y Berceo), para ser finalmente absorbida en la colección alfonsí mediante la *abbreviatio*.

A) **Ildefonso** [2]: “ESTA É COMO SANTA MARIA PARECEU EN TOLEDO A SANT’ ALIFONSSO E DEU-LL’ HÛA ALVA QUE TROUXESSE DE PARAYSO, CON QUE DISSESSE MISSA”

<p>Muito devemos, varões, loar a Santa Maria, 5 que sas graças e seus dões dá a quen por ela fia.</p>	<p>ll’ el Rey tallou da mortalla, disse-l’: «Ay, Affonso santo, 35 per ti viv’ a Sennor mya.» Poren devemos, varões...</p>
<p>Sen muita de bõa manna, que deu a un seu prelado, que primado foi d’Espanna 10 e Affons’ era chamado, deu-ll’ hũa tal vestidura que trouxe de Parayso, ben feyta a ssa mesura, porque metera seu siso 15 en a loar noyt’ e dia. Poren devemos, varões...</p>	<p>Porque o a Groriosa achou muy fort’ e sen medo en loar sa preciosa 40 virgüidade’ en Toledo, deu-lle poren’ hũa alva, que nas sas festas vestisse, a Virgen santa e salva e, en dando-lla, lle disse: 45 «Meu Fillo esto ch’ envia.» Poren devemos, varões...</p>
<p>Ben enpregou el seus ditos, com’ achamos en verdade, e os seus bõos escritos 20 que fez da virgüidade daquesta Sennor mui santa, per que sa loor tornada foi en Espanna de quanta a end’ avian deytada 25 judeus e a eregia. Poren devemos, varões...</p>	<p>Pois ll’ este don tan estrãyo ouve dad’ e tan fremoso, disse: «Par Deus, muit eãyo 50 seria e orguloso quen ss’ en esta ta cadeira, se tu non es, s’ assentasse, nen que per nulla maneira est’ alva vestir provasse, 55 ca Deus del se vingaria. Poren devemos, varões...</p>
<p>Mayor miragre do mundo ll’ ant’ esta Sennor mostrara, u con Rei Recessiundo 30 ena precisson andara, u lles pareceu sen falla Santa Locay’, e enquanto</p>	<p>Pois do mundo foi partido este confessor de Cristo, Don Siagrijo falido 60 foi Arcebispo, poys isto, que o fillou a seu dano; ca, porque foi atrevudo</p>

en se vestir aquel pano,
foi logo mort' e perdido,

65 com' a Virgen dit' avia.
Poren devemos, varões...

La brevísima extensión de esta cantiga (64 versos, contando los estribillos), en comparación con sus cognados, hace pensar en el tributo rendido a una materia tradicional célebre, relato que ya era habitual en las colecciones y que, por otra parte, solía ocupar el primer lugar en ellas.⁴ También es significativo que haya permanecido como el primer milagro en la gran colección alfonsí, porque celebra la memoria de un antecesor santo, varón devoto de la Virgen, que lleva el nombre mismo del rey (*Alifonso*). Así, pues, un *nos* inclusivo, en el estribillo, exhorta a estos *varões* a la alabanza:

*Muito devemos, varões,
loar a Santa Maria,
que sas graças e seus dões
dá a quen por ela fia.
(2, 3-6)*

Las fuentes latinas (*Thott* 1, *Pez* 1) hacen referencia al calendario litúrgico y a la institución, por parte de San Ildefonso, de una fiesta mariana en diciembre, antes de la fiesta de la Natividad del Señor:

Ille vero cupiens altius eam honorare constituit, ut celebraretur solemnitas ejus octavo die ante Festivitatem Dominici natalis, ita videlicet, ut si solemnitas annuntiationis Dominicae circa passionem Domini, vel resurrectionem evenerit, in praedicta die sub eadem solemnitate congrue restitui possit. Quod sibi satis videbatur justum, ut prius Sanctae DEI Genitricis ageretur festum, ex qua Dominus homo natus venit in mundum. Quae solemnitas Concilio confirmata per multarum celebratur Ecclesiarum loca. (*Pez* 1; Crane, 1925: 3-4)

También Berceo (milagro 1) menciona la fiesta, en concordancia con su fuente latina:

Fizo-l otro servicio el leal coronado,
fízoli una fiesta en diciembre mediado.
La que cae en marzo, día muy sennalado,
quando Gabriél vino con el rico mandado,

Quando Gabriél vino con la messengería,
quando sabrosamiente disso “Ave María”,
e díssoli por nuevas que parrié al Messía
estando tan entrega como era al día.

Estonz cae un tiempo, esto por connocía,
non canta la elesia canto de alegría,
non lieva so derecho tan sennalado día.
Si bien lo comediéremos, fizo grand cortesía.

⁴ Piénsese en la nomenclatura acuñada por Mussafia para el ciclo primigenio *Hildefonsus-Murieldis*, en la mayoría de las colecciones latinas, en los *Milagros* de Berceo. El caso de Gautier de Coinci es una excepción, en la que la voluntad del autor ha querido destacar el relato de Teófilo con el primer lugar en la colección y su enorme cantidad de versos.

Fizo grand providencia el amigo leal,
 que puso essa fiesta cerca de la Natal;
 asentó buena vinna cerca de buen parral,
 la Madre con el fijo, par que non á equal.
 (c. 52-55)

A diferencia de sus cognados, la cantiga 2 no menciona este dato, pero sí se hace eco de él una de las *Cantigas das Festas de Santa Maria* (de los mss. *E* y *To*), la IIIª [ed. Mettmann 413], cuya rúbrica reza: “*ESTA TERCEIRA É DA VIRGÏIDADE DE SANTA MARIA, E ESTA FESTA É O MES DE DEZENBRO, E FEZE-A SANT’ALIFONSSO*”.⁵ El relato correspondiente de Gautier de Coinci (I Mir 11) omite el dato de la fiesta litúrgica, pero incluye (y se explaya sobre ella largamente) la aparición de la mártir Santa Leocadia al obispo de Toledo (vv. 36-208). Gautier se extiende asimismo en largas digresiones, a saber: una acusación contra los malos prelados, transformada en invectiva contra los clérigos viciosos (vv. 712-1699), en la que quedan expuestas la simonía, el nepotismo, la sodomía y, sobre todo, la hipocresía religiosa (*pappelardie, beginnage*); y, hacia el final, el relato de la traslación de las reliquias de Santa Leocadia a Vic-sur-Aisne (vv. 1744-2172), abadía de la que Gautier de Coinci es prior.

También la tercera estrofa de la cantiga narra la aparición de Leocadia, en el contexto de una procesión encabezada por el santo obispo y el rey goda Recesvinto. Pero el hecho es narrado muy sucintamente, al punto de que el receptor no avezado con los asuntos históricos difícilmente llegue a comprender la alusión a la obtención de la reliquia, un fragmento del vestido de la santa (“ll’el Rey tallou da mortalla”, v. 33), que sí narra completamente Gautier.

Tratándose de un personaje importante dentro de la historia de la Iglesia y del reino visigótico, San Ildefonso, con su milagro, ha encontrado su espacio narrativo también en la prosa histórica del XIII: Rodrigo de Cerrato (*Vita Hildefonsi*) y Juan Gil de Zamora (*Liber Mariae*, tratados IV y XVI, más una reseña histórica, BN cód.I, 127, ff. 26v-32r), frailes vinculados con la corte alfonsí, ya mencionados en el capítulo II, y el mismo Alfonso X en la *Estoria de España*.⁶ Walter Mettmann (1987b: 180) advierte

⁵ Aunque Mettmann (1989: 332) aclara que se trata de la fiesta del 8 de diciembre, y la cantiga indica la celebración de la virginidad de María, la fiesta mariana instituida por San Ildefonso es la de la Anunciación, movida a instancias del obispo toledano –en el Concilio de Toledo de 656– del 25 de marzo al 18 de diciembre, como lo explica Gerli (2003: 79) en su nota a las coplas 52-57 del poema de Berceo.

⁶ Para la *Vita Hildefonsi* de Rodericus Cerratensis, ver Migne, *PL*, vol. 96, col. 47D-49D; para los textos de Gil de Zamora, ver Fita, 1885d, 54-60 (*Liber Mariae*, IV y XVI) y 1885a: 60-71 (*Reseña histórica*), respectivamente. En cuanto a la historia de S. Ildefonso en la prosa castellana del XIII, el iluminador artículo de Carmen Benito-Vessels (1990) estudia la prosa cronística alfonsí en relación con la prosificación de la cantiga 2 (ms. *T*), y el procedimiento de *rejuvenatio*.

ciertos detalles en la cantiga 2, que indican una filiación, más que con el poema de Gautier de Coinci, con el texto de la *Vida de San Ildefonso* del Cerratense:

In den Legendarien (vgl. z.B. Gil de Zamora, Vinzenz von Beauvais, Berceo und seine Vorlage) wird allgemein nur über die Schenkung des Meßgewanden und den Tod des Siagrius berichtet, nicht aber über die Leocadia-Erscheinung. Beide Elemente vereinigt finden sich nur in den CSM, bei Gautier de Coinci und in einer in der Legendensammlung des spanischen Franziskaners Rodericus Cerratensis (verfaßt wahrscheinlich 1276) enthaltenen Vita (Migne, PL 96, 47-50). Vorlage der Ctg. war der von Rodrigo de Cerrato überlieferte Text, wie enge Übereinstimmungen beweisen: „muit' eāyo/ seria e orgulloso/ quen s'en esta ta cadeira,/ se tu non es, s'assentasse,/ nen per nulla maneira/ est'alva vestir provasse,/ ca Deus del se vingaria“ (49-55); „Si quis autem post te praesumpserit hoc vestimentum induere, et in hac cathedra sedere, non carebit ultione. Hisque dictis disparuit, et vestimentum, quod nos albam vocamus ei reliquit.“ Gautier scheidet als Vorlage aus. Bei ihm fehlt die Entsprechung für die Worte der Hl. Leocadia „Per vitam Hildefonsi vivit Domina mea“ („Ay, Affonso santo, / per ti viv' a Sennor mya“; 34-35).

Cabe aclarar que también Gil de Zamora relata estos mismos hechos, con palabras muy similares, especialmente las de la exclamación de Santa Leocadia: “Per vitam Aldefonsi Domina mea vivit” (Fita, 1885a: 65). Es asimismo Gil de Zamora quien da cuenta del posible destino de la vestimenta sagrada: “Prelati qui aderant, vestimentum tulerunt et in thesauro ecclesie reposuerunt. Sed in asturias tempore persecutionis fuit postmodum reportatum, et adhuc creditur ibi esse” (Fita, 1885d: 55).⁷ Fidel Fita, a diferencia de Mettmann, había ya señalado que la cantiga es más afín a la redacción de Gil de Zamora que a la de Rodrigo de Cerrato:

La variante primera (tratado IV del *Liber Mariae*) dimana inmediatamente de la *Reseña histórica* [Fita, 1885a: 60-71], que Gil de Zamora escribió sobre la traslación e invención del cuerpo de San Ildefonso. En dos puntos notables se aventaja su narración a la del Cerratense; porque le añade el trágico fin de Sisberto, que habían referido los arzobispos Cixila en el siglo VIII y D. Rodrigo en el XIII; y saca de D. Rodrigo, así como éste lo había tomado del obispo historiador D. Pelayo, el hecho de la traslación del *alba* o casulla maravillosa a Oviedo. Todo el giro escénico de la leyenda se compagina y se aviene con el de la *Cantiga del Rey*. (Fita, 1885d: 57)

La intención de la cantiga 2 es, pues, la de reforzar a través de un relato indisolublemente ligado a la materia mariana universal, la importancia de España en la

⁷ Al respecto, Joseph O'Callaghan (1998), comentando la reseña histórica de Gil de Zamora sobre la traslación del santo, subraya la sugestiva hipótesis de Joseph Snow acerca de la confección de la cantiga 2: “The body of St. Ildefonsus was taken to the cathedral of Zamora, but in the course of time was forgotten until a shepherd of Toledo, prompted by the saint, revealed its existence. Workmen renovating the cathedral during the reign of Alfonso X and the pontificate of Bishop Suero Pérez (1255-1286), who served the king as notary for León, unearthed the body which was then reinterred next to the altar of St. Peter on 26 May 1260. Fray Juan Gil, who learned this from Bishop Suero, then reported a series of miracles effected when pilgrims came to visit Ildefonsus's tomb. Snow [1985. “Alfonso y/en sus Cantigas”, *Jornadas de estudios alfonsíes*, Granada: Universidad, 83] believes that CSM 2 was written after this discovery” (O' Callaghan, 1998: 19).

devoción a la Virgen, recordando –al inicio del cancionero– que fue San Ildefonso, “que primado foi d’Espanna” (v. 9), quien entonces devolvió a su reino el culto mariano, que los judíos y herejes habían contribuido a menguar (v. 25). Efectivamente, la cantiga alude, sin nombrarlos, a los antagonistas doctrinales de Ildefonso, los herejes Joviniano y Helvidio (s. IV) y un anónimo adversario judío, contra quienes el santo esgrime su tratado sobre la virginidad perpetua de María.

B) **Teófilo** [3]: “ESTA É COMO SANTA MARIA FEZ COBRAR A THEOPHILO A CARTA QUE FEZERA CONO DEMO, U SE TORNOU SEU VASSALO”

<p><i>Mais nos faz Santa Maria a seu Fillo perdõar, 5 que nos per nossa folia ll’ imos falir e errar.</i></p> <p>Por ela nos perdõou Deus o pecado d’Adam da maçãa que gostou, 10 per que soffreu muit’ affan e no inferno entrou; mais a do mui bon talan tant’ a seu Fillo rogou, que o foi end’ el sacar. 15 <i>Mais nos faz Santa Maria...</i></p> <p>Pois ar fez perdon aver a Theophilo, un seu servo, que fora fazer per consello dun judeu 20 carta por gãar poder cono demo, e lla deu; e fez-ll’ en Deus descreer, des i a ela negar. <i>Mais nos faz Santa Maria...</i></p> <p>25 Pois Theophilo assi fez aquesta trayçon,</p>	<p>per quant’ end’ eu aprendi, foy do demo gran sazon; mais depoys, segund’ oý, 30 repentiu-ss’ e foy perdon pedir logo, ben aly u peccador sol achar. <i>Mais nos faz Santa Maria...</i></p> <p>Chorando dos ollos seus 35 muito, foy perdon pedir, u vvy da Madre de Deus a omagen; sen falir lle diss’: «Os peccados meus son tan muitos, sen mentir, 40 que, se non per rogos teus, non poss’ eu perdon gãar.» <i>Mais nos faz Santa Maria...</i></p> <p>Theophilo dessa vez chorou tant’ e non fez al, 45 trões u a que de prez todas outras donas val, ao demo mais ca pez negro do fog’ infernal a carta trager-lle fez, 50 e deu-lla ant’ o altar. <i>Mais nos faz Santa Maria...</i></p>
---	---

Como ocurre con la cantiga anterior, mientras que Gautier (I Mir 10) y Berceo (25 ó 26)⁸ narran extensamente el milagro de Teófilo, la cantiga 3 apenas esboza su argumento, sin los detalles, incluso importantes, de la historia original, como si se tratara de una materia ya conocida a la que se quiere simplemente rendir homenaje.

Jesús Montoya (1973), después de recordar que el milagro de Teófilo está redactado en

⁸ Acerca de la discutida cuestión del milagro final de la colección berceana, cfr. Baños Vallejo (1997b): “Hay una cuestión no resuelta en los *Milagros de Nuestra Señora*, de Gonzalo de Berceo, la referente al orden de los dos últimos. [...] el orden tradicional venía dado por el manuscrito Ibarreta, una copia del s. XVIII, pues los primeros editores de los *Milagros*, Tomás Antonio Sánchez (1780) y Antonio García Solalinde (1922), desconocían el paradero del manuscrito *in folio* (F) del siglo XIV, que es justamente el que transmite el otro orden. Bastante tiempo después de que C. Carroll Marden, en los últimos años veinte, diera a conocer el manuscrito F, en la parte que contiene los *Milagros*, Daniel Devoto (1957), en su edición modernizada, abrió la brecha de invertir el orden tradicional por razones estructurales, estéticas” (Baños Vallejo, 1997b: 243).

2.090 versos en la obra de Gautier de Coinci, en 657 en los *Milagros de Berceo*, y en sólo 44 versos en las *CSM*, afirma:

Mientras el Rey Sabio, llevado de su inspiración lírica, es sintético y enuncia sólo el tema de la narración, sacrificando situaciones dramáticas e interesándose únicamente por la intercesión de María, el autor francés, prolijo y moralista, se entretiene en la descripción pormenorizada de cada una de las situaciones. Gonzalo de Berceo, fiel a su propósito de popularizar estas narraciones, describe más que adjetiva, habla de los efectos más que de sus motivaciones o causas.

Tanto el texto de Gautier como el de Berceo siguen la redacción latina en sus elementos principales, amplificándolos de forma diversa, los cuales consisten, especialmente, en pasajes de discurso directo del protagonista, a saber: el momento de conciencia y contrición de Teófilo, su oración a Santa María, y la renovación de su profesión de fe (*Credo*) exigida por la Virgen. Estos pasajes, recreados con más o menos detalles en el poema francés y el castellano, son ya extensos en los textos latinos, como el soliloquio de Teófilo cuando cae en la cuenta de su pecado:

“O miserrimus homo, quid feci, aut quid operatus sum? Quo iam pergam cumulat luxuriis, ut salvam faciam animam meam? Quo fugiam infelix et peccator, qui negavi Christum Deum meum et sanctam eius Genitricem et feci me servum diaboli per nefande caucionem cirographum? Quis putas hominum poterit illam abstrahere de manu vastatoris? Que mihi fuit necessitas agnoscere illum hebreum nefandum? [...] Ue misero mihi peccatori et luxurioso, quomodo supplantatus sum? Ue misero mihi, quomodo lucem perdidit et inveni tenebras? Bene eram sine dispensacione; quid desideravi propter vanam gloriam et vacuam opinionem tradere miseram animam meam in perdicionem gehenne? Quale petam auxilium, qui divino fraudatus sum aminiculo? Ego huius rei noxius, ego perdicionis anime mee auctor sum, ego proditor salutis mee existo. Ue mihi, qualiter raptus sum ignoro. Ue mihi, quid faciam, ad quem ibo? Quid respondebo in die iudicii, quando omnia nuda patebunt? Quid dicam in illa hora, quando justi coronabuntur, ego autem condempnabor? Aut quali fiducia asabo regali illi tribunali et terribili? Quem postulabo quem rogabo in illa tribulacione? Aut quem deprecabor in necessitate illa, quando unusquisque propria et non aliena recipiet merita? Quis mihi miserebitur? Quis mihi subveniet? Quis me proteget? Quis patrocinabitur? ...” (*Thott* 28; Gerli, 2003: 256)

La repetición y la interrogación presentes en el discurso directo del protagonista, en el texto latino, darán origen a una *amplificatio* rica en estructuras anafóricas, tanto en Gautier como en Berceo:

«Las!, fait il, las! que devenrai?
Las! quel conseil de moi penrai?
Las! qu'ai pensé? Las! qu'ai je fait?
Las! par moi seul ai plus mesfait
N'ont mesfait ne ne mesferont
Tuit cil qui furent ne seront.
Las, faunoies! las, durfeüs!
Las, engingniés! las, deceüs! ...»
(I Mir 11, 731-738)

Disso entre sí mismo: “Mesquino, malfadado,
del otero que sovi ¿qui me ha derribado?
La alma é perdida, el cuerpo despreciado,
el bien que é perdido no lo veré cobrado.

Mesquino peccador, non veo do ribar,
non trovaré qui quiera por mí a Dios rogar;
morré como qui yaze en medio de la mar,
que non vede terrenno do pueda escapar.

Mesquino jaï mi! Nasqui en ora dura,
matéme con mis manos, matóme mi locura;
aviéme assentado Dios en buena mesura:
agora é perdida toda buena ventura.

Mesquino, porque quiera tornar enna Gloriosa,
que diz la escriptura que es tan piadosa,
non me querrá oír ca es de mí sannosa,
porque la denegué, fiz tan esquiva cosa. ...”
(c. 796-799)

En los *Miracles* de Gautier, el milagro de Teófilo (I Mir 10) ocupa el primer lugar entre los relatos de la colección y es el más extenso. Al final del relato, se introduce una diatriba contra el orgullo y un elogio de la humildad (vv. 1785-2092). Las digresiones descriptivas y metafóricas contribuyen a la profundidad psicológica de la caracterización. Esto puede apreciarse en el discurso directo del personaje, pero también en pasajes descriptivos, que por momentos adoptan una clave alegórica, como el *excursus* del caballo difícil de domar. La descripción psicológica se realiza mediante una alegoría perfecta, en la que el caballo, según se explica al final (v. 660), es la carne propensa al pecado, cuyo freno debe ser la conciencia (v. 671 ss.):

Theophilus est en mal point.
Vers enfer droit son cheval point
Ne se n'i a ne frain ne bride.
[...]
Et son cheval, col estendu,
Vit vers enfer droit eslaissiet,
A deus poinz prist et renpoigna.
Cil qui son frain en son poing a
Legierement son cheval torne
Et del mau pas bien se destorne.
Se l'escriture ne nos ment,
Nostre cheval, nostre jument,
c'est nostre lasse de charoigne.
(I Mir 11, 623-661)⁹

⁹ La imagen probablemente sea una derivación del salmo 31: “Nolite fieri sicut equus et mulus quibus non est intelligentia; in camo et freno maxillas eorum constringe qui non accedunt ad te” (Ps. 31, 9).

Otro elemento importante en el relato, es el de la oración narrativa que reza Teófilo a la Virgen, en la que se resalta el concepto de penitencia, haciéndose mención a una serie de figuras penitentes en la historia de la salvación:

Nisi enim fuisset penitencia, quomodo ninnivite salvi fuissent? Nisi penitencia esset, Raab meretrix non salvaretur. Nisi esset penitencia, quomodo David post prophecie donum, post regnum, post dominicum testimonium in baratrum fornicationis et homicidii cadens penitentiam verbo ostendens, non solum indulgentiam tantorum meruit peccatorum, sed etiam donum prophecie denuo accipere? Nisi esset penitencia, quomodo beatus Petrus, apostolorum princeps, discipulorum primus, columna ecclesie, qui claves regni celorum adeo susceperat, Christum dominum non semel, aut bis, sed etiam ter negavit, veniam acciperet? Nam amare lugendo et lacrimas fundendo indulgentiam tanti promeruit delicti, insuper maiorem adeptus est honorem; pastor dominici constitutus est ovilis. Si non esset penitencia, quomodo eum, qui apud corinthios fornicatus fuerat accipere Paulus iussisset, ne calumpniaretur a Sathana? Si non esset penitencia, quomodo Ciprianus, qui multa mala perpetraverat, qui etiam feminas in utero habentes incidere et totis flagitiis induebatur, vehementius a sancta Justina confortatus ad remedium convolasset? (*Thott* 28; Gerli, 2003: 256)

La súplica de Teófilo en el texto de Gautier contiene una oración narrativa con la misma serie de figuras (los hombres de Nínive, la prostituta Raab, el rey David después del asesinato de Urías, San Pedro, San Cipriano), y concluye en la absoluta necesidad de la penitencia y de la intercesión de la Virgen, que día a día preservan al mundo de su caída total:

Et toz li mondes tot affait
Chascun jor, dame, tant mesfait
Qu'il fonderoit el fons d'abisme
N'ert penitance et tu meïsme,
Qui les soustiens para ta proiere.
(I Mir 11, 1075-1079).

Berceo, por su parte, también incluye una oración narrativa, aunque cambia las figuras históricas y el orden en que aparecen en el discurso:

Repiso so, Sennora, válame penitencia,
éssa salva las almas, tal es nuestra creencia,
éssa salvó a Peidro que fizo grand fallencia,
e lavó a Longino de muy grand violencia.

La sancta Magdalena, de Láaro ermana,
peccadriz sin mesura, ca fue muger liviana,
esso mismo te digo de la egipciana,
éssa sanó a ambas, la que todo mal sana.

Davit a colpe fizo tres peccados mortales,
todos feos e sucios e todos principales;
fizo su penitencia con gémitos corales,
perdonóli el Padre de los penitenciales.

Pueblos de Ninivé que eran condenados
 fizieron penitencia, plorando sus peccados;
 los fallimentos todos fuéronlis perdonados,
 muchos serién destructos que fueron escusados.
 (c. 827-830)

También en Berceo es posible encontrar elementos de descripción psicológica, una caracterización inicial del personaje a base de las virtudes cardinales y teologales, con la posterior irrupción de los pecados capitales de la envidia y la soberbia.

A diferencia de sus cognados latinos y romances, la cantiga 3 carece de todos estos elementos, condensando el relato (que finaliza con la entrega de la carta a Teófilo por parte de María) en una concatenación de acciones básicas, verso a verso, sin caracterización de ningún tipo ni, mucho menos, profundidad psicológica. Detalles que se considerarían importantes para la comprensión del relato original, como el dato de que Teófilo es clérigo (vicario del obispo), son omitidos. La motivación de Teófilo para el pacto demoníaco es, sencillamente, “por gãar poder/ cono demo” (3, 20-21) y la oración a la Virgen se limita a una sincera y rápida declaración, en cuatro versos:

Chorando dos ollos seus
 muito, foi perdon pedir,
 u vvyu da madre de Deus
 a omagen, sen falir
 lle diss’: “Os peccados meus
 son tan muitos, sen mentir,
 que, se non per rogos teus,
 non poss’eu perdon gãar.”
 (3, 34-41)

La cantiga, sin embargo, es una pieza de gran importancia, ya que sitúa un relato de materia tradicional al inicio del cancionero y, como la cantiga anterior (que resaltaba el valor de la alabanza mariana), pretende fijar un punto doctrinal importante, válido para todas las cantigas sucesivas. La intercesión de María, como insiste el estribillo de este milagro, mediante la cual se obtiene el perdón de Cristo, es gratuita y sobrepasa cualquier error o traición:

*Mais nos faz Santa Maria
 a seu Fillo perdõar,
 que nos per nossa folia
 ll' imos falir e errar.*

(3, 3-6)

Es la estrofa inicial, situada a continuación de la sentencia del estribillo, la que da la clave doctrinal. En el reducido espacio de cinco estrofas, la primera de ellas está totalmente dedicada a introducir una referencia mariológica, la de la indispensable mediación universal de la Virgen:

Por ela nos perdõou
 Deus o pecado d'Adam
 da maçãa que gostou,
 per que soffreu muit' affan
 e no inferno entrou;
 mais a do mui bon talan
 tant' a seu Fillo rogou,
 que o foi end' el sacar.
 (3, 7-14)

Los nombres se disponen en una estructura figural o tipológica cuyo enlace es la Virgen. Adán entró al infierno por su pecado y Dios mismo debió ir a rescatarlo (muerte y descenso de Cristo a los infiernos), pero esto, ya en ese momento –dato llamativo–, gracias a la intercesión de María: “tant' a seu Fillo rogou/ que o foi end' el sacar” (3, 13-14). La inexactitud del dato queda salvada si se entiende a Adán como figura de todo hombre, cuyo paradigma aquí es Teófilo, por el cual la Virgen puede intercede. El poema demuestra que lo que hizo el Hijo para salvar a la antigua humanidad, es lo que la Madre puede hacer por un devoto suyo: descender al infierno para rescatarlo (en este caso, recuperando la carta).

En cuanto a la representación figural de Teófilo mismo, un detalle relevante en las CSM es el que proporciona uno de los cuadros de la ilustración de la cantiga de loor 140, en el *Códice Rico (To)*. La imagen representa a un hombre adormecido frente al altar, en el momento en que la Virgen le entrega una carta sellada en la que puede leerse: “Nego Jhesum et Matrem”.



Cantiga 140. La Virgen, ante su propio altar, entrega a su devoto la carta sellada, en la que se niega a Jesús y a su madre.

Esto podría deberse, ya en la segunda mitad del siglo XIII, a la fuerza paradigmática y figural adquirida por el personaje de Teófilo,¹⁰ que, aludido con pocos trazos, es capaz de representar al pecador en su peor condición (el que reniega de Dios y de la Virgen), finalmente salvado en la batalla contra el mundo y el demonio: “Loando-a, que nos valla/ lle roguemos na batalla/ do mundo que nos traballa,/ e do dem’ a denodadas” (140, 24-27).

C) El niño judío en el horno [4]: “ESTA É COMO SANTA MARIA GUARDOU AO FILLO DO JUDEU QUE NON ARDESSE, QUE SEU PADRE SEITARA NO FORNO”

A Madre do que livrou
dos leões Daniel,
5 essa do fogo guardou
un menyo d’Irrael.

En Beorges un judeu
ouve que fazer sabia
vidro, e un fillo seu

¹⁰ En este mismo sentido debe leerse la inclusión de Teófilo en la oración narrativa de la abadesa del milagro XXI de Berceo, lo que eleva al personaje a la categoría de figura en la historia de la Iglesia: “Tu acorriste, Sennora, a Theóphilo que era desesperado,/ que de su sangre fizo carta con el Peccado,/ por el tu buen consejo fue reconciliado,/ onde todos los omnes te lo tienen a grado” (c. 520).

- 10 –ca el en mais non avia,
per quant' end' aprendi eu–
ontr' os crischãos liya
na escol'; e era greu
a seu padre Samuel.
15 *A Madre do que livrou...*
- O meno o mellor
leeu que leer podia
e d'aprender gran sabor
ouve de quanto oya;
20 e por esto tal amor
con esses moços collia,
con que era leedor,
que ya en seu tropel.
A Madre do que livrou...
- 25 Poren vos quero contar
o que ll' avêo un dia
de Pascoa, que foi entrar
na eygreja, u viia
o abad' ant' o altar,
30 e aos moços dand' ya
ostias de comungar
e vy' en un calez bel.
A Madre do que livrou...
- O judeucyo prazer
35 ouve, ca lle parecia
que ostias a comer
lles dava Santa Maria,
que viia resprandecer
eno altar u siia
40 e enos braços ter
seu Fillo Hemanuel.
A Madre do que livrou...
- Quand' o moç' esta vison
vyu, tan muito lle prazia,
45 que por fillar seu quinnon
ant' os outros se metia.
Santa Maria enton
a mão lle porregia,
e deu-lle tal comuyon
50 que foi mais doce ca mel.
A Madre do que livrou...
- Poi-la comuyon fillou,
logo dali se partia
e en cas seu padr' entrou
55 como xe fazer soya;
e ele lle preguntou
que fezera. El dizia:
- «A dona me comungou
que vi so o chapitel.»
60 *A Madre do que livrou...*
- O padre, quand' est' oyu,
creceu-lli tal felonía,
que de seu siso sayu;
e seu fill' enton prendia,
65 e u o forn' arder vvyu
meté-o dent' e choya
o forn', e mui mal falyu
como traedor cruel.
A Madre do que livrou...
- 70 Rachel, sa madre, que ben
grand' a seu fillo quera,
cuidando sen outra ren
que lle no forno ardia,
deu grandes vozes poren
75 e ena rua saya;
e aque a gente ven
ao doo de Rachel.
A Madre do que livrou...
- Pois souberon sen mentir
80 o por que ela carpia,
foron log' o forn' abrir
en que o moço jazia,
que a Virgen quis guarir
como guardou Anania
85 Deus, seu fill', e sen falir
Azari' e Misahel.
A Madre do que livrou...
- O moço logo dali
sacaron con alegria
90 e preguntaron-ll' assi
se sse d'algun mal sentia.
Diss' el: «Non, ca eu cobri
o que a dona cobria
que sobelo altar vi
95 con seu Fillo, bon donzel.»
A Madre do que livrou...
- Por este miragr' atal
log' a judea criya,
e o meno sen al
100 o batismo recebia;
e o padre, que o mal
fezera per sa folia,
deron-ll' enton morte qual
quis dar a seu fill' Abel.
105 *A Madre do que livrou...*

En esta cantiga, se retoma uno de los milagros marianos de más antigua data. Según las fuentes latinas del siglo XIII, habría acontecido en la ciudad francesa de Bourges (*Bituricae*), y quien supuestamente fuera el testigo informante, habría sido Pedro, monje

de San Miguel de la Clusa (Chiusa di San Michele, en el Piamonte, donde vivió Anselmo de Bury, sobrino de San Anselmo¹¹): “Contigit quondam res talis in civitate Bituricensi, quam solet narrare quidam monachus Sancti Michaelis de Clausa, nomine Petrus, dicens se eo tempore illic fuisse” (*Thott* 17; Gerli, 2003: 237).

Sin embargo, la versión latina más antigua transmite otro lugar y otro origen del milagro. En efecto, el relato ya se encuentra con todos sus elementos en el capítulo X (*De puero Judaeo valde memorandum miraculum*) del primero de los *Libri miraculorum* de Gregorio de Tours, quien sitúa el hecho milagroso en Oriente.¹² También la referencia tipológica (los tres jóvenes hebreos arrojados al horno por Nabucodonosor, en el Libro de Daniel), que el taller alfonsí explotará al máximo, se encuentra ya en Gregorio y no en las restantes versiones latinas o romances.

Valeria Bertolucci, quien ha destacado los rasgos peculiares del estilo alfonsí en esta cantiga, aclara que ninguna de las versiones anteriores del milagro aporta el nombre de sus personajes, como lo hace la cantiga 4 –el padre Samuel, la madre Rachel, el hijo Abel–, y se pregunta “Quale potrà essere la ragione di tale singolare aggiunta? Si può rispondere senza incertezza a mio parere, che il motivo è esclusivamente poetico” (Bertolucci, 1963: 62-63). Evidentemente, en primer lugar, debe considerarse la exigencia de la rima del poema que, por responder a una estructura zejelesca, debe introducir la misma desinencia (-el) al final de cada estrofa, es decir, en el verso de la vuelta. Pero el artificio poético no se reduce a esto:

In realtà, tutta la composizione è costellata di nomi propri ebraici Daniel, Irrael, Samuel, Hemanuel, Rachel, Anania, Azaria, Mishael, Abel. Ben nove nomi, sicorrenti tutti in posizione di rilievo, in quanto sono sempre in rima, per sei volte in chiusura di strofa (I, IV, VIII, IX, XI) e in un caso il medesimo nome apre e chiude la strofa (Rachel nell’VIII). Un gioco formale di cui Alfonso si è compiaciuto e che ha imposto già nel refrain iniziale, continuando poi nelle strofe la serie dei richiami, la quale rafforza, tra l’altro, l’unità di tutta la poesia. Esso non è però così arbitrario come appare alla prima lettura; si pensi alla grande suggestività che questi periodici rintocchi dal suono inconfondibilmente ebraico possiedono: l’ambiente familiare del piccolo, ne viene evocato con grande sapienza.

¹¹ Recuérdese la importancia de estos monjes en la consideración de los orígenes de colecciones marianas universales: “La atribución de la colección [*Phillipps 25142*] a Anselmo de Bury encaja perfectamente con el contexto histórico y lo que plantea más dudas es hasta qué punto fue escrita por él mismo o bajo su iniciativa. Era un joven novicio lombardo en San Miguel de la Chiusa cuando su tío, exiliado de Inglaterra, pasó allí la Pascua de 1098 con su discípulo Eadmero” (Bayo, 2004: 856-857).

¹² Este milagro, tomado del mismo Gregorio de Tours, será insertado por el monje Pascasio Radberto (s. IX) en su obra sobre la Eucaristía, *De corpore et sanguine Domini*, en el capítulo IX. 8 (Migne, *PL*, vol. 120, col. 1298-1299). El autor se muestra deseoso de explicar mediante un ejemplo aquello que acaba de decir en palabras, acerca del bien que otorga este sacramento (*haec mysteria*) a quien dignamente lo recibe (“quia, juvante Christo, quid boni haec mysteria digne ea percipientibus tribuant, ostendere curavimus, perutile multis in posterum arbitror, si ea quae verbis diximus, exemplis quibusdam certa reddamus”, IX.7; Migne, *PL*, vol. 120, col. 1298C), como aconteció al niño judío que, habiendo comulgado, fue salvado en el horno por la Virgen.

Impossibile, quindi, disconoscere l'importanza di questo artificio (in quel tempo, e già molto prima, era apprezzata l'abilità d'inserire nel dettato nomi propri, dove, secondo un autore classico, essi splendono come lumina); impossibile non vedere in questa «ossessione onomastica» l'origine della precisazione reperibile soltanto nella versione alfonsina. (Bertolucci, 1963: 65-66)

No obstante, Valeria Bertolucci no menciona aquí lo que parece ser un rasgo fundamental del estilo miraculístico alfonsí: el procedimiento tipológico. Como hemos afirmado, esta cantiga retoma la referencia tipológica ya presente en la versión de Gregorio de Tours (“*Sed non defuit illa misericordia quae tres quondam Hebraeos pueros Chaldaico in camino projectos nube rorulenta resperserat*”; Migne, PL, v. 71, col. 714D -715A), y la multiplica, logrando un estilo muy propio de “densidad figural”, que se introduce explícitamente desde el estribillo:

*A Madre do que livrou
dos leões Daniel,
essa do fogo guardou
un menyo d'Irrael.
(4, 3-6)*

Quien ha señalado las evidentes referencias tipológicas de esta cantiga, ha sido Helen Boreland (1983) en un artículo que analiza las versiones berceanas de los milagros del niño judío y de la abadesa preñada. En primer lugar, pues, así como Daniel fue liberado de los leones por la potencia de Dios (Dan. 6, 17-25), así María puede liberar al niño judío. Por otro lado, la cantiga menciona en su novena estrofa a Ananías, Azarías y Misael, los tres jóvenes hebreos mencionados por Gregorio, salvados milagrosamente por Dios después de haber sido arrojados al horno ardiente por los caldeos, episodio que se encuentra en el mismo Libro de Daniel (Dan. 3, 21-26). Boreland documenta, asimismo, que los personajes de la cantiga responden a figuras del Antiguo Testamento. Samuel, el padre del niño judío, que comete un atroz filicidio, sería un antitipo del sacerdote israelita del Antiguo Testamento que inmola a Dios un cordero en las llamas (I Samuel 7, 9-10).¹³ Abel, el nombre del niño, representa evidentemente la sangre inocente derramada por un miembro de su propia familia, y es, además, una figura de Cristo: “Abel pastor ovium (Genes. IV), Christi tenuit typum, qui est verus, et bonus pastor”, según San Isidoro (*Allegoriae Sacrae Scripturae*; Migne, PL, v. 83, col. 99A-100A). Por último, la madre Raquel, la que llora por su hijo dando un gran grito, es la Raquel mencionada por Jeremías:

Haec dicit Dominus:

¹³ Sin embargo, también podría significar el celo ardiente por la defensa de la ley mosaica (I Samuel 15), aunque, en el caso del judío de la cantiga, excesivo y “fuera de tiempo”.

“Vox in Rama audita est
 lamentationis, luctus et fletus
 Rachel plorantis filios suos
 et nolentis consolari super eis, quia non sunt.”
 (Ier 31, 15)

La Raquel del Antiguo Testamento, a su vez, ya había sido percibida como figura que se cumple en el Nuevo, en la narración de la matanza de los Santos Inocentes del Evangelio de Mateo:

Tunc Herodes videns quoniam illusus esset a Magis, iratus est valde et mittens occidit omnes pueros, qui erant in Bethlehem et in omnibus finibus eius, a bimatu et infra, secundum tempus, quod exquisierat a Magis.
 Tunc adimpletum est, quod dictum est per Ieremiam prophetam dicentem:
 “Vox in Rama audita est,
 ploratus et ululatus multus:
 Rachel plorans filios suos,
 et noluit consolari, quia non sunt”
 (Mat 2, 16-18)

Otras diferencias de la cantiga 4 con sus cognados deben buscarse en el tratamiento de los personajes. Al respecto, el estudio de Vikki Hatton y Angus MacKay sostiene que la redacción alfonsí transforma el discurso de sus fuentes, de manera tal que acalla en las cantigas muchas marcas peyorativas contra los judíos, privilegiando las historias de individuos favorablemente presentados, relatos cuyo desenlace es la conversión del personaje: “while Berceo concludes with curses on the dead Jewish father, *Cantiga 4* includes the conversion of both mother and son in its ending” (Hatton-MacKay, 1983: 193).

D) ***La abadesa preñada*** [7 (To6)]: “*ESTA É COMO SANTA MARIA LIVROU A ABADESSA PRENNE, QUE ADORMECERA ANT’O SEU ALTAR CHORANDO*”

<p><i>Santa Maria amar devemos muit’ e rogar 5 que a ssa graça ponna sobre nos, por que errar non nos faça, nen peccar, o demo sen vergonna.</i></p> <p>Porende vos contarey 10 un miragre que achei que por hũa badessa fez a Madre do gran Rei, ca, per com’ eu apres’ ei, era-xe sua essa.</p> <p>15 Mas o demo enartar a foi, por que emprennar</p>	<p>s’ ouve dun de Bolonna, ome que de recadar avia e de guardar 20 seu feit’ e sa besonna. <i>Santa Maria amar...</i></p> <p>As monjas, pois entender foron esto e saber, ouveron gran lediça; 25 ca, porque lles non sofrer quería de mal fazer, avian-lle mayça. E fórona acusar ao Bispo do logar,</p>
--	--

- 30 e el ben de Colonna
chegou y; e pois chamar
a fez, vêo sen vagar,
leda e mui risonna.
Santa Maria amar...
- 35 O Bispo lle diss' assi:
«Dona, per quant' aprendi,
mui mal vossa fazenda
fezestes; e vin aqui
por esto, que ante mi
40 façades end' emenda.»
Mas a dona sen tardar
a Madre de Deus rogar
foi; e, come quen sonna,
Santa Maria tirar
- 45 lle fez o fill' e criar
lo mandou en Sanssonna.
Santa Maria amar...
- Pois s' a dona espertou
e se guarida achou,
50 log' ant' o Bispo vêo;
e el muito a catou
e desnua-la mandou;
e pois lle vyu o sêo,
começou Deus a loar
55 e as donas a brasmar,
que eran d'ordin d'Onna,
dizendo: «Se Deus m'anpar,
por salva poss' esta dar,
que non sei que ll'aponna.»
60 *Santa Maria amar...*

Aquí se presenta, una vez más, el caso de un relato miracular bien conocido de la tradición mariana universal, reelaborado en el cancionero alfonsí de forma sucinta y aun, en cierto sentido, incompleta, en el que se ha decidido privilegiar la complejidad estrófica. La cantiga 7 ha sido estudiada por M. Ana Diz (1993), Elvira Fidalgo (1995) y, sobre todo en sus aspectos formales, por Stephen Parkinson y Deirdre Jackson (2005). Diz observa en ella “la voluntad de un poeta más preocupado por los significantes –en este caso, los sonidos exigidos por una rima difícil– que por los significados”, lo cual provoca la peculiar factura del poema, e influye en su sentido final, alejándolo así de la versión de Berceo: “el laconismo del relato y el juego de esos significantes (las palabras en -oña), son capaces de crear otro significado, que viene a constituirse como una suerte de entonación que glosa la anécdota con una sonrisa de picardía” (Diz, 1993: 95). Coincide Elvira Fidalgo en este juicio sobre la preponderancia de lo formal en la cantiga 7, atribuyéndola al hecho de ser una composición destinada a cantarse:

El caso más evidente de ‘manipulación’ del milagro latino lo tenemos en la cantiga alfonsí que somete al aspecto argumental a las necesidades formales originadas por la creación de un texto susceptible de ser cantado, lo que, de alguna manera, condicionará el hilo argumental de la correspondiente prosificación en castellano. (Fidalgo, 1995: 344)

Muy similar a las piezas 55, 94 y 285 del cancionero,¹⁴ la cantiga 7 narra el caso en que Santa María actúa en favor de una abadesa que comete pecado contra la castidad, aunque no rompe su voto. La Virgen la defiende, ante todo, contra la difamación general

¹⁴ Se trata de diferentes versiones de la llamada “leyenda de la sacristana”. La primera (55) cuenta la tierna historia, acontecida en España, de la sacristana que huye y tiene un hijo, al que reencontrará luego de haberse incorporado nuevamente al monasterio. La segunda (94) narra lo sucedido a la joven tesorera de un monasterio. La tercera (285) relata sobre la monja que abandona el convento y se casa, y que regresa, una vez que ha tenido hijos, haciendo que su esposo también abrace la vida monástica. En las dos primeras, la Virgen toma el puesto de la desertora y sirve en su lugar durante todo el tiempo de su ausencia en el monasterio.

y contra la maledicencia de las propias compañeras de convento. La motivación de esta celosa defensa por parte de María, se entiende sintéticamente con la expresión “*era-xe sua essa*”, que se encuentra en el verso 14 de la cantiga.

Las fuentes latinas del poema mencionan las insidias del demonio, que hace que la abadesa devota caiga en pecado y, sobre todo, la envidia (*livor*) y el encono de las monjas: “Sed quia bonorum profectus pravis animis tabescentis livoris ingerit penas, ceperunt sanctimoniales quas ad discipline salutatis custodiam servabat, pro bonis mala rependere et in propensa vivifici cura regiminis odiorum studia exercere” (*Thott* 23; Gerli, 2003: 245). Algunas fuentes latinas, como *Thott* 23 o *Pez* 36, inician el milagro con un prólogo que desarrolla el tópico de María como *médico* o *medicina de los pecadores*.

Celebre est ad illum medicum certatim currere languentes quem in arte sua tam potentem cognoverint ut morbis omnibus idoneus sit subvenire. Cuius periciam si pia quoque voluntas ornaverit ut quod sapienter potest, misericorditer cunctis velit impendere, nemini dubium quin eius presenciam omnes alacrius optent, expectant efficaciam, suffragium requirant. Et hanc quidem erga se languencium devocionem ipsi experiuntur qui corporum sublimis qui non inferiore gracia valeat animabus quam corporibus subvenire, mulo instancius queritur, fervencius desideratur, dulcius diligitur. Sed in hoc munere cum superna prestolante gracia plures sanctorum vigere manifestum sit, mater utique sancti sanctorum hac potencia post Deum privilegio speciali pre omnibus sublimatur, ad cuius clemenciam omnis feliciter confugiens ab omni egritudine liberatur et vera sanitate firmatur. Quod cum modo multiplici probare facillimum sit, subiectis breviter demonstrare placet exemplis. (*Thott* 23; Gerli, 2003: 245)

Aunque, como afirma Elvira Fidalgo, todas las versiones romances y Gil de Zamora “pasan por alto este detalle y deciden prescindir del exordio” (1995: 342), Berceo sigue desarrollando el tópico de María como médico a lo largo de todo el milagro (515b; 523b; 539d). En efecto, el relato muestra a María como una “celestial maestra de cirugía” que, con sus ayudantes angélicos, extrae felizmente del vientre de la abadesa al niño a punto de nacer.

La cantiga evidencia una anomalía agumental con respecto a las secuencias narrativas canónicas de sus fuentes. Así, en las últimas dos estrofas, en el orden inverso al de las otras versiones, se narra la llegada del obispo como anterior a la súplica de la abadesa y la consiguiente intervención de la Virgen. El poema finaliza abruptamente, con la sentencia favorable del obispo, sin que se mencione explícitamente la confesión de la abadesa, cuya necesidad narrativa (para que el obispo y las monjas comprendan que, en efecto, se ha obrado un milagro) testimonian las otras versiones. Tampoco se alude a la suerte del hijo, con excepción de que, después del “parto milagroso”, Santa

María “criar/ lo mandou en Sansonna [¿Soissons? ¿Sansueña, Sajonia?]” (vv. 45-46). Al igual que en la cantiga 3 (el milagro de Teófilo), la ilustración de la cantiga 7 muestra escenas no relatadas en el poema que, no obstante, sí se encuentran en las fuentes: es, justamente, el caso de la entrega del niño al ermitaño, por parte de los ángeles en nombre de María.



Cantiga 7. El ángel, enviado por la Virgen, entrega al niño de la abadesa a un ermitaño

En conclusión, la cantiga 7 dudosamente se hubiera comprendido de manera cabal sin el previo conocimiento del asunto narrado. Al inicio del cancionero, Alfonso X parece haber querido rendir homenaje a la tradición de un célebre relato mariano, mediante un alto grado de elaboración estrófica (el estribillo y las sextetas finales de cada estrofa responden al esquema de *coblas unissonans*) y musical.

E) ***El monje lujurioso ahogado*** [11]: “*ESTA É COMO SANTA MARIA TOLLEU A ALMA DO MONGE QUE SS’AFFOGARA NO RIO AO DEMO, E FEZE-O RESSOCITAR*”

<p><i>Macar ome per folia aginna caer</i></p> <p>5 <i>pod’ en pecado, do ben de Santa Maria non dev’ a seer desasperado.</i></p> <p>10 <i>Poren direi todavia com’ en hũa abadia un tesoureiro avia, monge que trager</i></p>	<p>con mal recado a ssa fazenda sabia, 15 <i>por a Deus perder, o malfadado. Macar ome per folia...</i></p> <p>Sen muito mal que fazia, cada noyt’ en drudaria 20 <i>a hũa sa druda ya con ela tẽer seu gasallado;</i></p>
---	--

- pero ant' «Ave Maria»
sempr' ya dizer
25 de mui bon grado.
Macar ome per folia...
- Quand' esto fazer queria,
nunca os sinos tangia,
e log' as portas abria
30 por ir a fazer
o desguisado;
mas no ryo que soya
passar foi morrer
dentr' afogado.
35 *Macar ome per folia...*
- E u ll' a alma saya,
log' o demo a prendia
e con muy grand' alegria
foi pola pōer
40 no fog' irado;
mas d' angeos compania
pola socorrer
vẽo privado.
Macar ome per folia...
- 45 Gran refferta y crecia,
ca o demo lles dizia:
«Ide daqui vossa via,
que dest' alm' aver
é juigado,
50 ca fez obras noit' e dia
senpr' a meu prazer
e meu mandado.»
Macar ome per folia...
- Quando est' a conpann' oya
55 dos angeos, sse partia
dali triste, pois viya
o demo seer
ben rezōado;
mas a Virgen que nos guía
60 non quis falecer
a seu chamado.
- Macar ome per folia...*
- E pois chegou, lles movía
ssa razon con preitesia
65 que per ali lles faria
a alma toller
do frad' errado,
dizendo-lles: «Ousadia
foi d'irdes tanger
70 meu comendado.»
Macar ome per folia...
- O demo, quand' entendía
esto, con pavor fugia;
mas un angeo corria
75 a alma prender,
led' aficado,
e no corpo a metia
e fez-lo erger
ressucitado.
80 *Macar ome per folia...*
- O convento atendia
o syno a que ss' ergia,
ca des peça non durmia;
poren sen lezer
85 ao sagrado
foron, e à agua ffria,
u viron jazer
o mui culpado.
Macar ome per folia...
- 90 Tod' aquela crezeria
dos monges logo liia
sobr' ele a ledania,
polo defender
do denodado
95 demo; mas a Deus prazia,
e logo viver
fez o passado.
Macar ome per folia...

En esta cantiga se puede apreciar, nuevamente, la elaborada confección lírica: una canción trovadoresca de *coblas unissonans* (a7a7a7b5c4a7b5c4), que, de no ser por el estribillo, respondería al esquema de *cantiga de meestria* (propio de las composiciones trovadorescas de gusto cortesano).

Una de las fuentes más antiguas del milagro, el capítulo IV del libro *De miraculis Beatae Virginis Mariae* de Gualterus de Cluny, habla de “quidam monachus qui jacebat in ecclesia sacrosanctae curam habens horarum sonandarum (Migne, *PL*, vol. 173, col. 1384A-B). Gualterus relata que, antes de cruzar el estanque cercano para ir a reunirse con su amante, este monje campanero saluda siempre a la imagen de la Virgen, y que,

en esas circunstancias, al hundirse su barcaza, encuentra su muerte: “Accidit [...] ut navicula submergeretur in stagno” (1384C). El oficio de sacristán (“sacrista” en *Pez* 2 y Gil de Zamora XVI.1.1; “secretarius” en *Thott* 2; “sacristano” en Berceo 2), y la función específica de sonar las horas de la plegaria comunitaria del monasterio, quedarían indisolublemente unidos al personaje. Tanto los *Miracles* de Gautier (I Mir 42) como las *CSM*, utilizan otros términos para definir su función: “Seignor et maistre fait l’avoient/ Et del tesor et de l’eglyse” (vv. 38-39); “un tesoureiro avia” (v. 11), respectivamente. Pero la importancia de la función del toque en cada una de las horas litúrgicas, hace de las campanas un elemento presente a lo largo de las varias versiones del milagro, tanto más cuanto que la falta del toque de maitines es lo que permite a los demás monjes darse cuenta de la ausencia y, consiguientemente, de la muerte y de la milagrosa resurrección del protagonista. Mientras Berceo menciona solamente la función de “sacristano que podiese sonar” (82b), la cantiga reproduce el término que se encuentra en las fuentes latinas: “ad pulsandum **signum**” (*Pez*, *Thott*, Gil de Zamora); “nunca os **sinos** tangia” (11, 28), “O convento atendia/ o **syno** a que ss’ ergia” (11, 81-82).¹⁵

Otro milagro muy similar (¿o bien, una versión de este mismo milagro?) es el que narra la cantiga 111, cuya fuente parece haber sido un texto latino que también recoge Gil de Zamora (VII.2), acerca del “clérigo de misa” ahogado en el río Sena. En ambos autores, se destaca, nuevamente, la importancia de la liturgia de las horas:

E pero de mui bon grado
rezava muit’ aficado
as **oras** da que Deus nado
foi por nos en Belleen.
[...]

El avia começado
madodÿos e rezado
un **salm**’; e logo fillado
foi do demo feramen.
(111, 21-24 y 36-39)

También el texto latino menciona el *Officium Parvum* de la Virgen y el invitatorio (salmo primero) que el clérigo reza en lugar del oficio completo de maitines:

¹⁵ Aunque determinado por la rima, otro vocablo, “letanías”, ofrece un sugestivo punto de contacto entre la cantiga y su versión berceana, al estar vinculado, en ambos casos, al momento del hallazgo del monje por parte de sus compañeros. En la cantiga: “Tod’ aquela crezeria/ dos monges logo liia/ sobr’ ele a **ledania**,/ polo defender/ do denodado/ demo” (11, 90-95). Sin embargo, en Berceo el sentido es figurado: “Contolis con su lengua toda la **letanía**” (97a). En esta sección, toda la tipografía en negrita es subrayado mío.

Cumque, scelere perpetrato, in navicula positus ad locum suum proponeret jam redire, et **invitorium beate virginis ave maria, pro matutinis** iuxta solitum recitaret, demones ipsum in fluvio suffocarunt, et animam ad inferos apportarunt. (Fita, 1885d: 126)¹⁶

El elemento jurídico también puede considerarse una constante en los diferentes cognados de la cantiga 11. Son los demonios quienes muestran siempre la actitud legalista. Desde Gualterus de Cluny hasta las *CSM*, la voz de los demonios siempre invoca la ley. En Gualterus, “Audientes haec daemones exclamant: «**Judicemur** ante Dominum»” (1384C); mientras que en *Thott, Pez* y Gil de Zamora: “Nil in hac anima habetis, quoniam propter mala opera que gessit, **iure** concessa est nobis”. La disputa es, en primer lugar, con los ángeles, luego con María, y Dios es el juez supremo, ante quien llevan el pleito:

“Cur, o nequissimi spiritus, hanc animam rapuistis ?” Responderunt : “Quia invenimus eam vitam consumasse in operibus malis.” At illa contra: “Falsa sunt -inquit- que profertis. Scio enim quia alicubi pergens me primum salutando, a me licenciam accipiebat atque rediens similiter hoc agebat. Quod si dixeritis quia vim vobis facimus, **ecce ponemus in iudicio summi Regis**”. (*Thott* 2; Gerli, 2003: 225)

Los diablos en Berceo llegan a disputar en nombre del Evangelio:

“Madre eres de Fijo, alcalde derecho,
Que no-l plaze la fuerza nin es end plazerero.

Esripto es que el omne allí do es fallado
o en bien o en mal, por ello es judgado:
si esti tal decreto por ti fuere falsado,
el pleit del Evangelio todo es descuidado.”
(90bc; 91)

En Gautier, donde el discurso directo demoníaco es más extenso y contiene un *excursus* moral contra la lujuria en los clérigos, los diablos aborrecen tanto la misericordia mariana que llegan a preferir el juicio de Dios:

Mal por mal assez mielz nos plaist
Que nos alons au jugement
Le haut jugeür qui ne ment
Qu’au pleit n’au jugement sa mere.
(I Mir 42, vv. 164-167)

¹⁶ El texto transmitido por Gil de Zamora es sumamente interesante para el estudio de la polémica en torno a la Inmaculada Concepción en el siglo XIII, que se tratará en el capítulo VI. En efecto, en este milagro, la Virgen manda al clérigo celebrar en su honor el día sábado y la fiesta de su concepción: “*Cave de cetero a peccato, et festum conceptionis celebra et sabbata mea serva, et retribuetur tibi. Post hoc, virgine almilfua disparente, prefatus clericus locum suum adiit, eremiticam vitam duxit, festum conceptionis et sabbata coluit, et beneficia virginis publicavit, quae ipsum ab inferis liberaliter suscitavit*” (Fita, 1885d: 127).

El discurso de los diablos en Gautier se extiende por otros 80 versos, en los que deploran la grave “injusticia” que les hace Santa María, que por un mínimo gesto de devoción salva a quien la venera.

En la cantiga 11, el demonio disputa con los ángeles nuevamente en postura legalista, aduciendo su derecho sobre esa alma que le ha “servido” con sus malas obras:

Gran refferta y crecia,
ca o demo lles dizia:
“Ide daqui vossa via,
que dest’ alm’ aver
é juigado,
ca fez obras noit’ e dia
senpr’ a meu prazer
e meu mandado.”
(11, 45-52)

Consecuentemente, la sentencia del estribillo invita a no desesperar (aunque el pecado sea frecuente) del bien de María:

*Macar ome per folia
aginna caer
pod’ en pecado,
do ben de Santa Maria
non dev’ a seer
desasperado
(11, 3-8)*

Ahora bien, en la cantiga, Dios ni siquiera aparece mencionado como juez, y la última instancia de justicia es Santa María. Mientras que Gautier de Coinci ofrece, al final del milagro, un nutrido *excursus* moral sobre la lujuria, en el que discrimina claramente a clérigos de laicos (en cuanto a la mayor gravedad del pecado en los primeros) y lanza una diatriba contra las prostitutas, el texto no sólo no moraliza, sino que ni siquiera aclara que el monje haya desistido de su costumbre pecaminosa.¹⁷

En cuanto al vocabulario de la cantiga, cabe destacar el uso de la palabra *drudaria*, que constituye el cuarto grado de la *fin’amor* en el código cortesano de la poesía trovadoresca, es decir, el estado superior en el que el amante ha sido recibido y

¹⁷ En este sentido, puede discutirse la postura de Wolfgang Krömer acerca del propósito del género milagro y el discurso moralizante en los autores marianos españoles: “Gautier es el primero que da a conocer la estructura del milagro tal como la hemos descrito. En él, el suceso es extraordinario, no previsible. La piedad del pecador es supuesto, no causa, del milagro. Ocasiones hay en que la existencia del acto milagroso repugna incluso a la intención del sujeto paciente. Como en la teología de Bernardo de Claraval, con la que Uda Ebel asocia el milagro, en Gautier se renuncia al merecimiento salutífero humano. Lo ejemplar no es la conducta del individuo, sino que la conducta es ejemplo que justifica la esperanza cristiana de salvación. En los españoles Berceo y Alfonso el Sabio, el milagro presenta una faceta algo distinta: prueba la ilimitada y compasiva bondad de María, y tiene una tendencia moralística de ejemplo” (Krömer, 1979: 44).

correspondido (incluso físicamente) por su amada. En el cancionero, el término aparece sólo dos veces: en la cantiga IIIª de las Fiestas de Santa María (para referirse al amor de Dios aceptado por María) y en la cantiga 11 para describir el adulterio de nuestro monje:

cada noyt' en drudaria
a hũa sa druda ýa
con ela tẽer
seu gasallado
(11, 19-22)

Por lo tanto, *drudaria* designa una relación adúltera en esta instancia del cancionero,¹⁸ y en consonancia con la significación que se le otorga al término en la prosa alfonsí, aunque al final del cancionero asistiremos a su resignificación.¹⁹ En este sentido, son sugestivas las conclusiones de Olga Tudorică Impey, acerca del empleo del vocablo en la *General Estoria*:

Que el amor profesado por los trovadores no halla aprobación alguna entre los colaboradores alfonsíes se ve también del sentido totalmente despectivo que dan a la voz *drut*, que se refiere al amante galardonado por su *domna*. En el vocabulario trovadoresco, el término *drutz* es ambivalente: acompañado de epítetos como *fis* o *leial* designa al *fin'amador*; empleado sin epítetos se refiere al *amant charnel*. En sus comentarios, los traductores alfonsíes acentúan todavía más la degradación semántica de *drut*, o en castellano *drudo*, que en las estorias de Alfonso es un mero sinónimo de 'adúltero' [...] Asimismo, en la prosificación de la cantiga XI del Rey Sabio, la del monje que iba 'cada noyt' en drudaria a hũa sa druda ýa/ con ela tẽer seu gasallado,' el prosificador traduce *drudaria* por 'yerro de luxuria'. (Impey, 1985: 379)

El amor adúltero es reprobado no sólo (y no tanto) por entrañar el pecado de lujuria, sino porque se opone al cumplimiento de un legítimo compromiso amoroso previo. Constituye, pues, una deformación del amor, porque es presentado como un afecto contrario a la lealtad a un vínculo amoroso ya asumido con Santa María, problema que se verá en las cantigas 42 y 132.

F) ***Eppo. El ladrón sostenido por María*** [13 (To14)]: “*ESTA É COMO SANTA MARIA GUARDOU O LADRON QUE NON MORRESSE NA FORCA, PORQUE A SAUDAVA*”

¹⁸ Es sugestivo el antiguo significado latino, que implica el vínculo legal entre un hombre y la mujer de su señor: “**drudaria**, drudairia (<drudis): *une redevance due à l'épouse du seigneur haut-justicier – a payment due to the wife of a lord possessing high jurisdiction*. [Donatio] per drudairiam ad fevum”; siendo el “**drudis**, drudus, drusius (germ.) *conseiller, homme de confiance – intimate counsellor*” (Cfr. Niermeyer, 1984: 360).

¹⁹ “The only *drut* of Mary is God Himself, a fact which the poet of CSM 413 acknowledges in his fourth stanza: ‘e ben semella de Deus tal drudaria’” (Snow, 1979: 311).

*Assi como Jesu-Cristo, | estando na cruz, salvou
un ladron, assi sa Madre | outro de morte livrou.*

5 E porend' un gran miragre | vos direi desta razón,
que feze Santa Maria, | dun mui malfeitor ladron
que Elbo por nom' avia; | mas sempr' en ssa oraçon
a ela s' acomendava, | e aquello lle prestou.
Assi como Jeso-Cristo, | estando na cruz, salvou...

10 Onde ll' avo un día | que foi un furto fazer,
e o meiry da terra | ouve-o log' a prender,
e tan toste sen tardada | fez-lo na forca pões;
mas a Virgen, de Deus Madre, | log' enton del se nenbrou.
Assi como Jeso-Cristo, | estando na cruz, salvou...

15 E u pendurad' estava | no forca por ss' afogar,
a Virgen Santa Maria | non vos quis enton tardar,
ante chegou muit' agã | e foil-ll' as mãos parar

so os pees e alçó-o | assi que non ss' afogou.
Assi como Jeso-Cristo, | estando na cruz, salvou...
Assi esteve tres dias | o ladron que non morreu; 20
mais lo meiryo passava | per y e mentes meteu
com' era viv', e un ome | seu logo lle corregeu
o laço per que morresse, | mas a Virgen o guardou.
Assi como Jeso-Cristo, | estando na cruz, salvou...

U cuidavan que mort' era, | o ladron lles diss' assi: 25
«Quero-vos dizer, amigos | ora por que non morri:
guardou-me Santa Maria, | e aque-vo-la aqui
que me nas sas mãos sofre | que m' o laço non matou.»
Assi como Jeso-Cristo, | estando na cruz, salvou...

Quand' est' oyu o meiro, | deu aa Virgen loor 30
Santa Maria, e logo | foi decer por seu amor
Elbo, o ladron, da forca, | que depois por servidor
dela foi senpr' en sa vida, | ca en orden log' entrou.
Assi como Jeso-Cristo, | estando na cruz, salvou...

Las colecciones universales más antiguas (*Thott, Pez*), a diferencia del *Speculum historiale* del Belovacense (VII.116) y del *Liber Mariae* de Gil de Zamora (XVI.1.2), han transmitido este milagro con un exordio en el que se introduce el símil de la constelación de las Pléyades, atribuido a San Gregorio Magno:²⁰

Sicut exposuit Beatus Gregorius Papa de septem stellis Pleiadibus, quod se quidem non contingunt, & tamen lucis suae radium pariter ostendunt: Sic plures in Mundo religiosi viri diversis extiterunt temporibus, qui Domino & ejus Sanctissimae Genitrici simili devotione in eademque virtute placere studuerunt. Quos alii imitantes meritis multo inferiores, meritis ejusdem Sanctae Virginis saepius erepti sunt a poenis tam animae, quam corporis. Unde nulli sit onerosum, quod referimus diversis non dissimile miraculum. (*Pez* 6; Crane, 1925: 8)

Vicente de Beauvais, en cambio, reúne el milagro en un mismo capítulo junto al del monje que entona los cinco salmos (ver punto *k*), lo cual permite considerar su común naturaleza monástica, ya que se dice que el ladrón finalmente entra en un monasterio: “Qui factus monachus, quandiu vixit Deo, et sanctissimae Matri eius postea seruiuit” (VII.116.1; *Speculum*, 1624: 264).

Asimismo, el dato del nombre del protagonista aparece sólo en algunas versiones, a saber: **Eppo** (*Pez* 6), **Ebbo** (*Thott* 6), **Ebles** (Gautier I Mir 30), **Elbo** (*Speculum* VII.116.1), **Elbo** (CSM 13); mientras que en Berceo y Gil de Zamora es personaje es presentado sencillamente como “un ladrón malo” y “fur quidam”, respectivamente. La cantiga 13 parece haber tomado, pues, el dato de Vicente de Beauvais.²¹

Otra importante diferencia que opone a Berceo al resto de las versiones es la mención final del cambio de estado del personaje:

Mientras Juan Gil y Alfonso X afirman que el ladrón salvado de la muerte por la Virgen se hizo monje, Berceo, posiblemente molesto ante la presencia de un ladrón

²⁰ Se trata del libro XXIX de las *Moralia in Job*, en el que San Gregorio explica el sentido místico de un pasaje del Libro de Job (“*Nunquid conjungere valebis micantes stellas Pleiades, aut gyrum Arcturi poteris dissipare?*”; Job 38, 31), afirmando que las siete estrellas Pléyades designan a los santos que brillan en las tinieblas, iluminando a los hombres con los siete dones del Espíritu: “*Pleiadum nomine sancti designantur.*—68. Sed cur ista loquimur, qui stimulo rationis urgemur, ut haec verba mysticis sensibus graviora cognoscamus? Quid enim micantes Pleiades, quae et septem sunt, aliud quam sanctos omnes denuntiant, qui inter praesentis vitae tenebras septiformis Spiritus gratiae nos lumine illustrent, qui ab ipsa mundi origine usque ad ejus terminum diversis temporibus ad prophetandum missi, et juxta aliquid sibi conjuncti sunt, et juxta aliquid disjuncti? Stellae enim Pleiades, sicut supra dictum est, vicinitate sibi conjunctae sunt, et tactu disjunctae. Simul quidem sitae sunt, et tamen lucis suae virtutem radios fundunt. Ita omnes sancti aliis atque aliis ad praedicandum temporibus apparentes, et disjuncti sunt per visionem suae imaginis, et conjuncti per intentionem mentis. Simul micant, quia unum praedicant; sed non semetipsos tangunt, quia in divisis temporibus partiuntur” (Migne, *PL*, vol. 76, col. 515B-C).

²¹ Un análisis comparativo de sumo interés, es el que presenta Jacques Joset (2000), en el que confronta el milagro de Berceo con los exempla del ladrón que vende su alma al diablo, insertos en el *Conde Lucanor* de Don Juan Manuel (*Enxiemplo XLV*) y el *Libro de buen amor* de Juan Ruíz (“Enxiemplo del ladrón que fizo carta al diablo de su ánima”, cc. 1454-1479).

confeso en la comunidad, se limita a decir que *Su vida mejoró, se apartó de folía,/ Cuando cumplió su curso muriose en su día.* (Martín, 2003: 181)

La diversa referencia a los días que el ladrón permanece suspendido en la horca, ileso gracias al sostenimiento de Santa María –dos días en *Pez*, Gautier y *Speculum*, y tres días en *Thott*, *CSM* y Gil de Zamora–, puede deberse a un uso simbólico. A este respecto, Gerli (2003: 97 nota 151a) señala que “Berceo explota las posibilidades tipológicas de su cuento”, mediante la expresión “Ende al día terzero” (151a), que alude a la Resurrección acontecida al tercer día del ajusticiamiento. Sin embargo, si ha de verse un procedimiento indudablemente tipológico, es necesario detenerse, una vez más, en la cantiga 13, cuyo estribillo expone con claridad:

*Assi como Jesu-Cristo, | estando na cruz, salvou
un ladron, assi sa Madre | outro de morte livrou.
(13, 3-4)*

Según veremos más adelante, las cantigas narrativas suelen contener una referencia tipológica en el estribillo, en el que se establece un paralelismo entre los milagros evangélicos de Jesús y los prodigios obrados por su madre María en el tiempo histórico en el que transcurren los milagros (que suele ser presentado como contemporáneo o cercano al autor).

- G) ***El clérigo de Chartres y la flor*** [24 (To17)]: “*ESTA É COMO SANTA MARIA FEZ NACER HÛA FROR NA BOCA DO CRERIGO, DEPOIS QUE FOI MORTO, E ERA EN SEMELLANÇA DE LILIO, PORQUE A LOAVA*”

Madre de Deus, non pod'errar | quen en ti á fiança.

Non pod'errar nen falecer
5 quen loar te sab' e temer.
Dest' un miragre retraer
quero, que foi en França.
Madre de Deus, non pod'errar | quen en ti á fiança.

En Chartes ouv' un crerizon,
10 que era tafur e ladron,
mas na Virgen de coraçon
avia esperança.
Madre de Deus, non pod'errar | quen en ti á fiança.

Quand' algur ya mal fazer,
15 se via omagen seer
de Santa Maria, correr
ya lá sen tardança.
Madre de Deus, non pod'errar | quen en ti á fiança.

E pois fazia oraçon,
20 ya comprir seu mal enton;
poren morreu sen confisson,
per sua malandaça.
Madre de Deus, non pod'errar | quen en ti á fiança.

Porque tal morte foi morrer,
25 nono quiseron receber
no sagrad', e ouv' a jazer
fora, sen demorança.
Madre de Deus, non pod'errar | quen en ti á fiança.

Santa Maria en vison
30 se mostrou a pouca sazón
a un prest', e disse-ll' enton:
«Fezestes malestança,
Madre de Deus, non pod'errar | quen en ti á fiança.

Porque non quisestes coller
35 o meu crerigo, nen meter
no sagrad', e longe pôer
o fostes por viltança.
Madre de Deus, non pod'errar | quen en ti á fiança.

Mas cras, asse Deus vos perdon,
40 ide por el con procisson,
con choros e con devoçon,
ca foi grand' a errança.»
Madre de Deus, non pod'errar | quen en ti á fiança.

O preste logo foi-ss' erger
45 e mandou os sinos tanger,
por ir o miragre veer
da Virgen sen dultança.
Madre de Deus, non pod'errar | quen en ti á fiança.

Os crerigos en mui bon son
50 cantando «kyrieleyson»,
viron jazer aquel baron,
u fez Deus demostrança.
Madre de Deus, non pod'errar | quen en ti á fiança.

Que, porque fora ben dizer
55 de ssa Madre, fez-lle nacer
fror na boca e parecer
de liro semellança.
Madre de Deus, non pod'errar | quen en ti á fiança.

Esto teveron por gran don
60 da Virgen, e mui con razon;
e pois fezeron en sermon,
levárono con dança.
Madre de Deus, non pod'errar | quen en ti á fiança.

El milagro en el que María hace nacer una flor en la boca del clérigo muerto, exalta el acto de salutación angélica (*Ave Maria*) de todo fiel a la imagen de la Virgen: “eam sepissime salutacione angelica salutabat” (*Thott* 3; Gerli, 2003: 226). De este clérigo de Chartres (famoso santuario mariano), al igual que del sacristán lujurioso (punto *e*), se dice que “erat levis moribus, seculi curis deditus, carnalibus eciam desideriiis ultra modum subiectus” (226). Las versiones en romance traducirán con ciertas variantes esta descripción:

A Chartres fu, ce truis, uns clers
Orgiulleus, veulles et despers
Et dou siecle mout curieus.
Et s'estoit tant luxurieus
Qu'il ne pooit estre tenus.
(Gautier I Mir 15, vv. 1-5)

Leemos de un clérigo que era tietherido,
ennos vicios seglares fierament embevido
(Berceo 3, 101a-b)

La cantiga 24, por su parte, destaca solamente su cualidad de ladrón y tahúr (jugador tramposo, que aparece constantemente como personaje en los milagros de las *CSM*), además de su juventud, ya que lo nombra *crerizon* (en lugar de *crerigo*): “En Chartes ouv' un crerizon,/ que era tafur e ladron” (24, 9-10).

Además del hábito de la veneración y saludo a las imágenes de María, la cantiga quiere destacar la absoluta positividad y eficacia de tal devoción y, por tanto, la confianza debida a la Madre de Dios, hasta al punto de que el estribillo asevera: “*Madre de Deus, non pod' errar quen en ti á fianza*” (24, 3). La primera estrofa, como ocurre con frecuencia, es un desarrollo explicativo de la sentencia del estribillo: “Non pod' errar nen falecer/ quen loar te sab' e temer” (24, 4-5). De esta manera, la cantiga minimiza la gravedad del pecado y resalta la certeza de la salvación gracias a la confianza en la Virgen.

La cantiga se destaca, además, por la acumulación de vocabulario festivo y litúrgico, en una serie que comienza con el discurso directo de María y culmina con la narración de la fiesta celebrada por el traslado del cuerpo del clérigo al camposanto:

“... Mas cras, asse Deus vos perdon,
ide por el con **procisson**,
con choros e con devoçon,
ca foi grand' a errança.”

...

O preste logo foi-ss' erger

e mandou os **sinos tanger**,
por ir o miragre veer
da Virgen sen dultança.

...

Os crerigos en mui bon son
cantando “kyrieleyson”,
viron jazer aquel baron,
u fez Deus demostrança.

...

Que, porque fora ben dizer
de ssa Madre, fez-lle nacer
fror na boca e parecer
de liro semellança.

...

Esto teveron por gran don
da Virgen, e mui con razon;
e pois **fezeron en sermon**,
levárono **con dança**.
(24, 39-62, subrayado mío)

La procesión, “con coros y con devoción”, el tañer de las campanas, el canto del *Kyrie*, y la conclusión con el sermón y la danza festiva, responden al mandato, que la Virgen había dado al obispo, de celebrar adecuadamente las exequias de su siervo. El clima festivo se aviene bien con la confiada certeza de salvación del pecador, que la cantiga predica.

El elemento de la flor merece, asimismo, un comentario. Es indudable, en el caso de la cantiga 24, la relación con la pieza 56 (monje que recita los salmos de María), que se analizará en el punto (k): en el primer caso se trata de un lirio y en el segundo de cinco rosas, ambos tipos de flor por excelencia marianos.²² Berceo y Gautier destacan, cada uno con imágenes diversas, la frescura de la lengua, que el clérigo había bien empleado en los saludos de alabanza mariana: “Trobáronli la lengua tan fresca e tan sana/ qual parece de dentro la fermosa mazana” (3, 113a-b); “La langue avoit ausi vermeille/ Com est en mai rose novele./ Sainne l’avoit, entiere et bele” (I Mir 15, vv. 90-92). Berceo, además, añade la descripción del buen aroma de la flor (112c), en clara alusión a las perfumadas flores alegóricas de su Introducción a los *Milagros* (3a). Pero ninguno de estos autores, ni las fuentes latinas, indican qué flor es la que nace de la boca del clérigo. La cantiga, en cambio, ya se ha encargado de aclarar en su rúbrica “*E ERA EN*

²² Como se tratará en el siguiente capítulo, “*Ego flos campi et lilium convallium*” (Ct 2, 1), será una imagen del *Cantar de los Cantares* profusamente utilizada en la himnodia mariana, por ejemplo “*Virgo parit filium,/ Quae conceptu veritatis/ Incorruptae castitatis/ Non amittit lilium*”(Adán de San Víctor, *Sequentia XXXVII in assumptionem Mariae*).

SEMELLANÇA DE LILIO, PORQUE A LOAVA” (24, 2), estableciendo una evidente conexión icónica con el momento de la salutación del Arcángel a la Virgen (*Ave Maria*, la oración rezada por el clérigo), que solía ser representada pictóricamente con un lirio en medio de la escena. Valga, por añadidura, el dato de que el lirio morado que muestra la iluminación de la cantiga 24 es en todo similar a los que rodean a la Virgen en la ilustración de la cantiga 10, que la muestra como “Fror das frores”, y a los de la escena de la Anunciación en la 140.



Cantigas 24, 10 y 140 : detalles de lirios morados

H) **Giraldus. *El romero engañado por el demonio*** [26 (To24)]: “ESTA É COMO SANTA MARIA JUIGOU A ALMA DO ROMEU QUE ÝA A SANTIAGO, QUE SSE MATOU NA CARREIRA POR ENGANO DO DIABO, QUE TORNASS’ AO CORPO E FEZESSE PÊEDENÇA”

Non é gran cousa se sabe | bon joyzo dar
5 *a Madre do que o mundo | tod' á de joigar.*

Mui gran razon é que sábia dereito
que Deus troux' en seu corp' e de seu peito
mamentou, e del despeito
nunca foi fillar;
10 poren de sen me sospeito
que a quis avondar.
Non é gran cousa se sabe | bon joyzo dar...

Sobr' esto, se m' oissedes, diria
dun joyzo que deu Santa Maria
15 por un que cad' ano ya,
com' oý contar,
a San Jam' en romaria,
porque se foi matar.
Non é gran cousa se sabe | bon joizo dar...

Este romeu con bõa voontade
ya a Santiago de verdade;
pero desto fez maldade
que ant' albergar
foi con moller sen bondade,
25 sen con ela casar.
Non é gran cousa se sabe | bon joizo dar...

Pois esto fez, meteu-ss' ao camño,
e non sse mãefestou o mesqño;
e o demo mui festño
30 se le foi mostrar
mais branco que un armño,
polo tost' enganar.
Non é gran cousa se sabe | bon joizo dar...

Semellança fillou de Santiago
e disse: «Macar m' eu de ti despago,
a salvaçon eu cha trago
do que fust' errar,
por que non cáias no lago
d' iferno, sen dultar.
40 *Non é gran cousa se sabe | bon joizo dar...*

Mas ante farás esto que te digo,
se sabor ás de seer meu amigo:
talla o que trages tigo
que te foi deytar
45 en poder do ãemigo,
e vai-te degolar.»
Non é gran cousa se sabe | bon joizo dar...

O romeu, que ssen dovida cuidava
que Santiag' aquilo lle mandava,
50 quanto lle mandou tallava;
poi-lo foi tallar,
log' enton se degolava,
cuidando ben obrar.

Non é gran cousa se sabe | bon joizo dar...

55 Seus companheiros, poi-lo mort' acharon,
por non lles apõer que o mataron,
foron-ss'; e logo chegaron
a alma tomar
demões, que a levaron
60 mui toste sen tardar.
Non é gran cousa se sabe | bon joizo dar...

E u passavan ant' hũa capela
de San Pedro, mui' aposta e bela,
San James de Conpostela
65 dela foi travar,
dizend': «Ai, falss' alcavela,
non podeades levar
Non é gran cousa se sabe | bon joizo dar...

A alma do meu romeu que fillastes,
70 ca por razon de mi o enganastes;
gran traiçon y penssastes,
e, se Deus m' anpar,
pois falssament' a gãastes,
non vos pode durar.»
75 *Non é gran cousa se sabe | bon joizo dar...*

Responderon os demões louçãos:
«Cuja est' alma foi fez feitos vãos,
por que somos ben certãos
que non dev' entrar
80 ante Deus, pois con sas mãos
se foi desperentar.»
Non é gran cousa se sabe | bon joizo dar...

Santiago diss': «Atanto façamos:
pois nos e vos est' assi rezõamos,
85 ao joyzo vaamos
da que non á par,
e o que julgar façamos
logo sen alongar.»
Non é gran cousa se sabe | bon joizo dar...

90 Log' ante Santa Maria vñeron
e rezõaron quanto mais poderon.
Dela tal joiz' ouveron:
que fosse tornar
a alma onde a trouxeron,
95 por se depois salvar.
Non é gran cousa se sabe | bon joizo dar...

Este joyzo logo foi comprido,
e o romeu morto foi resorgido,
de que foi pois Deus servido;
100 mas nunca cobrar
pod' o de que foi falido,
con que fora pecar.
Non é gran cousa se sabe | bon joizo dar...

Una de las fuentes más antiguas del milagro se encuentra en el capítulo 19 del libro III del *De vita sua* de Guibert de Nogent (1055-1125), que dice haber recibido el relato de un viejo monje llamado Joffredus, quien habría sido testigo ocular del milagro del peregrino resucitado (“Senior ergo, qui haec mihi retulit, ab eo qui redivivum viderat se audisse narravit”; Migne, *PL*, vol. 156, col. 956C).

Otra versión del origen de la leyenda es la que transmiten las colecciones latinas *Thott* y *Pez*, que es la que toman Berceo y Gautier. Según esta vertiente, la leyenda habría sido transmitida por San Hugo, abad de Cluny, acerca de los hechos acontecidos a un monje de su orden, “cum adhuc laicus esset” (*Thott* 8, *Pez* 8), de nombre Giraldus (*Guiralt/Guiraldo* en Berceo 8; *Girart/Gerart* algunos mss. de los *Miracles* de Gautier, I Mir 25; *Gerardus* en Gil de Zamora, XVI.1.4). También se debe a un consejo de San Hugo, al menos según Gautier, la suerte que corrió el peregrino, que finalmente adopta la vida monástica:

Li pelerinz a cui ç'avint
Isnelement a Clugni vint.
Par le conseil l'abbé Huon,
Qui mout estoit saintismes hom,
Vesti l'abit de moiniage
Et servi Dieu de tout son aage
Et ma dame sainte Marie,
Qui rendue li eut la vie.
(I Mir 25, 189-196)

Berceo, aunque también menciona el ingreso de Guirardo a la Orden Cluniacense, destaca más bien el papel de Hugo de Cluny en la suerte que corrió el milagro, luego de haber adquirido popularidad en Compostela (c. 215):

Don Ugo, omne bueno, de Grunniego abbat
varón reliġioso, de muy grand sanctidat,
contava est miraclo que cuntió en verdat,
metiólo en escripto, fizo gran onestat.
(c. 218)

La cantiga 26, en cambio, no nombra a su personaje. Acaso un punto de contacto de la cantiga con una fuente latina, pueda apreciarse en el *Speculum historiale* (XXVI, 38), en el que Vicente de Beauvais no menciona el nombre del peregrino y, además, señala la frecuencia anual de su peregrinaje: “singulis annis adire Sanctum Iacobum solebat” (en la cantiga: “un que cad' ano ýa, / com' oý contar, / a San Jam' en romaria”; 26, 15-17). Pero la cantiga, fiel a la tendencia general de todo el cancionero a no señalar sus fuentes, no incluye el dato de la recolección por parte del santo abad cluniacense, que sí

incluye Vincent de Beauvais. Éste, por otra parte, evidencia, con respecto a sus cogandos, muchas otras variaciones en el argumento (detalle del mendigo y del asno que acompañan el viaje, inversión del orden narrativo,²³ ausencia de la mención final a los genitales cortados).

Otro aspecto divergente en las varias redacciones de esta historia es el que atañe a los personajes santos. Mientras que en *Thott*, *Pez*, *Gil de Zamora* y *Gautier*, al increpar a los demonios, Santiago aparece junto a San Pedro (“venit eis obviam sanctus Iacobus assumpto secum sancto Petro”; “Lez un mostier, a un trespas,/ Encontre saint Jaque et saint Pierre” en *Gautier*, I Mir 25, 84-85), el Apóstol de España actúa solo en *Berceo*, *CSM* y *Speculum*. En estas dos últimas obras, sí se mantienen, sin embargo, las alusiones a un templo dedicado a San Pedro (“u passavan ant’ hũa capela/ de San Pedro”; 26, 62-63) o, incluso, a la Sede Romana (“cum me versus Romam ducerent”; *Speculum*, 1624: 1067), ya que el personaje, junto con sus acusadores demoníacos, será llevado por su defensor Santiago al tribunal divino, en presencia de la correspondiente jerarquía apostólica.²⁴

El aspecto que el autor de la cantiga está más interesado en destacar es el judicial, que ya se introduce en el estribillo “*Non é gran cousa se sabe bon joyzo dar/ a Madre do que o mundo tod’á de joigar*” (26, 4-5). La primera estrofa no es más que un desarrollo del concepto de la sentencia anterior, en la que el autor “se sospecha” que Dios ha querido prodigar un gran *sen* (buen sentido, prudencia, sabiduría) a la que lo dio a luz y lo amamantó:

Mui gran razon é que sábia dereito
que Deus troux’ en seu corp’ e de seu peito

²³ En este sentido, Vincent de Beauvais se acerca al antiguo relato de Guibert de Nogent...

²⁴ Un elemento que, excepto en el texto de Vicente de Beauvais, aparece en todos los relatos, es el detalle del miembro viril amputado, cuyas precisiones fisiológicas podrían deberse tanto a un afán descriptivo probatorio del milagro, como a una curiosidad natural, con potencial humorístico. Así, los textos latinos, explican: “et abraza tentigo pertulusum [*sic*, ¿*pertusulum*?], ut sic dicam, ad urinas residuum habuisset” (Guibert de Nogent; Migne, *PL*, vol. 156, col. 956C); “Porro virilia membra que sibi demerat, non sunt ei restituta preter unum foramen parvulum per quod mingeat exigente natura” (*Thott* 8; Gerli, 2003: 231). Berceo también lo aclara: “mas lo de la natura quanto que fo cortado,/ non li creció un punto, fincó en su estado.// De todo era sano, todo bien encorado,/ pora verter su agua fincóli el forado” (8, 212c-d, 213a-b); y *Gautier*:

L’autre plaie fu si paranz,
Si com la letre le ramenbre,
Qu’il onques puis n’ot point de membre.
Merveille fu de ceste chose:
La plaie fu si bien reclose
N’i ot c’un petitet pertruis
Par ou pissa tour adés puis.
(I Mir 25, 178-184)

Finalmente, la cantiga lo dirá con mucho mayor de discreción: “mas nunca cobrar/ pod’ o de que foi falido,/ con que fora pecar” (24, 100-102).

mamentou, e del despeito
nunca foi fillar;
poren de sen me sospeito
que a quis avondar.
(26, 6-11)

De inmediato, el relato se presentará sencillamente como un caso más de “juicio que dio Santa María”: “Sobr’esto, se m’oissedes, diria/ dun joyzo que deu Santa Maria” (26, 13-14). En efecto, en el cancionero ya se ha narrado un caso similar en la cantiga 11.

En la cantiga 14 (“*COMO SANTA MARIA ROGOU A SEU FILLO POLA ALMA DO MONGE DE SAN PEDRO, POR QUE ROGARAN TODO-LOS SANTOS, E NON O QUIS FAZER SENON POR ELA*”), María es abogada ante Dios juez. En el estribillo y la primera estrofa de esta cantiga, la justificación de María como un juez idóneo adquiere las mismas características que en la cantiga 26: “*Par Deus, muit’ é gran razon/ de poder Santa Maria mais de quantos Santos son.// E muit’ é cousa guysada de poder muito con Deus/ a que o troux’ en seu corpo, e depois nos braços seus/ o trouxe muitas vegadas...*” (14, 4-8). La cantiga 26, sin embargo, al igual que la 11, presenta a María como juez, siendo Santiago Apóstol el abogado. Nuevamente nos encontramos ante un recurso tipológico, que establece el vínculo entre la figura de María y la de Cristo en cuanto a su función: no es sorprendente que María pueda dar un buen juicio sobre un hombre –dice el estribillo–, porque así lo hará su Hijo al final de los tiempos sobre todo el mundo.

- 1) ***El anillo prometido a la Virgen*** [42 (To57)]: “*ESTA É DE COMO UN CRERIZON METEU UN ANEL ENO DEDO DA OMAGEN DE SANTA MARIA, E A OMAGEN ENCOLLEU O DEDO CON EL*”

*A Virgen mui groriosa,
Reÿa espirital,
5 dos que ama é ceosa,
ca non quer que façan mal.*

Dest' un miragre fremoso, | ond' averedes sabor,
vos direy, que fez a Virgen, | Madre de Nostro Sennor,
per que tirou de gran falla | a un mui falss' amador,
10 que amẽude cambiava | seus amores dun en al.
A Virgen mui groriosa...

Foi en terra d'Alemanna | que querian renovar
hũas gentes ssa eigreja, | e poren foran tirar
a majestad' ende fora, | que estava no altar,
15 e posérona na porta | da praça, sso o portal.
A Virgen mui groriosa...

En aquela praç' avia | un prado mui verd' assaz,
en que as gentes da terra | yan tẽer seu solaz
e jogavan à pelota, | que é jogo de que praz
20 muit' a omẽes mancebos | mais que outro jog' atal.
A Virgen mui groriosa...

Sobr' aquest' hũa vegada | chegou y un gran tropel
de mancebos por jogaren | à pelot', e un donzel
andava y namorado, | e tragia seu anel
25 que ssa amiga lle dera, | que end' era natural.
A Virgen mui groriosa...

Este donzel, con gran medo | de xe l' o anel torcer
quando feriss' a pelota, | foy buscar u o põer
podess'; e viu a omage | tan fremosa parecer,
30 e foi-llo meter no dedo, | dizend': «Oi mais non m'enchal
A Virgen mui groriosa...

Daquela que eu amava, | ca eu ben o jur' a Deus
que nunca tan bela cousa | viron estes ollos meus;
poren daqui adeante | serei eu dos servos teus,
35 e est' anel tan fremoso | ti dou poren' en sinal.»
A Virgen mui groriosa...

E os gẽollos ficados | ant' ela con devoçon,
dizendo «Ave Maria», | prometeu-lle log' enton
que des ali adelante | nunca no seu coraçõ
40...outra moller ben quisesse | e que lle fosse leal.
A Virgen mui groriosa...

Pois feit' ouve ssa promessa, | o donzel logo ss' ergeu,
e a omagen o dedo | cono anel encolleu;
e el, quando viu aquesto, | tan gran pavor lle creceu
45 que diss' a mui grandes vozes: | «Ay, Santa Maria, val!
A Virgen mui groriosa...

As gentes, quand' est' oyron, | correndo chegaron y

u o donzel braadava, | e el contou-lles des i
como vos ja dit' avemos; | e conscellaron-ll' assi
50 que orden logo fillasse | de monges de Claraval.
A Virgen mui groriosa...

Que o fezesse cuidaron | logo todos dessa vez;
mas per consello do demo | ele d' outra guisa fez,
que o que el prometera | aa Virgen de gran prez,
55 assi llo desfez da mente | como desfaz agua sal.
A Virgen mui groriosa...

E da Virgen groriosa | nunca depois se nenbrou,
mas da amiga primeira | outra vez sse namorou,
e per prazer dos parentes | logo con ela casou
60 e sabor do outro mundo | leixou polo terreal.
A Virgen mui groriosa...

Poi-las vodas foron feitas | e o dia sse sayu,
deitou-ss' o novio primeiro | e tan toste ss' adormy;
e el dormindo, en sonnos | a Santa Maria vyu,
65 que o chamou mui sannuda: | «Ai, meu falss' e mentiral!
A Virgen mui groriosa...

De mi por que te partiste | e fuste fillar moller?
Mal te nenbrou a sortella | que me dést'; ond' á mester
que a leixes e te vaas | comigo a como quer,
70 se non, daqui adeante | averás coyta mortal.»
A Virgen mui groriosa...

Logo s' espertou o novio, | mas pero non se quis ir;
e a Virgen groriosa | fez-lo outra vez dormir,
que viu jazer ontr' a novia | e ssi pera os partir,
75 chamand' a el mui sannuda: | «Mao, falssõ, desleal,
A Virgen mui groriosa...

Ves? E por que me leixaste | e sol vergonna non ás?
Mas se tu meu amor queres, | daqui te levantarás,
e vai-te comigo logo, | que non esperes a cras;
80 erge-te daqui correndo | e sal desta casa, sal!»
A Virgen mui groriosa...

Enton ss' espertou o novio, | e desto tal medo pres
que ss' ergeu e foi ssa via, | que non chamou dous nen tres
omẽes que con el fossen; | e per montes mais dun mes
85 andou, e en un' hermidã | se meteu cab' un pãl.
A Virgen mui groriosa...

E pois en toda ssa vida, | per com' eu escrit' achei,
serviu a Santa Maria, | Madre do muit' alto Rei,
que o levou pois consigo | per com' eu creo e sei,
90 deste mund' a Parayso, | o reino celestial.
A Virgen mui groriosa...

La cantiga 42 emplea el motivo del *sponsus marianus*, que aparece reiteradas veces en las colecciones de milagros y en las *CSM* en particular.²⁵ La fuente más antigua del relato, según se ha mencionado en el capítulo III, se remonta a la obra histórica de Guillermo de Malmesbury, *De Gestis Regum Anglorum* (Cfr. Keller, 1959: 455). En el Libro II (*De annulo statuæ commendato*), se narra la historia de la estatua de un joven que, buscando un lugar seguro para su anillo, lo coloca en el dedo de la estatua de la diosa Venus. Por la noche, el íncubo aparece en su lecho, entre él y su mujer, reclamando su desposorio: “Mecum concumbe, quia hodie me desponsasti: ego sum Venus, cujus digito apposuisti annulum; habeo illum, nec reddam.” (Migne, *PL*, vo1. 179, col. 1190B-C). Este relato reaparecerá, en tiempos modernos, en un cuento de Prosper Mérimée, “La Vénus d’Ille” (cfr. el análisis comparativo de Asensio, 1985).

El relato latino ya marianizado, como el que se encuentra en el *Speculum historiale* de Vicente de Beauvais (VII, cap. 87: *De puero, qui Virginis imaginem annulo subarrhauit*), habla de un mancebo enamorado que, habiendo llegado con unos amigos a jugar pelota en una plaza, por miedo a perder o romper el anillo de su amiga, decide ponerlo en el dedo de la estatua de la Virgen, de cuya belleza queda enamorado al instante y a la cual promete lealtad. La estatua encoge su dedo, sellando así el voto del joven. El texto indica claramente el estupor del mancebo ante la belleza de María, y su compromiso de elegirla a ella en lugar de su anterior amiga.

Ingressus itaque ante imaginem Virginis Mariae, intuitus eam, & admirans eius pulchritudinem, genu flexo deuote salutauit Virginem, & addidit: Vere in omnibus formosior, & illa etiam, quae mihi hunc annulum amoris munere condonauit, ideoque ei renuncio, teque deinceps amare, & tibi seruire decerno, ita dumtaxat, vt ego vice reddita, amore tua dignus inueniar. (*Speculum*, 1624: 253)

Cuando, más tarde, el joven regrese junto a su amiga, la Virgen, ante la promesa incumplida, no tardará en reclamar su amor, incluso mediante amenazas:

Iterum a somno detentus, vidit eam sibi assistere, non sicut prius blande alloquentem, sed cum indignatione vultum auertentem, & tormenta durissima pro contemptu sui, & voto irritato comminantem. (*Speculum*, 1624: 253)

Las versiones en romance amplifican el discurso de la Virgen que, utilizando el lenguaje de una dama celosa, exige el cumplimiento del voto de consagración a ella. Así, en la cantiga 42, se dice:

²⁵ En el *Index* de Poncelet (1902: 360), el milagro está consignado, junto con otros del mismo motivo, bajo la categoría “Sponsus marianus: [...] iuuenis pila ludens”. Para un estudio de las leyendas del *novio de la Virgen*, cfr. Wýrembek y Morawski (1934).

chamand' a el mui sannuda: "Mao, falsso, desleal,
...
Ves? E por que me leixaste e sol vergonna non ás?
Mas se tu meu amor queres, daqui te levantarás,
e vai-te comigo logo, que non esperes a cras;
erge-te daqui correndo e sal desta casa, sal!"
(42, 75-80)

El relato correspondiente de Gautier de Coinci (I Mir 21), permite entender cabalmente el concepto de *sponsus marianus*, al explicar la consagración a María, a través de un juego de palabras, en contraposición al "malmaridaje":

Moines et clers qui se marie
A ma dame sainte Marie
Mout hautement est mariëz,
Mais cil est trop mesmariëz
Et tuit cil trop se mesmarient
Qui as Marions se marient.
Par Marions, par mariëes
Sont mout d'ames mesmariëes.
Por Dieu, ne nos mesmarions!
Laissons Maros et Marions,
Se nos marions a Marie,
Qui ses maris ou ciel marie.
(vv. 185-196)

Este "malmaridaje", que implica desposar a un hombre o a una mujer común (designados con los nombre populares, "Marot" y "Marion"), sirve para ensalzar el "alto matrimonio" –mariano– que es la vida monástica. Es evidente que la vida virginal adquiere la formulación del matrimonio, es decir, contiene una dimensión de nupcialidad. La Virgen María demuestra ser defensora aguerrida de los votos virginales, considerándolos un vínculo de fidelidad y amor indisoluble con su propia persona. La evidencia mayor se encuentra en la representación de su actitud como la de una esposa que exige todo el afecto de su consorte.

Por otro lado, esta cantiga menciona que el protagonista entra en la Orden Cisterciense, probablemente en Alemania (lugar del milagro, indicado por la cantiga). Según Jaime Ferreiro Alemparte (1971: 61), "el hecho de que el milagro narrado en la cantiga haya sucedido en Alemania y que el protagonista ingresase en Claraval, nos lleva a la hipótesis de una fuente germano-cisterciense. No sabemos si este milagro se contenía en el volumen de visiones o milagros en 8 libros, de Cesario de Heisterbach" (i.e., los *Libri Octo Miraculorum*).

Existen, dentro del cancionero, otros eslabones importantes en la cadena de los relatos del *sponsus marianus*. Reforzado, a su vez, por el motivo del anillo entregado a

la estatua, el t3pico sugiere interesantes puntos de contacto con la vida de Alfonso X, cuyo modelo es la de su padre, Fernando III el Santo. Al respecto, Jaime Ferreiro Alemparte, al estudiar las posibles influencias alemanas de las CSM, recuerda la vertiente germana la historia del joven y el anillo y su ingreso en el c3rculo familiar mismo de Alfonso X:

Esta leyenda de tradici3n pagano-cristiana, recogida en la *Kaiserchronik*, compuesta en alto medio alem3n hacia 1150, se hizo muy popular en el siglo XIII al convertirse en una leyenda marial: la estatua de Venus fue suplantada por la imagen de la Virgen. Y en Alfonso X, fiel a la tradici3n familiar, la leyenda aparece cisterciensizada y, para mayor abundamiento, localizada en tierras de Alemania. Pero la cosa no termina aqu3, pues aparece asociada a la esfera familiar del rey en la cantiga 292. (Ferreiro Alemparte, 1997: 534)

Al igual que el cl3rigo enamorado de la cantiga 42, en la 292 el esp3ritu del fallecido rey Fernando decide, en una aparici3n al *maestre* Jorge, que la sortija que hab3a sido suya pase a la mano de una imagen de Santa Mar3a, consagrando as3 su amor a ella. El texto retrata a los padres de Alfonso X, San Fernando y Beatriz de Suabia, con un marcado estilo hagiogr3fico al mencionar la consagraci3n del matrimonio real a la Virgen, cuyo signo visible es la incorrupci3n de los cuerpos ya sepultados:

Ond' av3o que seu fillo, Rei Don Alfonso, fazer
fez mui rica sepultura que costou mui grand' aver,
feita en fegura dele, polos ossos y meter
se o achassen desfeito; mas tornou-xe-lle en al.
...

Ca o achou tod' enteiro e a ssa madre, ca Deus
non quis que sse desfezessen, ca ambos eran ben seus
quites, que nunca mais foron San Marcos e San Mateus,
outrossi da Santa Virgen, que do mund' 3stadal.
(292, 41-49)

Se ve as3, entonces, c3mo el concepto de *sponsus marianus* en el contexto alfons3 vuelve, con un matiz adicional de significado, al terreno del amor matrimonial, con el objeto de expresar la consagraci3n del rey.

J) ***El monje sanado con leche de Mar3a*** [54 (To69)]: “*ESTA 3 COMO SANTA MARIA GUARYU CON SEU LEITE O MONGE DOENTE QUE CUIDAVAN QUE ERA MORTO*”

*Toda saude da Santa Re3a
ven, ca ela 3 nossa meez3a.*

que sa vertude nos acorr' ag3a.
Toda saude da Santa Re3a...

5 Ca pero avemos enfermidades
que merecemos per nossas maldades,
atan muitas son as sas piedades,

10 Dest' un miragre me v3o emente
que vos direi ora, ay, b3a gente,
que fez a Virgen por un seu sergente,

- monge branco com' estes da Espña.
Toda saude da Santa Reña...
- 15 Est' era sisudo e letrado
e omildoso e ben ordinnado,
e a Santa Maria todo dado,
sen tod' orgullo e sen louçaña.
Toda saude da Santa Reña...
- 20 E tal sabor de a servir avia
que, poi-lo convent' as oras dizia,
ele fazend' oraçon remania
en hũa capela mui pequenã;
Toda saude da Santa Reña...
- 25 E dizia prima, terça e sesta
e nũa e vespas, e tal festa
fazia sempre baixada a testa,
e pois completas e a ledanã.
Toda saude da Santa Reña...
- 30 E vivend' en aquesta santidade,
ena garganta ouv' enfermidade
tan maa que, com' aprix en verdade,
peyor cheirava que a caavrña.
Toda saude da Santa Reña...
- 35 Ca o rostr' e a garganta ll' enchara
e o coiro fendera-ss' e britara,
de maneira que atal se parara
que non podia trocar a taulã.
Toda saude da Santa Reña...
- 40 Os frades, que cuidavan que mort' era,
porque un dia sen fala jouvera,
cada un deles de grado quisera
que o ongesen como convña.
Toda saude da Santa Reña...
- 45 E porend' o capeyron lle deitaron
sobelos ollos, porque ben cuidaron
- que era mort', e torna-lo mandaron
a ourient' onde o sol vña.
Toda saude da Santa Reña...
- 50 E u el en tan gran coita jazia
que ja ren non falava nen oya,
vee-lo vño a Virgen Maria,
e con hũa toalla que tũa
Toda saude da Santa Reña...
- 55 Tergeu-ll' as chagas ond' el era chño;
e pois tirou a ssa teta do sño
santa, con que criou aquel que vño
por nos fillar nossa carne mesquña.
Toda saude da Santa Reña...
- 60 deitou-lle na boca e na cara
do seu leite. E tornou-lla tan crara,
que semellava que todo mudara
como muda penas a andorña.
Toda saude da Santa Reña...
- 65 E disse-lle: «Por esto vin, irmão,
que ti acorress' e te fezesse sño;
e quando morreres, sei ben certño
que irás u é Santa Catelña.»
Toda saude da Santa Reña...
- 70 Pois esto dit' ouve, foi-ss'. E mui cedo
se levantou o monge; e gran medo
ouveron os outros, e quedo, quedo
foron tanger hũa ssa canpaña,
Toda saude da Santa Reña...
- 75 A que logo todos foron juntados
e deste miragre maravillados,
e a Santa Maria muitos dados
loores, a Estrella Madodã.
Toda saude da Santa Reña...

Son varias las cantigas del cancionero alfonsí que narran milagros sobre la santa leche de la Virgen María (“o santo leite que Deus quis mamar”, To96 [404], v. 4).²⁶ La cantiga 54 reelabora una fuente latina, añadiéndole rasgos propios. En efecto, la voz de yo narrador propone un milagro que le ha venido a la memoria, acontecido a un monje del monasterio cisterciense de Nuestra Señora de la Espina en Valladolid (que se mencionó en el capítulo II):

²⁶ Según Filgueira Valverde (1985: 101-102), “la devoción fue sugerida por frases literarias muy difundidas. En el siglo II, Clemente de Alejandría decía que María-Iglesia, «nutre a sus hijos, y los nutre con una leche santa, el Verbo divino» y, en el XII, san Bernardo, que la Virgen le había regalado con su leche. La interpretación literal de la metáfora dio motivo a que se repitiera, como hecho cierto, de otros santos, llamados «colactanei Jesu»”.

Dest' un miragre me vëo emente
que vos direi ora, ay, bõa gente,
que fez a Virgen por un seu sergente,
monge branco com' estes da Espÿa.
(54, 10-13)

Como en otros milagros de la Virgen de la Leche, en éste se cuenta la curación de un monje enfermo. Del personaje se subraya la intensa devoción mariana, demostrada por su asiduo rezo de las Horas de la Virgen, una vez terminado el oficio de las Horas Canónicas en el monasterio: “Item post expletas canonicas Diei Dominae dulcissimae proprias decantabat laudes et gratias” (Pez 30; Crane, 1925: 36); “Nam post orarum canonicarum completionem in conventu, spirituales horas beate virginis decantabat” (Gil de Zamora, XVI.4.5). La cantiga amplifica la referencia de su fuente, enumerando todas las horas y la letanía, más el gesto de inclinar la cabeza en señal de reverencia:

E tal sabor de a servir avia
que, poi-lo convent' as oras dizia,
ele fazend' oraçon remania
en hũa capela mui pequenã;
...

E dizia **prima, terça e sesta**
e **nõa e vespervas**, e tal **feita**
fazia sempre baixada a testa,
e pois **completas** e a **ledanã**.
(54, 20-28)

Probablemente el redactor alfonsí haya tomado como modelo el texto de Gautier, quien también menciona el detalle de la letanía, aunque en una enumeración mucho más sobria:

Ses orisons, sa letanie
Et le service entierement
La mere au haut roi qui ne ment
Disoit a dez par fin usage
Jor et nuit devant cele ymage.
(I Mir 40, 32-36)²⁷

²⁷ En este milagro, Gautier sí nombra las horas canónicas en el *excursus* moral sobre la vigilancia frente a la muerte y la enfermedad. Pero lo hace no para referirse al oficio rezado, sino a los momentos del día (mediodía y noche), en una metáfora que presenta a la muerte sin “el reloj en hora” (v. 269) y que, por lo tanto, “suena completas a la hora nona” (v. 268), es decir, llega súbita en el momento menos esperado:

Car mors est si impetueuse
Et si hastive qu' **ele sonne**
Assez souvent complie a nonne
La mors n'a mie droite orloge.
Por ce conseil, por ce lo ge
Que noz noz hastons de bien faire.
Tant somes tuit de povre affaire
Que noz n'avons point de demain.
En tant com on torne sa main
Est uns fors hom mors ou malades.(I Mir 40, 266-275).

La escueta descripción de la enfermedad en el texto latino (“*Morbus quippe nimium affluens, ora, guttur exterius interiusque sic occupaverat, ut neque vocibus, neque cibis pateret aditus, sed in toto corpore brevi spatio temporis factus est quasi exanimis, tanta erat vis aegritudinis*”, *Pez 30; Crane, 1925: 36*), también es objeto de amplificación, en ambas versiones en romance:

Hideus et lais est com uns mostres.
Tot le vis a covert de blostres,
De grans boces et de grans cleus
Et si a tant plaies et treus
Qu’il put aussi com une sette.
[...]
Car ou visage a tant de plaies
Plaines d’estopes et de naiez
Et tant en saut venins et boe
Que tot son lit soille et emboe.
Lor nez estopent li pluisor
De lor mances por la puor.
(I Mir 40, 53-57, 77-82)

E vivend’ en aquesta santidade,
ena garganta ouv’ enfermidade
tan maa que, com’ aprix en verdade,
peyor cheirava que a caavrÿa.
...

Ca o rostr’ e a garganta ll’ enchara
e o coiro fendera-ss’ e britara,
de maneira que atal se parara
que non podía trocir a tauliã.
(54, 30-38)

En su minucioso y dramático cuadro, Gautier no escatima detalles desagradables sobre la enfermedad: la deformidad, las pústulas, la purulencia, las gasas sucias y el mal olor que despide el cuerpo. La cantiga, que también describe el hedor, la hinchazón y las llagas, subraya, como su fuente latina, la incapacidad del enfermo aun de tragar la papilla que constituye su único alimento. Tal realismo en grado extremo será utilizado también para describir la enfermedad del mismo Alfonso X en la cantiga 367.

Otro elemento que contiene la fuente latina, el tópico de María como médico o medicina (“*Benedicta sit ergo haec Domina, quae suis fert sic medicamina, que & nobis fiat propitia, donans nobis vitae remedia*”, *Pez 30; Crane, 1925: 38*), es aprovechado tanto por Gautier como por la cantiga 54. El monje francés introduce una expresión frecuentemente empleada en sus textos, que parangona a la Virgen, la “sutil cirujana”,

con los médicos de Salerno y Montpellier, célebres universidades del siglo XIII especializadas en medicina:

Dame, tu fais tantes merveilles
Tot le mont fais esmerviller.
En Salerne n'a Montpellier
N'a si bonne fisicienne.
Tant iez soutilz cyurgienne
Toz ciaus sanes ou tu atouches
(I Mir 40, 240-5)

Posiblemente tomada de Gautier, la misma comparación se encuentra en varias piezas de las CSM.²⁸ La cantiga 54 se hace eco del tópico sucintamente en el estribillo “*Toda saude da Santa Reÿa/ ven, ca ela é nossa meezÿa*”, asimilando a la Virgen a la medicina, según la formulación más frecuente del tópico himnódico y litúrgico, *peccatorum Medicina*.

Un dato de sumo interés es el que aporta la versión latina del milagro contenida en el capítulo 30 de *Pez*. El redactor del texto, evidentemente incómodo con la referencia a los pechos y la leche de la Virgen, intenta atemperarla elaborando un *excursus* sobre misericordia divina y la dulzura contemplativa, reconduciendo el elemento de la leche a una alegoría:

Verum sub nomine lactis aliquando misericordia, aut aliquando dulcedo supernae contemplationis solet exprimi. Unde & Paulus ait: *Tanquam parvis in Christo vobis potus dedi, non escam*, id est, misericordiae leviora praecepta indulsi. Quid ergo mirum si gloriosa Maria, Mater omnis pietatis & misericordiae **per similitudinem lactis ex ubere suo, ita misericordiam devoto famulo impendit**, cujus sacro lacte tenera ipsius fontis misericordiae, JESU CHRISTI scilicet DOMINI nostri, nutritur infantia, qui etiam postea dignatus est pro peccatoribus misericorditer crucis ferre supplicia? (*Pez* 30; Crane, 1925: 37; subrayado en negrita mío)

Aquí se aprecia claramente la diferencia entre la cantiga y una de sus posibles fuentes latinas, ya que las CSM no sólo no alegorizan, sino que tampoco escatiman relatos ni detalles físicos en torno a la figura de la Virgen, sus pechos y su leche santa (cfr. cantigas 46, 54, 93, *To* 76 [404], entre otras). Como se indicó en el capítulo II, Ana Domínguez Rodríguez (2001) ha vinculado al monje protagonista de este milagro y del siguiente (cantiga 56) con la figura de San Bernardo.

κ) *El monje premiado por los cinco gaudia/ salmos* [56 (*To*71)]: “*ESTA É COMO SANTA MARIA FEZ NACER AS CINCO ROSAS NA BOCA DO MONGE DEPOS SSA MORTE, POLOS CINCO SALMOS QUE DIZIA A ONRRA DAS CINCO LETERAS QUE Á NO SEU NOME*”

²⁸ *Montpellier*: similar referencia en cantiga 123: “E des que [e]na mão lla ensserrou,/ a coor mui negra logo sse canbiou/ e a faz mui branca toda se tornou/ sen obrar y fisico de **Monpesler**.” (vv.25-28). *Fisicienne/ cyurgienne*: cfr.cantiga 179 “Ben sab’ a que pod’ e val/ **fisica celestial**” (vv. 3-4), y cantiga *F* 14 [Mettmann 408]: “De spirital **cilurgia**/ ben obra Santa Maria” (vv. 3-4)

Gran dereit' é de seer
5 *seu miragre mui fremoso*
da Virgen, de que nacer
quis por nos Deus grorioso.

Poren quero retraer
un miragre que oý,
10 ond' averedes prazer
oyndo-o outrossi,
per que podedes saber
o gran ben, com' aprendi,
que a Virgen foi fazer
15 a un bon religioso.
Gran dereit' é de seer...

Este sabia leer
pouco, com' oý contar,
mas sabia ben querer
20 a Virgen que non á par;
e poren foi compõer
cinque salmos e juntar,
por en ssa loor crecer,
de que era desejoso.
25 *Gran dereit' é de seer...*

Dos salmos foi escoller
cinque por esta razon
e de ssũu os põer
por cinque letras que son
30 en Maria, por prender
dela pois tal galardon,
per que podesse veer

o seu Fillo piadoso.
Gran dereit' é de seer...

35 Quen catar e revolver
estes salmos, achará
Magnificat y jazer,
e *Ad Dominum* y á,
e cabo del *In conver-*
40 *tendo* e *Ad te* está,
e pois *Retribue ser-*
vo tuo muit' omildoso.
Gran dereit' é de seer...

Pera ben de Deus aver,
45 ond' aquestes, sen falir,
salmos sempr' ýa dizer
cada dia, sen mentir,
ant' o altar e tender
se todo e repentir
50 do que fora merecer
quand' era fol e astroso.
Gran dereit' é de seer...

Est' uso foi manter
mentre no mundo viveu;
55 mas pois, quand' ouv' a morrer,
na boca ll' apareceu
rosal, que viron tẽer
cinque rosas, e creceu
porque fora bẽeizer
60 a Madre do Poderoso.
Gran dereit' é de seer...

El milagro que narra esta cantiga, parece reflejar la costumbre monacal de la oración perpetua mediante la salmodia, de origen cluniacense (mencionada en el capítulo II), aunque, indudablemente, también está ligado a la difusión del rezo de *Officium Parvum* de la Virgen.

La versión de Vicente de Beauvais (XXI. 116.2) explica con precisión los orígenes de la devoción de los cinco salmos. Cierta monje llamado Joscius, del monasterio de San Bertino, habría adoptado la devoción del rezo de los cinco salmos en honor al nombre de María, después de haber oído el relato del Arzobispo de Canterbury (que, a su vez, él había oído en Benevento de boca de un hombre religioso), acerca de esta costumbre entre los devotos de Jerusalén. Joscius, habiendo frecuentado tal práctica, fue hallado muerto en su celda con cinco rosas que florecían de su boca, sus ojos y sus orejas. La flor que salía de su boca llevaba el nombre "María". El relato termina con la inspección y corroboración del milagro en el monasterio, por parte de ciertos obispos, entre los cuales se encontraba un célebre abad cisterciense. La nueva devoción

jerosolimitana consistía en una suerte de Rosario *avant la lettre*, a base de salmos y cánticos (Luc.1, 46 “*Magnificat*”; Ps.119; Ps.118; Ps.125; Ps.122):

quod in illa terra quinque psalmos, incipientes a singulis literis nominis beatae Mariae in honorem & memoriam ipsius frequentare multi consueuerant: scilicet, *Magnificat, Ad dominum cum tribularer, Retribue, In conuertendo, Ad te leuauit*: singulis *Aue Maria* praemittentes. (*Speculum*, 1624: 264)

En la versión de Gautier, que también transmite los mismos salmos, aunque no el nombre del protagonista, se describe el deseo ardiente de éste de servir a la Madre de Dios, con una plegaria con la que pudiera hacer “apropiada memoria” de ella:

Mais mout estoit ses cuers destrois
Et destorbez de grant maniere
Quant ne savoit propre proiere
Dont il fesiste propre mimoire
De la prope dame de gloire.
Il en fu tant en grant perpens
C’une en trova selonc son sens:
Cinc saumes prist, ses maria
As cinc lettres de MARIA.
Tant eut de sens qu’il seut bien metre
Une saume a chascune lettre;
N’i quist autre phylosophye.
(I Mir 23, 14-25)

Otra vertiente del milagro, la de *Pez, Thott* y, por consiguiente, Berceo, muestra cómo la Virgen premia a su monje devoto, anunciándole su inminente participación en los gozos del Paraíso. Justamente, el monje la había servido cantando en su alabanza cinco *Gaudia* (“Gozos”) marianos, contenidos en una antífona:

hanc antiphonam in eius laudem mente devota sepe decantabat: “Gaude, Dei genitrix virgo Maria; gaude, que gaudium ab angelo suscepisti; gaude, que genuisti eterni luminis claritatem; gaude mater, gaude, sancta Dei genitrix Virgo, tu sola innupta mater; te laudat omnis factura genitricem lucis. Sis pro nobis, quesumus, perpetua interventrix.”

Estos son traducidos por Berceo como los cinco “motes de alegría”:

“Gozo ayas, María, que el ángel credist,
gozo ayas, María, que virgo conçebist;
gozo ayas, María, que a Christo parist,
la ley vieja çerresti e la nueva abrist.”
(Berceo 4, c.119)

La fuente latina establece, consecuentemente, un paralelismo entre los cinco gozos y las cinco llagas de Cristo en la Cruz, provocadas por los pecados que los hombres perpetran con sus cinco sentidos.²⁹ El milagro 4 de Berceo reproducirá, en todo, estos elementos

²⁹ Acaso pueda verse en el ya citado milagro de Vicente de Beauvais (XXI. 116.2), una alusión a los cinco sentidos (y, por extensión, a sus pecados), en el hecho de que las rosas florecen de los ojos, la boca y las orejas del monje, sentidos ahora ya del todo redimidos y consagrados exclusivamente a la beatitud y la

de la redacción latina (que es la de *Thott 4* y *Pez 4*), señalando asimismo la rareza del premio, es decir, la muerte del monje y el inmediato acceso de su alma al Paraíso.

La cantiga 56, por su parte, resalta la condición de “clérigo simple” o “ignorante” del protagonista, similar al de la cantiga 32 (“*ESTA É COMO SANTA MARIA AMÊAÇOU O BISPO QUE DESCOMUNGOU O CRERIGO QUE NON SABIA DIZER OUTRA MISSA SENON A SUA*”), pero deseoso de acrecentar su alabanza a la Virgen:

Este sabia leer
pouco, com' oý contar,
mas sabia ben querer
a Virgen que non á par;
e poren foi compõer³⁰
cinque salmos e juntar,
por en ssa loor crecer,
de que era desejoso.
(56, 17-24)

La cantiga también hace buen uso de su riqueza métrica, disponiendo la narración en versos líricos cortos, con un singular empleo del recurso de encabalgamiento, como ocurre en otras piezas del cancionero:

Quen catar e revolver
estes salmos, achará
Magnificat y jazer,
e *Ad Dominum* y á,
e cabo del *In conver-*
tendo e *Ad te* está,
e pois *Retribue ser-*
vo tuo muit' omildoso.
(56, 35-42)

En sus dos vertientes, este milagro testimonia, una vez más, los orígenes monásticos de ciertas devociones marianas. Tanto la tradición de los gozos como la de la veneración del nombre de María (a través de salmos, por ejemplo), están profundamente enraizadas en la poesía latina y vernácula del siglo XIII. En las *CSM* se encuentran ejemplos tanto de una como de otra tradición (cfr. cantigas 1, 40 y 70, Prologo das Festas [410], respectivamente), según se vera más adelante, en estrecha conexión con la cantiga 56.

- L) ***El novio de la Virgen, clérigo de Pisa*** [132 (To77)]: “*ESTA É COMO SANTA MARIA FEZ AO CRERIGO QUE LLE PROMETERA CASTIDADE E SSE CASARA QUE LEIXASSE SSA MOLLER E A FOSSE SERVIR*”

*Quen leixar Santa Maria
por outra, fará folia.*

alabanza mariana.

³⁰ El verbo *compõer* tiene aquí el sentido de “compilar” o “reunir en una colección”, más que el de “crear”.

5 Quen leixa-la Groriosa
por moller que seja nada,
macar seja mui fremosa
e rica e avondada,
nen manssa nen amorosa,
10 fará loucura provada,
que mayor non poderia.
Quen leixar Santa Maria...

Ca toda a ffremosura
das outras é nemigalla
15 nen toda ssa apostura
tanto come hũa palla
contra a desta; e dura
seu amor e non faz falla,
ante crece todavia.
20 *Quen leixar Santa Maria...*

E dest' un maravilloso
miragr' avẽo en Pisa
a un crerigo fremoso
e ric' e de mui gran guysa;
25 mais era tant' omildoso
que celiço por camisa
sempre acaron vestia.
Quen leixar Santa Maria...

Demais las oras rezava
30 da Sennor de piadade,
que mais d' outra ren amava,
e pola virgũidade
dela a sua guardava
e ant' a ssa Magestade
35 de guardar-la prometia.
Quen leixar Santa Maria...

E desta guisa vivendo,
seu padr' e sa madre mortos
foron, e enrrequecendo
40 foi el, ca vinnas e ortos
lle ficaron, com' aprendo;
poren lle davan conortos
seus parentes d' alegria.
Quen leixar Santa Maria...

45 E do que lle mais falavan
per que sse mais alegrasse,
era de como ll' achavan
casament', e que casasse,
e razões lle mostravan
50 muitas que o outorgasse;
mais a el non lle prazia.
Quen leixar Santa Maria...

Pero tanto o trouxeron
per faagu' e per engano
55 que outorgar-lle fezeron
que casass' en aquel ano;
ca de chão lle disseron
que faria gran seu dano
se el moller non prendia.

60 *Quen leixar Santa Maria...*

E demais que lle darian
hũa menyynna donzela
das mais ricas que sabian
ena terra e mais bela,
65 porque ambos vivirian
sen coita e sen mazela
e sen toda tricharia.
Quen leixar Santa Maria...

Pois aquest' ouv' outorgado,
70 o prazo das vodas vẽo
en que ouv' a seer grãado
que do seu, que do allẽo;
e dos que a seu chamado
ouve foi o curral chẽo
75 que mais en el non cabia.
Quen leixar Santa Maria...

Enquanto foron chegando
aqueles que convidara,
foi-ss' el en ssi acordando
80 de como acostumara
dizer sas oras, e quando
viu que ja muito tardara,
na eigreja sse metia.
Quen leixar Santa Maria...

85 E u estava dizendo
sas oras devotamente,
un mui gran sono correndo
o fillou tan feramente
que caeu; e en jazendo
90 dormindo viu mui gran gente
que do ceo decendia,
Quen leixar Santa Maria...

E a Virgen escolleyta
tragia eno meogo
95 da companna, que dereita-
mente a el vẽo logo
e disse-lle: «Sen sospeyta
di-m' hũa ren, eu te rogo,
que de ti saber querria:
100 *Quen leixar Santa Maria...*

Non es tu o que dizias
que mi mais que al amavas
e que me noytes e dias
mui de grado saudavas?
105 Porqué outra fillar ýas
amiga e desdennavas
a mi, que amor ti avia?
Quen leixar Santa Maria...

Demais saudar-me vẽes
110 pois que te de mi partiste;
en todo torto me tẽes,
di, e porqué me mentiste?

Preçaste mais los seus bñes
ca os meus? Porqué feziste,
115 sandeu, tan grand' ousadia?»
Quen leixar Santa Maria...

Pois que ll' aquest' ouve dito,
foi-ss' a mui Santa Reynna;
e el no coraçon fito
120 lle ficou end' a espinna.
E, per com' achei escrito,
as mesas mandou agynna
põer; mais pouc, el comia,
Quen leixar Santa Maria...

125 Cuidando en como vira
a Virgen, que lle dissera
que ll' andara con mentira
e que torto lle fezera;
e por sayr de ssa yra
130 estev' en gran coyta fera,
ata que ll' anoytecia.
Quen leixar Santa Maria...

Enton ambo-los deytaron
na camara en un leyto;
135 e des que soos ficaron
e el viu dela o peyto,
logo ambos ss' abraçaron,
cuidand' ela seu dereyto
aver del, mais non podia.

140 *Quen leixar Santa Maria...*

Ca pero a gran beldade
dela fez que a quisesse
o novio de voontade
e que lle muito prouguesse,
145 a Virgen de piadade
lle fez que o non fezesse.
E do leit' enton s'ergia
Quen leixar Santa Maria...

E logo foi ssa carreya
150 e leixou a gran riqueza
que avia, e maneyra
fillou de mui gran pobreza
por servir a que senlleyra
foi e será en nobreza,
155 que os seus amigos guia,
Quen leixar Santa Maria...

Que o guyou ben sen falla
pois sempr' en toda sa vida.
E a Virgen que nos valla,
160 quando ll' a alma sayda
foi do corpo sen baralla,
onrradament' e comprida,
lla levou u Deus siia.
Quen leixar Santa Maria...

El motivo del *sponsus marianus* es el tema central de otra serie de relatos miraculares,³¹ que posiblemente hayan influido en el surgimiento del milagro del anillo (cantiga 42), tratado en el punto (i). Otra vez el personaje es un clérigo que, habiéndole a María prometido una total consagración en la virginidad, acaba tomando en matrimonio a una doncella.

Aquí, más que una prenda y una promesa, el elemento fundamental de la relación con la persona de María es la liturgia, especialmente el *Officium Parvum* dedicado a ella:

Hic sicut de pluribus retulimus sancte Virgini Marie, angelorum et mundi regine, servicium devota mente reddebat **horasque diei que tunc temporis a paucissimis dicebantur** in eius honore sedule decantabat. (*Thott* 15; Gerli, 2003: 236-237)

El asunto es equivalente al de la cantiga 125 (“*COMO SANTA MARIA FEZ PARTIR O CRERIGO E A DONZELA QUE FAZIAN VODA, PORQUE O CLERIGO TROUXERA ESTE PREITO PELO DEMO, FEZ QUE ENTRASSEN ANBOS EN ORDEN*”), cuya versión latina, sobre el mayordomo del

³¹ Cfr. Poncelet (1902: 360), quien divide los diversos milagros que contienen este motivo en ocho subtipos, asignándoles un número en su índice: “Sponsus marianus: a) clericus Pisanus 109; b) clericus sotilegiis amorem puellae captans 94; c) filius regis Ungariae 964; d) iuvenis lusor sed castus 926; e) iuvenis pila ludens 290; f) iuvenis voto castitatis obligatus 464; g) miles (150 Ave Maria cottidie) 631; h) alii milites 385, 1059”.

obispo de Clermont, transmite Gil de Zamora (XVI.5.15), quien también incluye en su colectánea el relato, muy similar, del hijo del rey de Hungría (VII, f. 61^v). Cabe destacar que los textos latinos subrayan la novedad del rezo del Oficio de la Virgen, indicando que en esos tiempos, tal práctica de oración aún no estaba tan divulgada, de allí el mérito del personaje en su devoción a María. La cantiga consigna el dato, uniéndolo al de la decisión del clérigo de su virginidad dedicada a la Madre de Dios:

Demais las oras rezava
da Sennor de piadade,
que mais d' outra ren amava,
e pola virgüidade
dela a sua guardava
e ant' a ssa Magestade
de guardar-la prometia.
(132, 29-35)

En todos estos milagros, la caracterización de María es la de una esposa celosa y llena de *sanna*. Los textos miraculares suelen realizar esta caracterización a través el discurso directo de la Virgen, que reprocha a su prometido la conducta desleal. Esta increpación ya aparece en las versiones latinas del milagro, como la de *Thott* 15:

“O inique et stultissime hominum. Cur me dereliquisti cum tua amica essem, illaqueatus in alterius amorem? Nunquid alteram invenisti [me] meliorem? Moneo te ne me de[re]linquas ne me contempta alteram uxorem ducas.” (Gerli, 2003: 237).

También Berceo, en el milagro 15, pondrá en boca de la Virgen una serie de interrogaciones reprobatorias y amenazas:

Don fol malastrugado, torpe e enloquido,
¿en qué roídos andas? ¿en qué eres caído?
Semejas ervolado, que as yervas bevido,
o que eres del blago de Sant Martín tannido.

Assaz eras varón bien casado conmigo,
yo mucho te quería como a buen amigo;
mas tú andas buscando mejor de pan de trigo,
non valdrás más por esso quanto vale un figo.

Si tú a mí quisieres escuchar e creer,
de la vida primera non te querrás toller:
a mí non dessarás por con otra tener,
si non, avrás la lenna a cuestras a traer.
(340-342; Gerli, 1989:130).

Así, en la cantiga 132, Santa María se aparecerá al clérigo, para reclamarle el cumplimiento de su voto, como una novia abandonada y angustiada:

...“Sen sospeyta
di-m' hũa ren, eu te rogo,

que de ti saber querria:

...

Non es tu o que dizias
que mi mais que al amavas
e que noytes e dias
mui de grado saudavas?
Porqué outra fillar yas
amiga e desdennavas
a mi, que amor ti avia?

...

Demais saudar-me vñes
pois que te de mi partiste;
en todo torto me tñes,
di, e porqué me mentiste?
Preçaste mais los seus bñes
ca os meus? Porqué feziste,
sandez, tan grand' ousadia?"
(132, 97-115)

M) **Sábado mariano** [To79; ed. Mettmann 405]: "ESTA .LXXVIII.^a É COMO SANTA MARIA FAZ EN COSTANTINOBRE DECER UN PANO ANTE SA OMAGEN"

<i>De muitas guysas mostrar xe nos quer Santa Maria 5 por xe nos fazer amar.</i>	Mas sexta feira ergendo se vai e aparecendo a omagen, e correndo a van todos aorar.
<i>Nas grandes enfermidades s'amostra con piedades, e polas nossas maldades toller se leixa catar. 10 De muytas guysas mostrar...</i>	35 <i>De muitas guysas mostrar...</i> E diz una outr': «Aqué o angeo que ven do ceo, que alça aquele veo e faz no aire parar.»
<i>Dest' un miragre mui nobre mostrou en Costantinobre aquela que nos encobre e que nos faz perdõar, 15 De muitas guysas mostrar...</i>	40 <i>De muitas guysas mostrar...</i> Tod' essa noit' e o dia de sabado romaria ven y e gran crezeria pera as oras cantar.
<i>Madre do que nos governa, e que é nossa lanterna, ena que chaman Luzerna, igreja cabo do mar. 20 De muitas guysas mostrar...</i>	45 <i>De muitas guysas mostrar...</i> E pois veen descuberta a omagen, grand' oferta dan y, est' é cousa certa; demais fillan-ss' a chorar
<i>Ali á a fegura da Virgen santa e pura, fremosa sobre mesura, posta sobelo altar. 25 De muitas guysas mostrar...</i>	50 <i>De muitas guysas mostrar...</i> Todos muy de vontade, pois veen a Magestade, loand' a gran piedade da Virgen que non á par.
<i>Ant' ela está un pano colgado todo o ano, que poo nen outro dano nona possa afolar. 30 De muitas guysas mostrar...</i>	55 <i>De muitas guysas mostrar...</i> Poi-lo sabad' acabado é, o angeo privado á log' o pano deitado como x' ante sol estar

60 *De muitas guysas mostrar...*

Ant' a omagen. E isto
é cada sabado visto

por prazer de Jeso-Cristo,
que se quer sa Madr' onrrar.
65 *De muitas guysas mostrar...*

La cantiga *To 79*, que se encuentra sólo en el manuscrito de Toledo, como fruto de la primera etapa de redacción, conserva la *brevitas* de la fuente latina (*Pez 43*), indicando las coordenadas básicas en las que el milagro se produce y, asimismo, el su significado general:

*De muitas guysas mostrar
xe nos quer Santa Maria
por xe nos fazer amar.*

Nas grandes enfermidades
s' amostra con piedades,
e polas nossas maldades

toller se leixa catar.
(405, 3-9)

El milagro relata el prodigio producido cada víspera del sábado en la iglesia de Lucerna en Constantinopla (*Luzerna* en la cantiga; *Luiserne* en Gautier, II Mir 32), al descorrerse milagrosamente el velo de seda (*syndone holoserica*), que cubre la imagen de la Virgen *Blacherniotissa*, ícono de María atribuido a San Lucas, según los mismos redactores alfonsíes (en la cantiga 264):

... aa omagen | que San Luchas fezera
da Virgen groriosa, | que ja muitos ouvera
feitos grandes miragres | e sempre os fazia.

...

Esta omagen era | en tavao pintada
mui ben e muit' aposto, | e assi fegurada
como moller que fosse | mui ben faiçõada,
como a Virgen santa | pareceu, parecia.

...

E ante que morresse | a Virgen, fora feita
a semellante dela ...
(264, 21-32)

Tanto *Pez* (ms. de Heiligenkreuz) como Gautier sitúan el milagro en el último lugar de la colección, manteniendo el antiguo orden dictado por la protcolección *TS* que Mussafia identificara. Gautier, justamente, al cerrar su colección con este relato, utiliza abundantemente la tónica de conclusión, consciente de haberse extendido ya mucho con los milagros anteriores. Introduce así un *excursus* final sobre la conveniencia de la celebración del sábado mariano en la clerecía y una imprecación a los monjes que no festejan.

El propósito de la cantiga es, también, la consolidación del culto del sábado mariano que, junto con la liturgia del *Officium Parvum*, constituye una devoción a la que se quiere dar impulso en el Occidente europeo durante los siglos XII-XIII.

3. Un procedimiento particularmente importante: el figural o tipológico

Como permite deducir el anterior análisis del *corpus* de milagros, el discurso narrativo de las *CSM* emplea profusamente el recurso figural o tipológico. Autores como la ya mencionada Helen Boreland (1983) y Michael Gerli (1985) –quien asevera que, en la Edad Media, de todos los procedimientos hermenéuticos, fue el tipológico el que alcanzó el más alto nivel de propagación y uso– han señalando también su presencia

en los *Milagros* de Gonzalo de Berceo: “La alegoría en la Introducción a los *Milagros* urde un complejo tejido simbólico cuyo sentido total y relación al resto de la obra se pueden aclarar por medio de una aproximación tipológica” (Gerli, 2003: 35). Sin embargo, los redactores de las *cantigas de miragre* han superado con creces su aprovechamiento.

Tanto los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo como *Les Miracles de Nostre Dame* de Gautier de Coinci, incluyen en sus prólogos una descripción de María en clave alegórica. Gautier introduce la imagen del juego de ajedrez, en el que Dios, viendo ya casi vencidos a todos sus caballeros, torres, dama y rey, se digna bajar al juego para rescatar a los suyos (v. 224), cubriéndose con la dama (v. 234). Esta dama (*fierce*), aclara Gautier, no es de marfil, sino que es la Dama del Rey de la Gloria (vv. 259-260), la Virgen María:

Quant li douz Diex vit vers la fin
 Qu’il n’avoit triue nes d’aufin
 Et qu’anemis par son desroi
 Chevalier, roc, fierce ne roi
 Nes poon n’i voliot laissier,
 Au giu se daigna abaisier
 Et fist un trait sutil et gent
 Par coi rescoust toute sa gent.
 Un soustil trait de loins porvit
 Ou dyables goute ne vit.
 Quant li bouleres qui tout boule
 Par son barat et par sa boule
 Eschec et mat li cuida dire,
 Si soutiument traist Nostre Sire
 Et l’ouel au giu si bien ouvri
 Que de sa fierce se covri.
 Si soutiument traire daingna,
 Quant il li sist, qu’il gaaigna
 Le giu qui ert presque perdue.
 [...]
 Ceste fierce n’est pas d’ivoire,
 Ains est la fierce au roi de gloire
 (I Pr 1, 219-237, 259-260)

Berceo utiliza la célebre alegoría del prado intacto o vergel, que es descanso para el peregrino, sobre la base del tópico del *locus amoenus* (de herencia pastoril, aunque también bíblica, y ya adoptado por la liturgia en la himnodia). Alegoría perfecta, ya que, una vez desarrollada en forma plástica en todos sus elementos, el narrador se dispone a desentrañar su sentido:

Sennores e amigos, lo que dicho avemos
 palavra es oscura, esponerla queremos:
 tolgamos la corteza, al meollo entremos,
 prendamos lo de dentro, lo de fuera dessemos.

Todos quantos vivimos en ageno moramos;
 la ficança durable suso la esperamos;
 la nuestra romería estonz la acabamos,
 quando a Paraíso las almas enviamos.

En esta romería avemos un buen prado
 en qui trova repaire tot romeo cansado:
 la Virgin Gloriosa, madre del buen Criado,
 del qual otro ninguno egual non fue trobado.

Esti prado fue siempre verde en onestat,
 ca nunca ovo mácula la su virginidat,
 post partum et in partu fue virgin de verdat,
 illesa, incorrupta en su entegredat.
 (c. 16-20)

Para ambos autores, parece adecuarse la definición de alegoría como “metáfora extendida”.¹

Según se ha podido observar, el discurso alegórico estaba también presente en milagros particulares de las colecciones latinas, como la alegoría del médico en el exordio del milagro de la abadesa preñada (*Pez* 36, *Thott* 23), y la de las estrellas Pléyades en el de Eppo, el ladrón devoto (*Pez* 6, *Thott* 6), o bien la interpretación alegórica de la curación mediante la santa leche de María, en el milagro del monje enfermo (*Pez* 30).

Ahora bien, en las *CSM* no se hallarán ricos y densos simbolismos extendidos, sino más bien la presencia de una forma particular de simbolismo: el figural o tipológico. El cancionero alfonsí es reticente a la interpretación alegórica en sus narraciones, probablemente porque esto iría en detrimento de su validez como testimonios de milagros realmente acontecidos, puesto que la alegoría es un complejo de símbolos, cuyo término material y concreto (construido en un discurso) es provisional con respecto a su significado espiritual definitivo. Así, pues, a diferencia de los milagros de Berceo y de Gautier, las *CSM* no elaboran extensa y plásticamente el discurso alegórico para representar a la Virgen, sino que se limitan a nombrar a María, en las *cantigas de loor* –como se demostrará en el capítulo V–, mediante sobrias advocaciones o *tituli*, expresiones ya fijadas en la tradición litúrgica e himnódica medieval, surgidas, a su vez, de imágenes tipológicas veterotestamentarias y patrísticas: “*Virga de Jesse*” (cantiga

¹ Para un análisis del Prólogo de los *Milagros de Berceo* y su alegoría, además de Gerli (1985 y 2003), cfr. Campo (1944), Gariano (1965), Orduna (1967), Dutton (1971), Burke (1980), Saugnieux (1982), Montoya (1985), Montoya y Riquer (1998). Este último, también para el análisis de la materia prologal en Gautier de Coinci.

20), “*Estrela do Mar*” (cantiga 180), “*Ficella Moysy*” (cantiga 270), “*espello de Santa Eigreja*” (cantiga 280), entre muchas otras.

Si bien Umberto Eco sostiene que, en los textos medievales, la tipología era una forma de alegoría (Eco, 1997: 75),² Erich Auerbach, a quien debemos el estudio fundamental sobre esta cuestión (*Figura*, 1944), advierte que la interpretación figural “è nettamente distinta dalla maggior parte delle altre forme allegoriche a noi note in virtù della pari storicità tanto della cosa significativa quanto di quella significata” (Auerbach, 1963: 209). En efecto, alegoría y tipología brotan de orígenes diversos: “All’ingrosso si può affermare che in Europa il metodo figurale risale a influssi cristiani, quello allegorico a influssi antico-pagani” (Auerbach, 1963: 217). Luego de considerar estas cuestiones en la obra de Dante, Auerbach concluye lúcida y mordazmente que “Gli studiosi moderni, per i quali la concezione medioevale della realtà è una cosa estranea, sono stati indotti a non tenere distinta la figurazione e l’allegoria e per lo più hanno capito soltanto la seconda” (Auerbach, 1963: 225). Tal como él mismo lo explica, el procedimiento figural nace de la tipología bíblica, que consiste en el vínculo significativo entre un episodio o personaje del Antiguo Testamento y uno del Nuevo. Se fundamenta, por tanto, en la historicidad de sus dos términos, que no son conceptos ni entidades abstractas:

L’interpretazione figurale stabilisce fra due fatti o persone un nesso in cui uno di essi non significa soltanto se stesso, ma significa anche l’altro, mentre l’altro comprende o adempie il primo. I due poli della figura sono separati nel tempo, ma si trovano entrambi nel tempo, come fatti o figure reali; essi sono contenuti entrambi, come si è già sottolineato più volte, nella corrente che è la vita storica, mentre solo l’intelligenza, l’ “intellectus spiritualis”, è un atto spirituale; un atto spirituale che considerando ciascuno dei due poli ha per oggetto il materiale dato o sperato dell’accadere passato, presente o futuro, non concetti o astrazioni; questi sono affatto secondari perché anche la promessa e l’adempimento sono fatti reali e storici che in parte sono accaduti nell’incarnazione del Verbo, in parte accadranno nel suo ritorno³. (Auerbach, 1963: 209)

La historicidad es, pues, el rasgo distintivo de la tipología. Se trata no de una *allegoria in verbis*, sino de una *allegoria in factis*. Los hechos son reales, han acontecido en la

² El estudioso italiano argumenta este punto recurriendo al mismo Auerbach: “Por otra parte, el mismo Auerbach, que tanto insiste en la diferencia entre método figural y método alegórico, designa con este segundo término el alegorismo filoniano, que sedujo también a la primera Patrística, pero reconoce explícitamente (en la nota 51 de su ensayo “Figura”) que lo que él designa como procedimiento figural era denominado alegoría por los medievales y en los tiempos de Dante. Si acaso (como veremos), Dante extiende a los personajes de la historia profana un procedimiento que se usaba para los personajes de la historia sagrada (véase, por ejemplo, la relectura en clave providencialista de la historia romana en el Convivio IV, 5)” (Eco, 1997: 75).

³ El mismo Auerbach retoma estas definiciones en su obra *Mimesis* (1950: 75-76).

historia, sólo que uno señala, “prefigura” al otro. Nuevamente, según la explicación de Eco:

Sea cual sea su naturaleza, esta tipología prevé ya que lo que es figurado (o tipo, o símbolo, o alegoría) es una alegoría que no concierne al modo en el que el lenguaje representa a los hechos, sino que concierne a los hechos mismos. Se aborda aquí la diferencia entre *allegoria in verbis* y *allegoria in factis*. No es la palabra de Moisés o del Salmista, como palabra, la que hay que leer como dotada de sobresentido, aunque así habrá que hacer cuando se reconozca que es palabra metafórica: son los acontecimientos mismos del Antiguo Testamento los que han sido predispuestos por Dios, como si la historia fuera un libro escrito por su mano, para actuar como figuras de la nueva ley. (Eco, 1997: 80-81)

Esta alegoría de vertiente figural o tipológica también tiene antecedentes hispánicos, significativos para la erudición alfonsí, en las *Allegoriae Sanctae Scripturae* de Isidoro de Sevilla, donde ya se encuentran asociados los vocablos *allegoria*, *figura*, *typum*:

1. Quaedam notissima nomina legis evangeliorumque, quae sub **allegoria** imaginariè obteguntur, et interpretatione aliqua egent, breviter deflorata contraxi celeriter, ut plana atque aperta lectoribus redderem.

[...]

3. Adam (Genes. I) **figuram** Christi gestavit.

[...]

5. Abel pastor ovium (Genes. IV), Christi tenuit **typum**, qui est verus, et bonus pastor, sicut ipse dicit: Ego sum pastor bonus, qui pono animam meam pro ovibus meis, venturus rector fidelium populorum.

(Migne, 1844-55: v. 83, col. 97-100; subrayado mío)

Así, pues, fiel al método de significación tipológico, el discurso de las CSM teje en torno a la presencia de la Virgen una serie de relaciones figurales en las que se alude a hechos y personajes del Antiguo y Nuevo Testamento. Tal como hemos visto en las cantigas 4, 13 y 26, los dos polos del vínculo figural suelen ser la Virgen (en el presente, tanto del narrador como de la narración) y su propio hijo Jesucristo (en el “pasado evangélico” o en el “futuro apocalíptico”). Además de estos ejemplos, ya tratados en los puntos 2.2.(c), (f) y (h), es posible encontrar muchos otros estribillos que demuestran la existencia de esta interpretación particular, que relaciona la figura de Cristo con la de María en un eje histórico:

*Como Deus fez vÿo d'agua ant' Archetecrÿo,
ben assi depois sa Madr' acrecentou o vinno. (23)*

*Por razon tenno d'obedecer
as pedras à Madre do Rei,
que quando morreu por nos [i.e.Cristo] sei
que porend[e] se foron fender. (113)*

*A Madre do que a bestia | de Balaam falar fez
ar fez pois hũa ovella | ela falar hũa vez. (147)*

*A Madre do que de terra | primeir' ome foi fazer
ben pod' a lingua tallada | fazer que possa crecer. (156)*

*Ben pode Santa Maria | guarir de toda poçon,
pois madr' é do que trillou o | basilisqu' e o dragon. (189)*

*A Santa Madre daquele | que a pe sobelo mar
andou, guaannar del pode | por fazer y outr' andar. (236)*

*Assi como Jheso-Cristo | fez veer o cego-nado,
assi veer fez a madre | hũa moça mui privado. (247)*

*Aquela que a seu Fillo | viu cinque mil avondar
omees de cinque pães, | que quer pod' acrescentar. (258)*

*Como Jesu-Cristo fezo | a San Pedro que pescasse
un peixe en que achou ouro | que por ssi e el peytässe,
outrossi fez que sa Madre | per tal maneira livrasse
a hũa moller mesquynna, | e de gran coita tirasse. (369)*

*Como a voz de Jesu-Cristo | faz aos mortos viver,
assi fez a de sa Madre | un morto vivo erger (381)*

En otras cantigas, la procedencia del *typus* (“*diz eno Evangeo*”) se desarrolla incluso más explícita y completamente, puesto que la mención entraña una explicación de índole teológica o mariológica (en este caso, “María obtiene su poder de su Hijo”):

*A Madre do que o demo | fez no mudo que falasse
fez a outro diabo | fazer como se calasse.*

*Ca diz eno Evangeo | dun ome que non falava,
en que jazia o demo; | mais aquel Deus que sãava
toda-las enfermidades | e mortos ressucitava,
[a] tanto que o viu, logo | mandou-lle que non leixasse
...*

*De falar e que dissesse | todo quanto que sabia.
**E del aquesta vertude | ouve pois Santa Maria,
que fezo un gran miragre** | de que vos dizer querria
en tal que gente m' oysse | que me mui ben ascuitasse.
(343, 3-13; subrayado mío)*

Se puede observar aquí cómo, al comienzo de la cantiga, se elabora una suerte de *excursus* que recuerda los acontecimientos del Evangelio, para mayor claridad del nexo figural que se quiere establecer. En otros casos, no solamente se hace este breve exordio, sino que se señala específicamente el nexo significativo (“*en atal semellança*”)⁴:

⁴ Al respecto, es interesante considerar la utilización de estos conceptos en los sugestivos pasajes del *Setenario* que explican el culto antiguo de los astros, la tierra y la luna como prefiguraciones del culto mariano: “*Ley XLIII: De cómo los que adoraban la tierra, a Santa María querían adorar ssi bien lo*

*A madre do Pastor bõo | que connoceu seu gãado
ben pode guardar aquele | que lle for acomendado.*

Ca o dia da gran Çãa, | pois ouv'os pees lavados
a seus discipulos, disse | que per ele muy guardados
seriam, ca pastor era | bõo e que seus gãados
con[n]oscie si meesmo | por dar a todos recado.

...

[O]nde **en atal semellança** | **demonstrou Santa Maria...**
(398, 1-8, subrayado mío)

En casi todos los casos anteriores (cantigas 23, 113, 189, 236, 247, 258, 369, 381, 343, 398), podemos apreciar una derivación con respecto a la tipología propiamente bíblica: lo que se introduce no es ya un vínculo entre el Antiguo y el Nuevo Testamento, sino la relación entre un acto portentoso del Evangelio o del Apocalipsis, obrado por Jesús (caminar sobre las aguas, devolver la vista al ciego, multiplicar los panes, sanar al mudo, etc.), y un milagro equivalente de la Virgen, acontecido en la historia contemporánea a sus fieles.

Existen, asimismo, curiosos casos de “autorreferencialidad” en el cancionero, que pueden ser entendidos en esta misma perspectiva figural, como figura de un acontecimiento histórico anterior, signado por el milagro mariano. Así, el estribillo de la cantiga 386 reza “*A que avondou do vinno | aa dona de Bretanna/ ar avondou de pescado | un rey com mui gran companna*”, haciendo referencia al hecho milagroso relatado en el poema 23 (“*ESTA É COMO SANTA MARIA ACRECENTOU O VYO NO TONEL, POR AMOR DA BÕA DONA DE BRETANNA*”). En muchos casos, el estribillo y las primeras estrofas, utilizando el recurso tipológico, conforman un exordio expositivo de naturaleza doctrinal, cuestión que se tratará en el capítulo VI.

Otro caso curioso es el de la cantiga 337 (“*COMO SANTA MARIA GUARDOU UN FILLO DUM OME BÕO QUE NON MORRESSE QUANDO CAEU O CAVALO SOBR'EL*”), en la que la dimensión “figurada” parece yuxtaponerse a la figura misma. En nueve breves estrofas se relata una extraña historia, con dos partes. En la primera (vv. 5-20), un barón viaja “en visión” a Ultramar y, una vez despierto, se empecina en relatar su viaje a gente

entendiessen. [...] Ca los que aorauan a la tierra querían tanto mostrar commo que orassen a Ssanta María; ca ella ouo en sí siete cosas a ssemeiança de la tierra”; “Ley XLVIII: De cómo los que aorauan a la luna, a Ssanta María querían aorar ssi lo entiendiessen. [...] Et esto era a ssignificança de Ssanta María que nunca ffue corronpida, que es ssemejada a la luna en vii maneras”; “Ley LX: De las ssemeianças que ouo Santa María con [el ssigno de] Virgo. [...] Et estas vii cosas ffueron a ssemeiança de los ffechos de Santa María” (Vanderford: 1945: 73-74, 81, 100-101, respectivamente). Este tipo de superación simbólica de la antigua religión pagana, podría entenderse como un proceso de alegóresis en la que finalmente se abandona el primer término, meramente provisional (tierra, luna, constelación), para pasar al segundo y definitivo, en el discurso doctrinal y mariológico alfonsí (Cfr. Disalvo, 2004).

incrédula, y acaba gritando a cualquiera que se interpone en su camino. En la segunda (vv. 21-44), el hijo del barón, yendo en el caballo de su padre, muere al caer de un puente. El padre invoca con un gran alarido el auxilio de Santa María (¿una imagen?), y ésta lo ayuda enviando a los santos que estaban con ella. Pero, al oír el grito de hombre, la Virgen se espanta, como si Herodes hubiera dispuesto nuevamente la muerte del hijo que lleva en brazos, por lo que decide ir a esconderlo “pasando el mar”. De esta forma queda milagrosamente salvado el hijo del barón, con su caballo, y la Virgen huye con su hijo a Jerusalén. La cantiga finaliza con un dístico que es el desenlace de la aventura de la Virgen, y no de los protagonistas del milagro:

Assi soub' a Groriosa | cono seu Fill' escapar
da boca de Rei Herodes | que llo queria tragar.
(337, 45-46)

La alusión a la boca de Herodes que quiere tragar a su hijo, otorga al relato el mismo clima de los relatos folklóricos contados a los niños. Evidentemente, el elemento que permite la interpretación figural es el grito. Recuérdese la cantiga 4, con el grito de otra madre desesperada, el grito de Raquel y el de las madres de los Santos Inocentes. El grito mismo se ha vuelto aquí figura.

La preferencia por la tipología y el rechazo de la alegoría, que evidencia el discurso del cancionero, es solidaria con el hecho de que los textos alfonsíes destaquen siempre el valor histórico de lo narrado (“como oí decir”, “como dijeron a mí”, “como leí en un libro”, “como me dijeron hombres de confianza”, etc.), punto por el que se enlazan las CSM con el resto de la obra alfonsí, de tipo historiográfico.

2. Tendencia al yo-aquí-ahora del rey. Aspectos “autobiográficos”

Si bien la temática general de esta tesis es la de la cultura monástica heredada por las CSM, no podemos dejar de mencionar la gran originalidad alfonsí en la creación de un cancionero que incluye materiales de tradición clerical y monacal, pero que agrega, además, cantigas de asuntos contemporáneos al rey, de su entorno cortesano y familiar y, más aún, personales e íntimos. El registro autobiográfico constituye un factor fundamental de la obra. También Gautier de Coinci y Gonzalo de Berceo habían incluido en sus obras referencias más o menos precisas a sus propias personas, pero se trataba de alusiones no descriptivas a un yo que permanece, en cierta medida, abstracto, del cual no puede colegirse una historia o, siquiera, episodios de una vida.

Algunos críticos de la literatura medieval como Joseph Snow, han estudiado los aspectos biográficos de Alfonso X que se desprenden de las *CSM*, no tanto con el afán de hallar documentación histórica sobre la vida del rey, sino sobre todo para indagar la peculiar naturaleza de esta colección de milagros y alabanzas marianos, que incluye a la figura de su supuesto autor como personaje. Sin embargo, un número considerable de historiadores y medievalistas en general, ha indagado la obra y reunido un gran volumen de datos históricos, referidos al reino de Alfonso X, a sus campañas militares, a la expansión castellana en la Península Ibérica y a la cultura y la vida material en la España del siglo XIII, a saber: Procter (1951), Keller (1958, 1959a, 1979), Burns (1987), Kinkade (1992), Montoya (1978), Presilla (1986), O'Callaghan (1987, 1990, 1998), Carpenter (1993), entre otros.

Hace una década, Joseph O'Callaghan publicó un minucioso estudio, *Alfonso X and the Cantigas de Santa Maria: A Poetic Biography* (1998), indudablemente atraído por este verdadero monumento cultural que, de todos los producidos por el *scriptorium* alfonsí, parece ser en muchos aspectos el más cercano a la persona del rey:

The *Cantigas de Santa Maria* are not a royal biography in the usual sense because they do not provide a connected narrative of Alfonso X's career. Nevertheless, they narrate specific events in his life and that of his kingdom and they reveal something of his personality and his spirituality. (O'Callaghan, 1998: 3)

En efecto, esta especial cercanía de la obra con la persona del rey, parece quedar confirmada en uno de sus testamentos (“Testamento otorgado en Sevilla por el rey D. Alonso X a 24 de enero de 1284”):

Otrossi mandamos, que todos los libros de los Cantares de loor de Sancta Maria sean todos en aquella iglesia do nuestro cuerpo se enterrare, e que los fagan cantar en las fiestas de Sancta Maria. E si aquel que lo nuestro heredare con derecho e por nos, quisiere auer estos libros de los *Cantares de Sancta Maria*, mandamos que faga por ende bien et algo a la iglesia onde los tomare porque los aya con merced e sin pecado... (Memorial Histórico Español, 2, 1851, 122-134; *apud* Solalinde, 1943: 243)

Joseph Snow (1984) ha calificado las *CSM* como una “(auto)biografía espiritual”, refiriéndose en particular al papel de las cantigas líricas y a su influencia sobre las cantigas narrativas. Existe una absoluta solidaridad entre las cantigas de loor y las de *miragre* en la conformación del retrato del monarca. Según este autor, el carácter “autobiográfico” de las *CSM* no reside tanto en la historia fáctica del rey como en la manifestación progresiva de su subjetividad a lo largo de la obra:

No es una biografía lo que resultará de estas pesquisas o, mejor dicho, no será una biografía con fechas, pormenores, testigos y documentaciones de todo tipo. Lo que

tendremos es, no obstante, una serie de declaraciones, sentimientos, proyecciones, y dramatizaciones que muy poco distarían de ser auténtica autobiografía en su conjunto. Pero, en este caso, creo, una autobiografía idealizada que más bien perfila al rey turbado, al rey que se sabe vencido en el campo de la política, que se siente engañado por los que más le debían honrar, al rey que, en fin, alza la voz poética del cantor para poder salvarse. (Snow, 1984: 88)

Sin duda alguna, loores y *miragres* están orientados en la misma dirección por una sola voluntad autoral. Sin embargo, es evidente que para la cosmovisión alfonsí, la realidad fáctica e histórica, situada en el tiempo y el espacio, y el testimonio que se da de ella, son elementos de capital importancia en su creación literaria.

En principio, es posible identificar dos dimensiones de la vida del rey Alfonso representadas en las *CSM*: la de la vida íntima y familiar por un lado, y la de la vida política y militar por otro. No son dos dimensiones claramente separadas, sino imbricadas una con otra. Muchos asuntos políticos involucran a parientes cercanos, muchas vicisitudes de la vida privada del rey son repercusiones de un hecho político o bélico.

A la esfera familiar pertenecen las cantigas que mencionan a la esposa y a los hijos del rey (cantiga 345); a su madre, Beatriz de Suabia (256; 292); a su padre, el rey Fernando III (221; 292); a su hermano, el infante Manuel (366; 376; 382); a su hermana Berenguela (122), y el listado puede extenderse si incluimos las menciones a su abuelo Alfonso IX (229), a su bisabuelo Alfonso VIII (361) y a su suegro, el rey Jaime I de Aragón (169), entre otras. Dentro del ámbito cercano al rey también encontramos a personas de su confianza: el escribano Bonamic Favila (375), el maestro Pedro de Sevilla (389) o el ricohombre beneficiado por Alfonso, Reimondo de Rocafull (382)⁵.

El círculo familiar es un ámbito especialmente protegido por la Virgen, y en íntima conexión con ella: “*Sempr’ a Virgen groriosa faz aos seus entender/ quando en algũa cosa filla pesar ou prazer*”. El estribillo corresponde a la cantiga 345 (“*COMO SANTA MARIA MOSTROU EN VISON A UU REI E A HUA REYA COMO AVIA GRAN PESAR PORQUE ENTRARON MOUROS A SA CAPELA DE XEREZ*”), en la que aparecen Alfonso X y la reina Violante de Aragón, su esposa, junto con sus hijos. Se trata del episodio del asalto de la capilla de Jerez por parte de unos moros, y de la consiguiente aparición de la Virgen en sueños, visión que tienen simultáneamente el esposo y la esposa del matrimonio real. Aquí no es solamente Alfonso el “amigo” cercano a la Virgen, sino también su esposa, la que recibe la visión de la capilla atacada por los moros:

⁵ Cfr. Ballesteros (1963), pp. 307, 543, 548 (Bonamic); p. 400 (Rocafull).

E el chorand' e gemendo
 despertou daqueste sonno e fillou-o a dizer
 ...

A sa moller a Reynna, que jazia eno leito
 cabo del, e este sonno lle contava tod' a eito.
 E ela lle respondia ben de dereit' en dereito:
 "Outro tal ei eu sonnado, que vos quero retraer."
 (345, 88-94)

También los poemas que mencionan a los hermanos de Alfonso, muestran a Santa María en calidad de protectora familiar, desde los asuntos más graves hasta los más superficiales. "*Muitos miragres pelos reis faz/ Santa Maria cada que lle praz*" dice el estribillo de la cantiga 122, subrayando la inclinación favorable de María hacia el linaje real de Alfonso X y mencionando, por tanto, a su padre Fernando III el Santo, y a Alfonso VII el Emperador. En esta cantiga, es la niña Berenguela, hermana de Alfonso y futura señora en el monasterio de Las Huelgas de Burgos (mencionado en el capítulo II), la que es salvada milagrosamente de la muerte. En cambio, los milagros en favor de su hermano, el infante Don Manuel, resuelven inconvenientes menores de la vida cotidiana, como el de la recuperación del azor de caza (cantiga 366).⁶ Don Manuel aparece también como consejero de Alfonso en la cantiga 382. No obstante la aparente banalidad de estos asuntos, lo que se destaca es que la Virgen ayuda, en lo mucho o en lo poco, a aquel que es fiel al rey:

El en Sevilla morando, avẽo que seu irmão
 Don Manuel con el era, que o amava de chãõ;
 e o ben que ll' el fezera non lle sayra en vãõ,
 ca en servi-lo sa vida [el] avia despenduda.
 (376, 15-18)

Las referencias a los padres de Alfonso tienen una relevancia incuestionable en el cancionero. En la cantiga 221, el aún niño Fernando III es salvado de una enfermedad. La cantiga 256 relata la curación milagrosa de la madre de Alfonso, Doña Beatriz "que serva era da que pod' e val,/ Virgen santa groriosa" (vv. 25-26). Pero es en la 292 donde apreciamos plenamente la importancia de estos relatos sobre los padres. El texto no retrata meramente la semblanza de sus progenitores, sino que, como ya se anticipó en el

⁶ Un cierto número de cantigas narran asuntos aparentemente banales, como el de la recuperación de mascotas: la *doneyña* (comadreja) a la que el rey Alfonso estaba tan aficionado (cantiga 354) o el caballo del escribano Bonamic (cantiga 375). Para un análisis de la cantiga 366 ("*ESTA .CCC E LXV. É COMO SANTA MARIA DO PORTO FEZ COBRAR A DON MANUEL UN AÇOR QUE PERDERA*"), que compara el tratamiento de la figura del Infante Don Manuel en las CSM y en el *exemplo* XXIII del Conde Lucanor ("*De lo que contesçió a un falcón sacre del infante don Manuel con una águila et con una garça*"), cfr. Disalvo (2006).

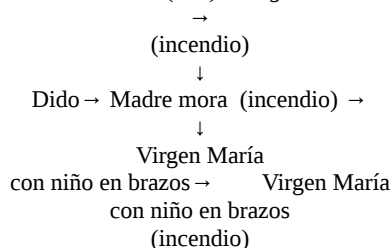
punto 2.2.(i), adopta un sesgo hagiográfico al mencionar la consagración del matrimonio real a la Virgen, cuyo signo visible es la incorrupción de los cuerpos ya sepultados.

Es necesario destacar cómo también los nexos tipológicos son identificables en esta sección “autobiográfica” del cancionero. Como ya se ha explicado, el motivo del *sponsus marianus* y del anillo dedicado a la Virgen son identificables en esta cantiga 292. También en otro caso, es posible detectar un nexo figural entre un pasaje de la *Estoria de España* y la cantiga 205 la cual, a su vez, se vincula con la mencionada cantiga autobiográfica 345 (visión de María de Alfonso X y Violante),⁷ verificándose así, nuevamente, las afirmaciones de Auerbach sobre una esencial “figuralidad” de la mentalidad medieval:

Ma le interpretazioni particolari non esauriscono il significato de la concezione figurale. A nessuno studioso del medioevo può sfuggire che essa costituisce la base generale dell’interpretazione medioevale della storia, e che spesso essa interviene anche nell’intendimento della semplice realtà quotidiana. Tutto l’analogismo che

⁷ Resumo aquí el análisis de estos textos, contenido en Disalvo (2004). El nexo figural puede detectarse, en principio, entre unos episodios de la historia romana insertos en la *Estoria de España* (capítulos 61 a 70 *Primera Crónica General*), y un acontecimiento de los propios tiempos de Alfonso X en la cantiga 205. En el texto historiográfico, después de la historia de Dido que culmina con su suicidio en el fuego, se narra el cerco y la posterior toma de la ciudad de Cartago por parte de los romanos al mando de Escipión. La caída de la ciudad también finaliza con el suicidio de la última reina, que se arroja a las llamas. La cantiga 205, en la que también se relata cerco y la toma de un castillo, por parte de un ejército de caballeros cristianos, sitúa el hecho en la frontera con el Islam y en tiempos de Alfonso X. Se trata de una cantiga que, sin duda alguna, remite a un auténtico hecho histórico, tal como lo explica Joseph O’Callaghan (“Alfonso Téllez de Meneses was actively engaged on the Islamic frontier during the early years of the reign of Fernando III”, O’ Callaghan, 1998: 89). Aun así, el milagro narrado en ella parece querer repetir la situación y los personajes del relato de la *Estoria de España*, con una serie de elementos en común: 1) el cerco “en derredor” del templo o del castillo, que incluye el ataque con fuego; 2) la desesperación de sus moradores, que, en un intento de salvarse, se ven empujados a una muerte colectiva; 3) la mujer con su hijo (o sus hijos) en lo alto la torre; 4) la mujer que se sitúa entre las almenas de la torre con el fuego por debajo de ella. Así, pues, en un juego de relaciones figurales, la reina cartaginesa prefigurada por Dido se corresponde, a su vez, con la madre mora que es presentada en la cantiga como una figura de María con el Niño Jesús en brazos. Más aún, la figura de la madre con el niño en brazos, que espera ser ayudada en medio del fuego, aparece en la cantiga 345, cuyos protagonistas son Alfonso X y su esposa, y esta vez es la Virgen misma con Jesús en brazos quien, en medio del incendio de su capilla en Jerez, clama por la ayuda del rey en sueños.

Estoria de España (cap. 66) *Cantigas de Santa María* (205) *Cantigas de Santa María* (345) Última reina cartaginesa



Por otro lado, la crítica reciente se ha referido a este tipo de personajes de la historia alfonsí como de carácter no sólo ejemplar sino figural: “Lo que atraviesa como una constante las distintas clases [de personajes] descritas es la ejemplaridad, a la que en el último grupo [‘protagonistas de la historia’, entre los cuales está Dido] se agrega el carácter figural” (Funes, 1997: 37).

penetra in ogni campo dell'attività spirituale del medioevo è strettissimamente collegato con la struttura figurale: l'uomo stesso, come immagine di Dio, acquista nell'interpretazione della trinità, da Agostino, *De trinitate*, fino all'incirca a Tommaso, *S. th.* 1, 45, 7, il carattere di una 'figura trinitatis'. (Auerbach, 1963: 216; subrayado mío)

Dentro del ámbito privado encontramos también las cantigas sobre las enfermedades y dolencias del rey Alfonso: la 209 menciona la curación milagrosa gracias a la imposición del libro mismo de las *Cantigas* sobre el cuerpo enfermo del rey. Vemos en este relato un simbolismo contundente: el libro de las *Cantigas* constituye materialmente la plegaria misma de Alfonso X, que él interpone entre su cuerpo débil y la Divinidad que lo puede salvar. Con este gesto, toda su persona se vuelve suplicante de la Virgen: se trata de una dimensión de la plegaria que incluye la vida entera, con su cuerpo, y no con la mera palabra. Por otro lado, la 279 es un "cuasi-loor" que casi no incluye narración, un grito de petición de auxilio a la Virgen. La 367 relata una sanación que realizó Santa María del Puerto en Sevilla, librando al rey de una "GRAND' ENFERMEDADE DE QUE LLE YNCHAVAN AS PERNAS TAN MUITO QUE LLE NON PODIAN CABER ENAS CALÇAS", descrita con un crudo realismo, como en el milagro del monje enfermo, analizado en 2.2. (j).

Especial mención merece la cantiga 235, abigarrada historia que sintetiza diversos momentos de la vida del monarca, como el del *fecho del Imperio* y la entrevista con el Papa en Beaucaire; la rebelión nobiliaria, con una posible alusión a la conspiración de sus hermanos Enrique y Fadrique. El relato de la cantiga posee una extraña alternancia entre conflictos políticos y diferentes momentos de enfermedades del rey, como si quisiera señalar una relación de causa y consecuencia entre unos y otros. Sin embargo, queda claro que la intervención de María resuelve felizmente ambos tipos de vicisitudes y aun providencialmente, sirviéndose de una enfermedad para "sanarlo de otras":

E pois sayr de Castela, el Rey con mui gran sabor
ouve d'ir aa fronteira; mas a mui bõa Sennor
non quis que enton y fosse, se non sãasse mellor;
porend' en todo o corpo lle deu febre gẽeral.

...

E con est' anfermidade das outras sãar-o fez;
e u cuidavan que morto era, foi-sse dessa vez
dereit' a Valedolide, u a Sennor mui de prez
o guariu do que ficara. ...

(235, 80-88)

Por otra parte, en la esfera política y militar, existen poemas que hacen alusión, sobre, todo a las relaciones de la Corona castellano-leonesa con los reinos musulmanes,

historias de enfrentamientos militares de frontera, o bien anécdotas ligadas a la repoblación de territorios reconquistados. A este grupo pertenecen cantigas como la 169 que relata el conflicto de la Arrijaca de Murcia acaecido en 1266, o la 215 en la que se narra un ataque moro en la frontera. También la cantiga 181 narra un acontecimiento fechable, con el mismo “Aboyuçaf” histórico de las cantigas 169 y 215: la derrota de Abū Yusūf Ya’kūb, sultán de Fez, en 1261, en su fallido intento de cercar Marrakech. Entre estas cantigas “de frontera” también puede mencionarse la 185 sobre el asalto frustrado de Chincoya en 1260.

Sin embargo, el gran “capítulo” histórico-biográfico de Alfonso dentro del cancionero, según lo ha denominado Snow (1979-80 y 1998-99), es el grupo de cantigas dedicadas a Santa María del Puerto (328, 356, 357, 358, 359, 364, 366, 367, 368, 375, 377, 379, 381, 382, 385, 389, 391, 392, 393, 398), en agradecimiento a la Virgen por un emplazamiento conquistado y “refundado” por Alfonso sobre el anterior enclave moro de Alcanate. El autor le dedica alrededor de una veintena de poemas en los que se narran asuntos de diversa índole, algunos de tinte biográfico, tanto íntimos (como la mencionada cantiga 367) como públicos. La cantiga inicial (328), por ejemplo, alude al célebre *fecho de Salé*:

Prior to the assault on Salé the fleet evidently was assembled at Cádiz, while Alcanate served as a supplybase. CSM 328 tells us that while the king was encamped at Alcanate his ships were going back and forth to Cádiz, so the fleet would have ebvery necessary for the expedition. [...]

CSM 328, therefore, concerns not merely the renaming of Alcanate, but more importantly, the cession of Muslim rights and the beginning of Christian repopulation in Cádiz and El Puerto de Santa María. (O’Callaghan, 1998: 102, 105)

Indudablemente, la cantiga 328 constituye uno de los textos que más inmediatamente refleja los planes personales y la voluntad del monarca. Snow (1979-80: 14) asevera que: “Though probably written by several poets, the Puerto sequence shows clear evidence of teamwork *and the hand of a master builder*” (subrayado mío). Junto con los poemas que inician el cancionero y los que lo cierran, este “capítulo” de las cantigas del Puerto, como lo llama Snow, cuyo “prólogo” es la cantiga 328, evidencia la labor autoral del mismo rey Alfonso X y, por lo tanto, de forma directa, como con sus mismas palabras, el ideal y el proyecto político de su reinado.

Numerosas investigaciones se han llevado a cabo sobre este grupo de cantigas del Puerto de Santa María. Aquí sólo cabe subrayar que su función, en el amplio contexto del cancionero, es la de trasladar el foco de atención hacia las coordenadas existenciales del rey Alfonso. Ya no se está narrando algún lejano prodigio obrado por Santa María en

un pasado remoto: las “cantigas del Puerto” vuelven inexorable el anclaje al *yo-aquí-ahora* del rey, lo que confiere a la voz autoral una legitimidad que proviene de la experiencia. Es en estas cantigas donde la imagen de Alfonso X puede actuar como testigo directo o, más aún, protagonista. En consecuencia, la figura de la Virgen adquiere una consistencia todavía más concreta, la consistencia de una presencia histórica contemporánea al rey, con la cual éste interactúa como si fuera con un pariente, o un aliado o amigo de la corte. A este respecto, explica Jesús Montoya:

Nos encontramos por tanto con un lugar peculiar, en el que el Rey da a María ‘palacio e iglesia’ en un conjunto arquitectónico que para sí quisiera el más honrado de los ‘ricos-omes’ del tiempo. Lugar cuyo término no es sólo eran las alcarias adyacentes, sino el palacio marino que bañaban sus costas. Es, por así decir, una fundación regia cuya dueña es la Virgen María, y con una jurisdicción única, administrada directamente por el Rey. (Montoya: 1998-99, 109)

Resta sólo mencionar un aspecto, muy estudiado por Snow (1979, 1990) y al que O’Callaghan dedica un entero capítulo (1998, cap. II), que se revela fundamental en la consideración del discurso biográfico sobre Alfonso X, su presentación como trovador. Ya en el inicio del cancionero Alfonso se ha perfilado como trovador de la Virgen: el anuncio programático de su nuevo *trobar* en el Prólogo B, su confirmación y radicalización en las cantigas 1 y 10. Así, Alfonso puede ser el *entendedor* (“amante aceptado por su dama”) de la Virgen, pero su condición de amante no es una esclavitud que le impone su *dona* o *sennor*, sino un *serviço* de devoción y alabanza, mediante el cual implora el *gualardon* de la salvación. Se subvierte aquí el modelo del amor cortés: para el trovador mundano la amada muestra una actitud altiva, apartada, llena de orgullo y desdén puesto que, como meta deseada, la dama cortés es inalcanzable y, por tanto, fuente de sufrimiento para su poeta-amante.

Alfonso X es presentado como un trovador también en las cantigas narrativas, tanto en primera como en tercera persona. El narrador dice de él: “demais trovaba per ela [María], segund’ oý departir” (295, 20) y la rúbrica de la cantiga 348 lo presenta como “*ÛU REY QUE TROBAVA POR ELA*”. También en la mencionada cantiga 279 la voz de Alfonso se dirige a la Virgen llamándose a sí mismo “*vosso trovador*”. Los citados estudios de Joseph Snow han tratado en extenso la naturaleza de esta representación del rey-trovador en la perspectiva de su “(auto)biografía espiritual”. En este sentido, es conveniente subrayar aquí que esta representación del trovador está perfectamente ligada al significado último de todos los demás aspectos biográficos: Alfonso es de la Virgen. Todos los personajes biográficos que la narración presenta positivamente

también lo son, por oposición a los enemigos del reino, de la Corona o de la persona del rey. He aquí una estrofa que sintetiza todos estos elementos:

Enton el Rei Don Affonso, fillo del Rei Don Fernando,
 reinava, que da Reynna dos ceos tñia bando
 contra mouros e crischãos maos, e demais trobando
 andava dos seus miragres grandes que sabe fazer.
 (345, 11-14)

4. Conclusiones: peculiaridad del “milagro alfonsí”

La originalidad de la colección de milagros alfonsí, dejando a un lado el aspecto musical, puede considerarse en varios niveles. Esta consiste, por un lado, en la reelaboración sintética de materia miracular tradicional, en piezas concisas y con metro lírico (en ocasiones, muy complejo), en las que se destaca la utilización del procedimiento figural y, no pocas veces, la mención de detalles de prácticas litúrgicas (horas canónicas, *Officium Parvum* de la Virgen). Por otro lado, hay que considerar el factor local hispánico contemporáneo y, en muchos casos, “autobiográfico”, que crece en intensidad a lo largo del cancionero, sobre todo en sus últimas etapas de redacción. Ciertamente, tanto en la materia tradicional reelaborada, como en los milagros propiamente “alfonsíes”, el discurso de las cantigas narrativas es refractario al recurso retórico de la alegoría o a la interpretación alegórica de los hechos. Este rechazo se debe a la innegable exigencia de historicidad, ya sea directa (como en los hechos atestiguables de las cantigas “autobiográficas”) o indirecta (mediante la interpretación figural). Se trata, según creemos, de una tendencia por lo general inherente al género milagro, pero que es indudable en las CSM.⁸

⁸ Discrepamos, pues, con las primeras tesis de Montoya (1981) acerca de la significación de los milagros románicos de tipo universal (el monje lujurioso, el clérigo de Chartres y la flor, Eppo el ladrón y el novio de la Virgen), ya que atribuye un carácter excesivamente simbólico a unos hechos que, aun siendo ficcionales, tienen la pretensión de ser pruebas de la directa intervención divina en los hechos históricos: “La alegoría de la resurrección a la vida de gracia en el primero, la exaltación de la oración de alabanza en el segundo, la magnífica alegorización de la liberación del «pobre de Yahvéh» en el tercero y de la huida del mundo en el último pueden superar ampliamente los reparos morales que asuntos tan escabrosos podían suponer en una literatura como la de los milagros” (Montoya, 1981:127-128). Montoya, al igual que lo había hecho el Marqués de Valmar (1889), parece considerar “piedra de tropiezo” ciertos asuntos de la materia miracular medieval, considerándolos “tan banales, tan absurdos y, a veces, tan indignos, que no parece que hayan podido cumplir con ninguno de los objetivos señalados” (Montoya, 1981: 29). Postula el “amplio simbolismo” de estos relatos como condición de su adecuada recepción, desencarnándolos: “El milagro entra dentro de esa *metáfora prolongada*, la alegoría, que pretende explícita o implícitamente exponer las distintas situaciones de la vida humana –*estados de vida*– como necesitados del auxilio divino” (Montoya, 1981: 24).

Cabe preguntarse, pues, qué es el milagro según la cosmovisión alfonsí. En la primera de las *Siete Partidas* (Título IV, Ley LXVIa), ya se daba una definición clara:

Quatro cosas ha mester el miraglo pora seer uerdadero. La primera que uenga **por poder de Dios e no por enganno...** La segunda, que aquella cosa que fiziere, **que sea contra natura, assi cuemo resucitar muerto o andar sobrel agua**, o fazer alguna de las otras cosas que dize en la ley ante desta. La tercera, que auenga **por merecimiento de sanctidat e de bondat**, que aya en si aquel que lo faze o aquellos pora quien es fecho... La quarta, que aquella cosa que fuere fecha, que sea **pora confirmamiento de la fé**, ca si por otra cosa lo fiziese alguno, no serie miraglo, assi cuemo fazen los omnes por maestría de una cosa otra, con entencion de ganar y algo. (Arias Bonet, 1975: 60; subrayado mío)

La cantiga 333, en la que se cuenta cómo Santa María de Terena sana a un hombre que estuvo quince años tullido, ejemplifica bien los elementos enunciados en la *Primera Partida*, ilustrando la “trayectoria” por la cual un hecho termina considerándose milagroso:

As gentes que o viian assi tolleit' e perdudo,
maravillavan-sse dele; mais quise Deus que sabudo
foss' ante que fosse são, e de todos y veudo,
por que foss' este miragre mais provado todavia.
(333, 40-43)

Varios autores han emprendido en sus estudios esta disquisición que permite diferenciar el milagro de la maravilla (ambos conceptos, fundamentales para la comprensión de la literatura medieval).⁹ Después de la conocida tripartición de Le Goff (1978) –*mirabilis* (maravilloso folklórico o precristiano), *miraculosus* (maravilloso cristiano), *magicus* (diabólico)–, Baños Vallejo recuerda la común raíz de maravilla (<*mirabilia*) y milagro, en el verbo latino *mirari*: el término *miraculum*, pues, se reservó exclusivamente para designar ‘prodigio de origen divino’ (Baños Vallejo, 1997a: XLIX). A su vez, reasumiendo estas definiciones, explica Diz (1995: 10):

La concepción medieval del milagro, cuyas bases quedaron establecidas en la obra de San Agustín (*De civitate* 21.8.3), revela, al menos en la superficie, una paradoja central: el milagro es acontecimiento simultáneamente extraordinario y natural. El poder de Dios se muestra en la naturaleza, siempre milagrosa, y también en hechos que se reconocen más fácilmente como milagros por constituir manifestaciones inusitadas de ese mismo poder (Ward, 3-19). Por eso el milagro no es una transgresión sino más bien una suspensión divina, impredecible, de las leyes de la naturaleza: siendo naturaleza y milagro obras y signos del poder de Dios, no pueden estar en relación de genuina oposición. [...]
En el milagro, en cambio, la aparente suspensión de lo natural se presenta como indudable y nunca equívoca porque se proponen como compatibles dos órdenes diferentes de la realidad.

⁹ Sobre la utilización de los términos *milagro/ maravilla*, tanto en las *CSM* como en la prosa alfonsí, cfr. el iluminador artículo de Anthony J. Cárdenas (1988-89).

Por su parte, Mercedes Brea (1993: 60-61), al considerar la naturaleza del milagro alfonsí, arroja luz sobre su auténtica razón de ser:

los milagros no indican otra cosa que el poder de Dios delegado en la Virgen (en nuestro caso; en otros son los santos) para realizar «feitos maravillosos» que no están al alcance de los hombres. Son la demostración visible de la potestad divina, algo así como la prueba –mirable, admirable– de que Dios existe, y también el cielo y el infierno, que de otro modo tendrían que ser aceptados simplemente como dogmas de fe. Los milagros narrados en estos textos medievales son casi un reclamo –para que permanezcan clavados en la mente humana–, una evocación de los realizados por Jesús en su vida terrena y relatados en el Nuevo Testamento, que tenían ya por finalidad dejar constancia de su naturaleza divina.¹⁰

“[D]e todos y veudo,/ por que foss’ este miragre mais provado todavia” (333, 43): la prueba, pues, atañe al milagro, no a la persona. Más aún, muchas veces el milagro acontece justamente al fracasar la capacidad o la coherencia moral del personaje. En este sentido, es discutible la postura de Elvira Fidalgo, incluida como conclusión a su análisis de las CSM, a través del parámetro de la materia ejemplar:

O *exemplum*, igual que a cantiga que ofrece unha acción exemplar, era, sobre todo, un testemuño de algo realmente sucedido e que se transmite como unha proba superada ou non por un pecador, onde o ben e o mal se alternan e cohabitan na experiencia diaria do home e onde, se se esforza, pode erguirse coa victoria do ben. (Fidalgo, 2002: 138-139).

Es necesario recordar que, en las cantigas narrativas, el acento está siempre puesto en el auxilio que llega “del exterior”, es decir, en un factor que no pertenece al plano humanamente previsible (pero que *suscita* un hecho en ese plano), y que supera cualquier esfuerzo, capacidad o virtud que puedan tener los personajes beneficiados. Sería posible hablar de ejemplaridad, pero aclarando que no se trata meramente de un paradigma en el plano moral (comportamientos imitables, virtudes conquistables), sino más bien del *testimonio* de que existe una fuerza “de lo alto” que puede ser invocada, incluso desde la circunstancia terrenal más extrema.

¿Cómo dialogan los milagros tradicionales con los de nueva elaboración alfonsí?

Intentar responder a esto lleva forzosamente a la consideración de un cancionero laico confeccionado a partir de materiales monásticos: no sólo la asimilación de un vasto

¹⁰ Cfr. la definición de autores cristianos modernos, sobre todo el concepto de “familiaridad” y “método cotidiano”, de gran utilidad para abordar el milagro alfonsí: “Se puede definir el milagro como un acontecimiento, es decir, como un hecho experimentable por medio del cual Dios obliga al hombre a fijarse en Él, en los valores de los que quiere hacerle partícipe: un hecho con el que Dios llama al hombre para que éste caiga en la cuenta de su realidad. Se trata de un modo con que Él impone sensiblemente su presencia.

“Dios se ha hecho familiar para la vida del hombre: su modo de relacionarse con el hombre se expresa en una familiaridad experimentable a través del milagro. Por ello el milagro es el método cotidiano con el que Dios se relaciona con nosotros, la modalidad con la que Él se hace objetivo en lo contingente” (Giussani, 2005: 278).

corpus de relatos marianos, de tradición local o universal, sino también la adopción de tópicos, motivos y temas “tradicionales” en las cantigas personales (por ejemplo, según se ha visto, el motivo del sponsus marianus, y del anillo de la Virgen, en cantigas sobre Fernando III o el mismo Alfonso X). Cancionero laico, es decir, en una perspectiva y un ámbito cristianos, pero fuera de círculos clericales y monásticos. *Cancionero laico*, finalmente, en el que las plumas alfonsíes –conscientemente o no– retoman el origen mismo de la tradición escrita miracular, puesto que, al incluir relatos del *aquí* y el *ahora*, versiones de testigos oculares y hasta de protagonistas (el rey mismo), ya no son meramente milagros “de la tradición literaria” (como los de Gautier o Berceo), sino testimonios en todo similares a las primeras colecciones locales, de valor probatorio (*i.e.*, los hechos reportados por Hugo Farsitus o Hermann de Laon). Con las CSM (y justamente dentro de las etapas de redacción del cancionero mismo), el milagro mariano en romance da un paso más en la evolución del género, desprendiéndose de los modelos monástico-clericales inmediatos (Gautier, Berceo, pero también Vicente de Beauvais y Gil de Zamora):

Leyenda hagiográfica	Milagro mariano en latín	Milagro mariano en romance	Milagro mariano alfonsí
Milagros insertos en las Vidas de Santos.	Colecciones latinas anónimas y con autor Milagros locales (“testimoniales”)/ universales (“literarios”)	Adgar, Gautier de Coinci, Gonzalo de Berceo, milagros de la primera redacción de CSM.	CSM: milagros locales del entorno del rey, milagro “autobiográfico” Ciclo del Puerto de Santa María.
Protagonista: santo	Protagonista: hombre común (histórico) <i>Prosa</i> brevitas	Protagonista: hombre común (histórico) Yo autoral y lírico <i>Verso</i> amplificatio <i>Verso lírico (CSM)</i> abbreviatio (CSM)	Protagonista: Alfonso X, familiares, personas contemporáneas Yo autoral + Elementos autobiográficos (<i>yo-aquí-ahora</i>) <i>Verso lírico</i>

.V.

LA INFLUENCIA DE LA POESÍA LITÚRGICA MONÁSTICA: HIMNODIA, TROPOS Y TÓPICOS MARIANOS EN LAS CANTIGAS DE LOOR



V. LA INFLUENCIA DE LA POESÍA LITÚRGICA MONÁSTICA: HIMNODIA, TROPOS Y TÓPICOS MARIANOS EN LAS CANTIGAS DE LOOR

En los capítulos anteriores (III y IV) se ha tratado la cuestión de las obras monásticas como posibles fuentes de lo que constituye el mayor volumen de poemas en el cancionero, las cantigas narrativas (*cantigas de miragre*). Las cantigas de tipo lírico, *cantigas de loor* (o “decenales”), a las que se dedica este capítulo, si bien representan un porcentaje considerablemente menor, revisten una importancia capital, tanto por sus temas y su función, como por su disposición dentro del cancionero, verdadera “clave de bóveda” de la estructura total.

Las CSM contienen más de 60 poemas líricos, entre las *cantigas de loor*, los Prólogos (A y B) y las *Cantigas das Festas de Santa Maria* (ver Apéndice D), que pueden considerarse reelaboraciones tanto de modelos trovadorescos marianizados y de las *chansons* de los *Miracles de Nostre Dame* de Gautier de Coinci, como de los himnos y secuencias de la liturgia en latín. Ya hemos visto en el capítulo II la importante presencia de la liturgia en las CSM, como elemento fundamental de la vida monástica, retratado en el relato mismo de los milagros. En este capítulo se indagará el problema de la influencia que la himnodia y los tropos de la liturgia pudieron haber tenido en las *cantigas de loor*. Evidentemente, la cuestión de las fuentes de las *cantigas de loor* no puede ser tratada de igual forma que la de las cantigas narrativas. La influencia aquí no consiste tanto en “fuentes”, cuanto en un acervo de imágenes, tópicos, *tituli* (o advocaciones), formas métricas y música, que hacia el siglo XIII conforman un entramado omnipresente no sólo en la cultura monástica sino también fuera de ella, en todo ámbito alcanzado por la práctica litúrgica. Sin dejar de tener en cuenta la influencia específicamente cortesana, tanto occitana como gallego-portuguesa, un análisis de la materia de la cual nacieron las cantigas, debe contemplar necesariamente la presencia muy próxima de estas formas líricas de la liturgia. En este sentido, sigue siendo válida aquella afirmación de Nydia de Fernández Pereiro, al considerar la filiación de la poesía trovadoresca provenzal:

hay un sector de la cultura latina medieval que no pudo ser extraño a los trovadores. Nos referimos a la poesía del oficio religioso, género no limitado a los eruditos, que no existía meramente como literatura escrita, sino que lo cantaban habitualmente los fieles de todas las clases sociales. [...] Spanke puso de relieve la

poesía *paralitúrgica*¹ como la verdaderamente influyente; tratábase de cantos que no pertenecían al oficio religioso propiamente dicho, pero que se cantaban en las iglesias por imposición del gusto popular, de temática incluso profana: los tropos, de los cuales el *versus* o *conductus* habría influido en las composiciones de Guillermo IX. (Fernández Pereiro, 1968: 167-168)

En el ámbito hispánico, mientras que la liturgia visigótico-mozárabe ofrece una exigua producción mariana, la himnodia ibérica, en los siglos subsiguientes, se nutrirá de acervos monásticos franceses (primero cluniacenses, en relación con el santuario jacobeo, y luego cistercienses), con la progresiva adopción de la liturgia de rito romano. En la actualidad contamos con pocos estudios que analicen el vínculo, en el ámbito hispánico, entre la producción litúrgica latina y la lírica mariana en romance. Afirma Josemi Lorenzo Arribas, coeditor del *Códice de Las Huelgas*:

Los textos musicados mediolatinos son la hermana pobre de la literatura medieval, y nadie parece prestarles más interés que el de soporte de la música a la que van asociados. Si la naturaleza formularia de muchos de ellos explica su repetición casi continua, hallamos con mucha frecuencia piezas originales de gran belleza literaria, razón más que suficiente para reconocerles el estatuto de autonomía artística que habitualmente se les niega. (Asensio Palacios y Lorenzo Arribas, 2001: 33)

Los estudios de himnología, desde los de Blume y Dreves, compiladores de la célebre *Analecta Hymnica Medii Aevi* (1886-1922), hasta los de Dronke (2003) y Jacob (2003), no han encontrado aún un correlato proporcionado en el ámbito hispánico, sobre todo en lo que se refiere al nexo entre himnodia mariana en latín y lírica mariana en romance. El presente trabajo de tesis pretende contribuir al estudio de este nexo, con un aporte acotado al ámbito de la poesía alfonsí.

Algunos estudios recientes como el de Giacomo Baroffio, “*Filia Virgo et Mater. Appunti di mariologia liturgica*” (Piastra y Santi, 2004), rescatan la liturgia como *locus theologicus* que ofrece vías de profundización en la mariología. Dicho autor propone, a manera de programa para futuras investigaciones, una serie de líneas de análisis que han de ser privilegiadas: 1) la evolución del culto mariano en la Edad Media, según la introducción de fiestas que celebran episodios de la vida de María, junto con la cuestión de las advocaciones de la Virgen en las diferentes iglesias; 2) la reflexión teológica surgida de consideraciones de la producción homilética patrística y altomedieval; 3) la

¹ Aunque no es posible abordar la cuestión en este trabajo de tesis, la terminología “paraliturgia”/ “paralitúrgico” es puesta en discusión hoy en día, ya que todas estas composiciones surgieron como “ornamentos” o “comentarios” poéticos, interpolados en los textos litúrgicos, formando así, pues, parte de la liturgia. Para un completo estudio sobre el florecimiento de estas formas en el siglo XII, puede consultarse la obra de Margot Fassler, *Gothic Song*: “this was a time during which several repertories of liturgical texts and music either died out or were truncated and modified, and several new kinds of texts and music –rhymed offices, late sequences, versus and conductus, and some styles of polyphonic music– first flourished” (Fassler, 1993: 9).

devoción mariana en las oraciones litúrgicas y en el rico patrimonio de oracionales altomedievales; 4) las intuiciones sobre la misión de la Virgen, recogidas en tropos y cantos del ordinario de la misa y otras formas poético-musicales. Como primer paso metodológico, el autor propone un índice de títulos marianos en orden alfabético, recogidos de secuencias difundidas en Europa central. De manera análoga, la liturgia en la Península Ibérica ofrece un material mariano (cuantitativamente menor y, por tanto, más abarcable) cuya indagación debe profundizarse. Y, si bien el período visigótico presenta una modesta producción mariana (de no ser por la prosa doctrinal mariológico-apologética de Ildefonso de Toledo), a partir de los siglos XI-XII, es de un mismo acervo de imágenes, tópicos, simbolismos y doctrinas, común a toda Europa –gracias a una misma liturgia, una misma lengua de culto y al fenómeno migratorio del monacato–, que se nutre la literatura mariana ibérica.

1. Importancia de la poesía litúrgica en las CSM

Como se ha dicho, habiendo mencionado ya el gran *corpus* de las posibles fuentes de las cantigas narrativas, es necesario exponer un *corpus* de posibles fuentes o, en todo caso, cognados latinos de las *cantigas de loor*. Para esto, se ha tenido en consideración la poesía litúrgica de los siglos X-XIII, que pudo haber influido en la producción alfonsí. Ésta se encuentra principalmente en breviarios, o bien en colectáneas de himnodia monástica tales como el *Hymnarius Moissacensis* (himnos de la abadía de Moissac, s. X) o el *Prosarium Lemovicense* (troparios de la abadía de San Marcial de Limoges, ss. X-XII), y en la rica obra de *sequentiae* de la Abadía de San Víctor (París, s. XII). En ámbito hispánico, además de la himnodia de los breviarios de los siglos XIII-XIV (*Oscense*, *Illerdense*, *Matritense*, entre otros), han sido tenidas en cuenta, debido a la cercanía con el mismo Alfonso X, las piezas del *Códice* del monasterio de Las Huelgas de Burgos y del *Officium BMV* de fray Juan Gil de Zamora, según se expondrá más abajo.² Todas estas influencias pueden ser entendidas en dos aspectos. Primero, algunas cantigas mencionan de forma explícita himnos, antífonas y secuencias de la tradición litúrgica en honor a la Virgen, composiciones que pueden, por tanto, considerarse *fuentes directas*. En segundo lugar, las *cantigas de loor*, en general, comparten con esta antigua lírica litúrgica unos mismos tópicos, producto de una misma

² Las ediciones utilizadas son: *Hymnarius Moissacensis*, *Prosarium Lemovicense* y breviarios hispánicos (*Hymnodia Iberica*), tomos II, VII y XVI de *Analecta Hymnica Medii Aevi* (1886-1922), respectivamente; secuencias victorinas (Adán de San Víctor: *Sämtliche Sequenzen*), Wellner (1955); *Códice de Las Huelgas*, Asensio Palacios y Lorenzo Arribas (2001); *Officium* de Gil de Zamora, Fita (1885b).

tradición lírica culta (litúrgica, monástica): ancestros latinos que hemos dado en llamar *fuentes primigenias*. Se trata de una influencia difícilmente demostrable en términos de filiación de un texto a otro, pero indudablemente existente, una textualidad de la cual el cancionero alfonsí es heredero. Es necesario aclarar el valor de estas *fuentes primigenias*: son oraciones, cantos y conceptos/ imágenes que al *scriptorium* alfonsí no podían resultar ajenos. Por más que en muchos casos no hayan sido “fuentes directas”, traducidas o reformuladas, constituyen el fondo de temas marianos, tópicos y advocaciones que resuena, utilizando un término musical, como un *basso continuo* a lo largo de las *cantigas de loor*.³

1.1. Los géneros litúrgicos en las CSM

En el capítulo II se consideró la presencia de la liturgia a lo largo de los milagros del cancionero. La representación del rezo de las Horas Canónicas y del Pequeño Oficio de las Horas de la Virgen, y no pocas “cantigas eucarísticas”, testimonian la importancia de la liturgia en las CSM. En consecuencia, las partes de la oración litúrgica, **salmos, antifonas, himnos, letanías, tropos y secuencias**, son constantemente mencionadas en la obra.

En cuanto a la **salmodia**, recuérdese, por ejemplo, la cantiga 56, analizada en el capítulo anterior, que menciona el cántico y los salmos entonados por el monje en honor a María, que lo hacen merecedor de la vida eterna, y cuyo signo visible son las cinco rosas florecidas en su boca. En otras cantigas, como la 73, que será analizada en 1.3., la salmodia también reviste una importante presencia, evidenciándose en los tonos de recitación. El paralelismo entre los salmos de David y las *Cantigas* de Alfonso X ya ha sido sugerido por Joseph Snow (1999) en su artículo “‘*Cantando e con dança*’: Alfonso X, King David, the *Cantigas de Santa Maria* and the Psalms”, quien compara las actitudes de ambos reyes celebrantes en la alabanza y la acción de gracias mediante el canto y la danza, mencionados en sus respectivas obras poéticas.

³ Al referirnos a “fuente primigenia” o “acervo común”, somos conscientes del concepto de *intertextualidad*, fijado por la teoría literaria moderna, definido por Julia Kristeva (1969) como el “mosaico de citas” apartir del cual se constituye todo texto en tanto absorción y transformación de otro texto. Hemos preferido aquí la denominación más antigua de “fuente”, con la distinción entre fuentes directas y primigenias, porque permite evocar la idea de un *repositorio* anterior, aunque ampliamente difundido y en expansión en el siglo XIII, del cual la poesía en romance (como las CSM) ha adoptado, ya sea como cita, como traducción o como imágenes/conceptos reelaborados y desarrollados, una serie abundante, pero identificable y clasificable, de piezas, tópicos y términos.

En las *cantigas de loor* revelan su presencia, no sólo los salmos, sino muy especialmente los **himnos** y las **antífonas** (sobre todo, las cuatro que se adoptaron como antífonas finales para la oración nocturna de Completas: *Salve Regina*, *Ave Regina Caelorum*, *Regina Caeli laetare*, *Alma Redemptoris Mater*). Cantigas como la 90 o la 340 parecen estar construidas a base de ciertas antífonas marianas presentes en la liturgia (ver puntos **2.1.b** y **2.1.p**). La “omnipresencia” de los tradicionales *Ave Maris Stella* (himno) y *Salve Regina* (antífona) señala la significativa filiación con las plegarias marianas litúrgicas, no sólo como citas directas sino como “fuentes primigenias”. El *Ave Maris Stella* subyace en el discurso de varias *cantigas de loor* como, por ejemplo, la 60, *Entre Av’ e Eva* y la 100, *Santa Maria Strela do dia*. La conocida advocación mariana “advocata nostra”, del *Salve Regina*, en combinación con otras denominaciones contenidas en la misma antífona (“Regina”, “mater misericordiae”), es empleada en muchas *cantigas de loor* (30, 70, 150, 350, 360, 370), por lo que *Salve Regina* puede también considerarse una de sus “fuentes primigenias”.

En este sentido, otras plegarias marianas, muchas de las cuales que formaban parte del *Officium Parvum*, pero cuya existencia es anterior e independiente (como el antiguo *Sub tuum*, mencionado en el capítulo II), se hallan dispersas en diversas cantigas, ya sea citadas, “glosadas” o simplemente aludidas. Un lugar preponderante está reservado a la oración de salutación angélica *Ave Maria* (atribuida, como tal, a San Gregorio Magno, compuesta a partir de las palabras de saludo del Arcángel Gabriel en Lc. 1.28 y de Santa Isabel en Lc. 1.42). Así, la cantiga 80 (“*ESTA É DE LOOR DE SANTA MARIA, DE COMO A SAUDOU O ANGEO*”) consiste en la glosa o comentario del *Ave Maria* (subrayado mío):

CSM 80 (2-23)

*De graça chẽa e d’amor
de Deus acorre-nos, Sennor.*

Santa Maria, se te praz
pois nosso ben tod’ en ti jaz
e que teu Fillo sempre faz
por ti o de que ás sabor.

De graça chẽa e d’amor...

E pois que **contigo é Deus**,
acorr’ a nos que somos teus,
e fas-nos que sejamos seus
e que perçamos del pavor.

De graça chẽa e d’amor...

Ave Maria

Ave Maria, gratia plena

Sancta Maria, Mater Dei

Dominus tecum

**Ontr'as outras molleres tu
es bẽeita** porque Jesu

Cristo parist'; e porend' u
nos for mester razõador

De graça chẽa e d'amor...

Benedicta tu in mulieribus

Sei por nos, **pois que bẽeit' é
o fruto de ti**, a la ffe;

e pois tu sees u el ssé,

roga por nos u mester for.

De graça chẽa e d'amor...

et benedictus fructus ventris tui Jesus

ora pro nobis peccatoribus

nunc et in hora mortis

Otras oraciones marianas surgidas en el siglo XI, como *Inviolata*⁴ o bien *Sancta Maria, succurre miseris*,⁵ compuesta por Fulberto de Chartres (ca.951-ca.1029), pueden detectarse también en el tejido de los loores.

Ya en el siglo XIII, era una arraigada costumbre el rezo de las **letanías** a los santos. Las **letanías marianas** contienen numerosos *tituli* o advocaciones que caracterizan los diversos atributos y funciones de la Virgen. Muchos de estos *tituli* provienen del himno *Akáthistos*, de la liturgia griega (traducido al latín en el siglo IX), y otros del culto mariano en general y de los escritos mariológicos patrísticos y altomedievales. Aunque probablemente el texto de las letanías más célebres haya sido compuesto en la segunda mitad del siglo XII en Francia, éstas fueron asimiladas al culto del santuario mariano de Loreto en la segunda mitad del XVI, de donde toman el nombre de *Litaniae Lauretanae*. La presencia de estas letanías, mencionadas en varias cantigas narrativas, se percibe también como principio estructural de ciertas *cantigas de loor*, además de proporcionar numerosas advocaciones de María en varios otros poemas (280, 350). Las cantigas X^a y XII^a de las *Fiestas de Santa María* (ed. Mettmann 420 y 422, respectivamente), por ejemplo, parecen tener como estructura la oración litánica:

Bẽeyta es Maria, | Filla, Madr' e criada
de Deus, teu Padr'e Fillo, | est'é cousa provada.
bẽeyta foi a ora | en que tu gẽerada
fuste e a ta alma | de Deus santivigada,
e bẽeyto o dia | en que pois fuste nada
e d'Adam o peccado | quita e perdõada,
e bẽeytos los panos | u fust envurullada
e outrossi a teta | que ouviste mamada...

⁴ “*Inviolata, integra, et casta es Maria, quae es effecta fulgida caeli porta.// O Mater alma Christi carissima, suscipe pia laudum praeconia.// Te nunc flagitant devota corda et ora, nostra ut pura pectora sint et corpora.// Tu per precata dulcisona, nobis concedas veniam per saecula.// O benigna! O Regina! O Maria, quae sola inviolata permansisti.*”

⁵ “*Sancta Maria, succurre miseris, iuva pusillanimes, refove flebiles, ora pro populo, interveni pro clero, intercede pro devoto femineo sexu: sentiant omnes tuum iuvamen, quicumque celebrant tuam sanctam commemorationem.*” (Sermón IX, *De Annuntiatione Dominica*; Migne, PL, vol. 141, col. 338D-339A).

(420, 3-10)

.....
Madre de Deus, ora | por nos teu Fill' essa ora.

U verrá na carne | que quis fillar de ty, Madre,
 joyga-lo mundo | cono poder de seu Padre.
Madre de Deus, ora | por nos teu Fill' essa ora.

E u el a todos | parecerá mui sannudo,
 enton fas-ll' enmente | de como foi conçebudo.
Madre de Deus, ora | por nos teu Fill' essa ora.
 (422, 3-9)⁶

Por último, los **tropos** (interpolaciones líricas empleadas para amplificar y adornar los textos litúrgicos) y, especialmente, las **secuencias** (que serán consideradas especialmente en el punto 3), tienen una importancia fundamental en el cancionero, no sólo como citas o posibles fuentes, sino como formas determinantes de un nuevo género en la poesía mariana en romance.

1.2. La música litúrgica en las CSM

Un estudio de la influencia de formas y contenidos monásticos en las CSM no puede soslayar una mención a la música litúrgica, sobre todo por la enorme riqueza musical con que el cancionero alfonsí se ha conservado en los manuscritos. Tal como asevera Montoya, muchas de las CSM estaban destinadas a la celebración litúrgica:

hay un grupo de *cantigas de carácter paralitúrgico*, cantadas en ocasiones en las iglesias donde el Rey Sabio las depositó, tal como lo reflejan algunas inscripciones, que se refieren a las fiestas litúrgicas de Jesucristo y de Santa María, incluidas algunas de ellas en la primera redacción (códice *To*) y que se completaron en la última y definitiva (códice *E*). (Montoya, 1995: 43)

La naturaleza de este trabajo de tesis no permite la indagación profunda que este tema merece. Sin embargo, será útil la referencia a algunas investigaciones que señalan el nexo entre la producción musical alfonsí y la antigua práctica musical litúrgica, en general monástica. La música de las CSM ha sido ampliamente estudiada con diversos enfoques, a partir de principios del siglo XX, desde las posturas arabistas de Julián Ribera (1922) hasta los estudios de Higiní Anglès (1958), aún vigentes, que han demostrado la filiación de las CSM con piezas cultas europeas, litúrgicas y cortesanas. Más recientemente, Gerardo Huseby (1987, 1999), José María Llorens Cisteró (1987),

⁶ Cabe recordar la explicación de Antoni Rossell (2005: 1428), acerca de la cantiga 422: “La melodía utilizada, tal como demostró Anglès (1935: 296-298) es la de la Sibila, un canto que se interpretaba, y en algunas iglesias catalanas aún se interpreta ahora, en la «Misa del Gallo» el 24 de Diciembre”. Esta consideración sobre la imitación de una melodía litúrgica refuerza la hipótesis del principio estructural litánico del poema.

Ismael Fernández de la Cuesta (1987, 2001), Hendrik van der Werf (1987), Israel Katz (1990), Manuel Pedro Ferreira (1999, 1999-2000, 2000), Colantuono (2005), Antoni Rossell (2001, 2005), entre otros, han indagado diversos aspectos de la riqueza musical de las *CSM*, desde la problemática de la notación musical y su transcripción moderna, hasta cuestiones de melodía, ritmo, y la relación con el legado del canto gregoriano u otros sistemas musicales.

Después de la célebre obra de Higiní Anglès (1958), diversos estudios han venido corroborando el legado del sistema musical litúrgico en las *CSM*. Así, el musicólogo argentino Gerardo Huseby recuerda que:

[E]n el caso específico de las *Cantigas*... se percibe con toda claridad un número significativo de rasgos melódicos de índole modal, también presentes en el canto llano litúrgico [...]. [E]n otros repertorios monódicos no litúrgicos de la época, estos procedimientos compositivos rara vez se pueden apreciar de manera tan coherente y normalizada como en las *Cantigas*... (Huseby, 1999: 270).

En un estudio reciente, el musicólogo Antoni Rossell (2005) indica una serie de casos en los que la imitación melódica puede detectarse en las *CSM*, en cuatro vertientes: la lírica occitana, la lírica francesa, la lírica catalana y la litúrgica. En cuanto a esta última, Rossell destaca que esta vena riquísima para la investigación musicológica de las *CSM*, en constante crecimiento, “aún hoy es un campo abierto de posibilidades y de pruebas que demuestran que Alfonso X se inspira, sobre todo, en ese repertorio litúrgico” (Rossell, 2005: 1426). A continuación enumera cinco casos, destacados por Anglès, en los que esta imitación melódica es evidente, los cuales transcribimos aquí:

a) La cantiga de *loor* 290 «Maldito seja quen non loará/ a que en si todas bondades á». Que habría tomado como modelo «Fidelium sonet vox sobria», conductus de Notre-Dame de París (Anglès, 1958, vol. III-1: 337).

b) La cantiga 371 «Tantos vay Santa Maria/ eno seu Porto fazer», estaría emparentada melódicamente con «Et exspecto resurrectionem mortuorum» del Credo IV del *Kyriale Romanum* (Anglès, 1958, vol. III-1: 361).

c) La cantiga 216 «O que en Santa [Maria]/ de coraçon confiar», estaría relacionada con el Kyrie VIII «De Angelis» del *Kyriale Romanum* (Anglès, 1958, vol. III-1: 313), además de recordar, en su inicio melódico, el descort «J'ai maintes fois chanté» de Gautier de Dargies.

d) La cantiga de *loor* 300, «Muito deveria/ ome sempr' a loar» estaría melódicamente emparentada con «Ubi caritas et amor» (Anglès, 1958, vol. III-1: 340-341).

e) La cantiga 11 «Macar ome per follia», cuya melodía, según Anglès parecía tomada del repertorio litúrgico de tropos del «Proprium Missae» (Anglès, 1958, vol. III-1: 246-247).

(Rossell, 2005: 1426)

El musicólogo catalán destaca otros casos de imitación melódica de los modelos litúrgicos, especialmente la salmodia. Así, por ejemplo, cita el caso de la cantiga 56, que ha sido estudiada en confrontación con sus fuentes en el capítulo IV: “la melodía de la cantiga 56 nos recuerda el primer y el segundo modo salmódico gregoriano, con lo cual comprobaríamos la voluntad intermelódica del autor” (Rossell, 2005: 1428).

Cabe aclarar que existen casos en las CSM en que la melodía parece contrastar fuertemente con su contenido literario. Un ejemplo es el de la *cantiga de loor* 120 (“*Quantos me creveren loarán/ a Virgen que nos manten*”), que presenta un ritmo de danza –correspondiente a la forma de rondel (*rondeau*)– netamente “profano”, es decir, de probables raíces folklóricas, luego adoptado como pieza cortesana.⁷ Esta melodía, claramente no monástica, vehiculiza, sin embargo, un texto de profunda devoción mariana, que llega a su paroxismo en los últimos versos de cariz contemplativo: “per que atan pagados serán/ que nunca desejarán ál ren” (vv. 22-23) [cfr. **track 1** CD adjunto].

Para ejemplificar la solididad entre aspectos poéticos y musicales, y la cercanía con la música de origen monástico, analizaremos aquí una cantiga narrativa en la que la “voluntad intermelódica del autor”, postulada por Rossell (2005: 1428), reclama un trabajo interdisciplinario de musicología y estudios literarios.⁸ El análisis melódico de la cantiga 73 en confrontación con el estudio de sus aspectos textuales, indica que se habría producido, en su *performance*,⁹ un posible efecto estético en la audiencia, análogo al tono impetratorio de la voz autoral que recorre la obra.

Gerardo Huseby (1987), al analizar el trasfondo melódico común que subyace en la cantiga 73 y la cantiga de amigo “*Ondas do mar de Vigo*”, del poeta gallego Martín Codax, identifica la estructura melódica de una de las más tempranas formas del canto litúrgico occidental: los tonos salmódicos para el Oficio Divino. En dicho análisis se profundiza de manera muy exhaustiva en los aspectos melódicos, a fin de demostrar

⁷ “Higinio Anglés dice que [la cantiga 120] recuerda la del núm. 308, que también aparece como ‘rondeau’ y la califica de «tonada popular como de juego de niños y recuerdo lejano de canción de gesta» (H. Anglés, III, 1ª, 184 y 420)” (Montoya, 1995: 182 nota).

⁸ Para esta sección del capítulo, lo mismo que para el análisis musical de las piezas del *Códice de Las Huelgas* (punto 3.2.), agradezco el invalorable aporte musicológico del Lic. Germán Rossi de la Universidad de Buenos Aires.

⁹ La *performance*, según la definición de Paul Zumthor, indica la obra medieval en su instancia más completa (no ya su mera superficie textual, sino su forma acabada en el acto de transmisión): “La transmisión de boca a oído *opera* literalmente sobre el texto, lo configura. La *performance* es precisamente la que convierte una comunicación oral en objeto poético, confiriéndole la identidad social que hace que se la perciba y considere como tal. La *performance*, por ello, es constitutiva de la forma. Frente al texto en sí actúa como efecto sonoro; sin embargo, ante este efecto sonoro el texto reacciona y se adapta, se modifica para superar la inhibición que esta situación entraña” (Zumthor, 1991:21).

cómo la presencia de procesos de pensamiento musical similares en cada pieza, sugiere un trasfondo común de estilo musical y técnicas compositivas.

Existe una fuerte relación melódica entre las dos frases de la melodía de la cantiga 73 y dos tonos salmódicos diferentes. Las frases de la cantiga comparten con los tonos salmódicos una organización fraseológica similar con un comienzo, un medio y un final, pero sobre todo poseen un material melódico común que se organiza en torno a la fórmula de inicio (sol-la-do), a la repercusión sobre la cuerda o tenor del modo (do), y a la fórmula de cadencia (si-la-sol). La pieza tiene forma de *virelai* (estribillo de dos líneas cuya melodía es repetida en la segunda mitad de la estrofa, la *vuelta*), con la particularidad de que cada una de las líneas se corresponde con una de las frases arriba analizadas¹⁰. Dichas frases, en el estribillo y en la vuelta, alternan un final con una cadencia abierta (*ouvert*): *do-si-do-la* y una cerrada (*clos*): *si-la-la-sol*. Esta alternancia entre finales abiertos y cerrados es típica de las melodías medievales con formas fijas (danzas y canciones). Es una forma sencilla y eficaz de incrementar la tensión de una melodía y duplicar su duración, en este caso utilizada para establecer la identidad del estribillo (Huseby 1987: 193) [cfr. **track 2** CD adjunto].

Más allá de los elementos de la estructura musical de la cantiga, que constituyen un trasfondo común con los tonos salmódicos, y la ubican dentro de la práctica modal occidental europea, la similitud melódica es evidente. Es posible pensar que dicha afinidad podría haber creado en el auditorio un efecto de asociación con el rezo de la liturgia, subrayando así, mediante la *performance*, el significado mismo de la narración de la cantiga.

En efecto, la cantiga 73 (“*COMO SANTA MARIA TORNOU A CASULA BRANCA QUE TINGIU O VINNO VERMELLO*”) describe la liturgia misma en el relato del milagro. Se narra un suceso acontecido a un tesorero de un monasterio que, accidentalmente, derrama un vino muy rojo (que había de ser consagrado) sobre una casulla blanca. Esto transcurre, aclara el relato, durante la celebración de la misa de Navidad: “na festa de Natal,/ que dizian os monges missa matinal” (vv. 20-21). En una de las versiones latinas de esta cantiga, el milagro en prosa del *Liber Mariae* de Juan Gil de Zamora (XVI, 5, 8),

¹⁰ *Virelai*: no debe confundirse con el término literario homónimo, referido a la forma estrófica (= *zéjel*): “En la forma más sencilla de *virelai*, la primera de las dos líneas de la estrofa, la *mudanza*, es repetición de la melodía de la segunda línea del estribillo. La pauta rítmica muestra el entrelazamiento de *mudanza* y *vuelta*, la cual es característica de esta forma: la tercera línea de la estrofa presenta la rima de la *mudanza*, pero la melodía de la primera línea del estribillo. Al estribillo de dos líneas le es dada una estructura musical ajustada, al finalizar la primera línea en una cadencia abierta (no-conclusiva), y, procediendo desde ese punto, sólo alcanzando la *finalis* al final de la segunda frase. Esta característica lo diferencia de la estrofa y contribuye a acentuar la forma poética del texto” (Huseby, 1987: 193).

también abundan los detalles referidos a la liturgia.¹¹ No hay duda, pues, de que el milagro exalta el contexto litúrgico en el que tiene lugar. La cantiga reproduce este contexto, si bien de forma condensada. La celebración de la liturgia eucarística recorre así todo el relato como un fondo significativo. Ahora bien, el texto de la cantiga introduce en unos versos el discurso directo del personaje, lo que no hace la versión latina:

e diss' enton: "Ay, Madre do que nos manten,
Virgen Santa Maria, e ven-mi ajudar.

...

E non me leixes en tal vergonna caer
com' esta, ca ja nunca, enquant' eu viver,
non ousarey ant' o abad' apareçer,
nen u for o convento ousarei entrar."
(73, 42-48)

Esta invocación en boca del tesorero, que grita pidiendo auxilio, es oída por la Virgen, la cual responde realizando el milagro. No se percibe, pues, separado del contexto de plegaria en el que suceden los hechos. Más aún, el grito mismo es la plegaria que está en el centro de la cantiga, cuya formulación salmódica es perfectamente asimilable a la invocación que siempre se reza al comienzo de las Horas Canónicas: "*Deus in adiutorium meum intende./ Domine ad adiuvandam me festina*". El aspecto impetratorio asemeja el discurso directo de la cantiga a los salmos presentes en la liturgia, habida cuenta de su afinidad melódica con los tonos de la salmodia. Así, pues, el contexto litúrgico en el cual transcurren los hechos y la petición de auxilio del personaje, junto con la melodía de la cantiga afín a la de los salmos, que parece reforzar este sentido, convergen en un mismo punto, apreciable plenamente sólo en la *performance* cantada: el de la cantiga como plegaria.

En el caso de la cantiga 6, parece darse, una vez más, la convergencia entre texto y música, tal como lo señala Ferreira (1999-2000). El texto narra cómo un niño, asesinado

¹¹ Así, pues, se incluyen ciertas explicaciones o admoniciones referidas a tales prácticas rituales, como, por ejemplo, la de la utilización vino rojo en la celebración de la misa, para no confundirlo con el agua: "*Cavetur enim de claro vino cantare missam, ne forte negligencia contingat pro vino aquam offerri, que plerumque decipit similitudinis specie*" (Fita, 1885d: 117). Es justamente en el medio de la misa, en el momento mismo de la consagración, que ocurre el milagro:

Itaque, cantato sanctus, ut mos est, post prefationem misse, toto corde se convertit ad exorandam almifluam matrem christi, quatinus dignaretur super hac re sibi consilium impetrari. Oratione vero peracta, antequam sacerdos in missam diceret orationem dominicam, respiciens in capsulam vidit linteolum, quod infusione vini paulo ante colore sanguineo fuit tinctu, ita effectum candidum, ut nulla unquam candidatrix aliqua ablutione, vel candidator, posset efficere sic fulgidum. (Fita, 1885d: 117-118)

La mención del *Sanctus*, por tanto, inserta los acontecimientos plenamente en la celebración eucarística.

por un juicio y enterrado en una fosa, es resucitado por intercesión de la Virgen y entona el himno *Gaude Maria Virgo*. Explica Ferreira:

We know of at least one antiphon starting “*Gaude Virgo Maria*”, but since “*Maria*” was needed for the rhyme, the song referred to could also read “*Gaude Maria Virgo*”, a wording common to several liturgical pieces. Since the quotation appears in the middle of a melodic phrase, it is not surprising that its music fails to quote any of the melodies associated with “*Gaude Maria Virgo*” or “*Gaude Virgo Maria*”. These words are nevertheless sung in the Cantiga to the notes **de-f-e-c-d-defe-c**, which correspond to the incipit of the Marian responsory “*Quae est ista quae processit*” in its Aquitanian-Hispanic version. Although it is unlikely that a direct quotation was intended here, I am sure that the music rang a familiar bell to a few people in the audience. (Ferreira, 1999-2000: 4)

Con mayor razón, pues, en el caso de la cantiga 73, aun alguien que no tuviera demasiada competencia en música litúrgica, podría inclinarse a captar su familiaridad melódica con los tonos de recitación de los salmos de los oficios.

Puede inferirse, entonces, que en la *performance* de la cantiga 73, como en la de la 6, la afinidad melódica crearía un efecto estético, incrementando la verosimilitud de la “situación de plegaria” de la cantiga, a través de asociaciones inconscientes del auditorio: la melodía de características salmódicas enfatizaría el aspecto impetratorio-devocional contenido en el texto, en el pedido del monje a la Virgen. Y tal “situación de plegaria” es la que también está presente, en la voz del *yo* lírico regio de las *cantigas de loor*, a lo largo de todo el cancionero.

En el punto 3.2. se indagará una relación de filiación poética y melódica aún más estrecha entre la himnodia litúrgica y las cantigas, al tratar del *Códice de Las Huelgas*.

2. Fuentes directas: mención explícita a ciertos poemas marianos

Si bien este capítulo se aboca al análisis de las *cantigas de loor*, es necesario volver sobre algunas cantigas narrativas para observar la existencia de ciertos himnos y oraciones como fuentes directas. Existe en el cancionero la mención explícita o cita de estos textos, en más de una decena de cantigas: desde la salutación angélica, *Ave Maria*, en las cantigas 71, 152 y 269, hasta antífonas, himnos y secuencias: *Ave Maris Stella* (cantigas 94, 180), *Salve Regina* (55, 262, 313), *Gaude Maria Virgo* (6), *Salve Mater Salvatoris* (202). En las cantigas narrativas, estos cantos suelen ponerse en boca de los devotos beneficiarios del milagro. Por ejemplo, en la cantiga 6, se relata cómo un niño devoto de la Virgen canta sus alabanzas: “e era un cantar que diz: *Gaude Virgo Maria*” (v. 24). En su edición a las CSM, Mettmann (1986: 56) introduce una nota a este verso,

sugiriendo que se trata del canto latino *De (septem) gaudiis (BMV)*, que ha servido como fuente de la cantiga 1 (“*A PRIMEIRA CANTIGA DE LOOR DE SANTA MARIA, EMENTANDO OS VII GOYOS QUE OUVÉ DE SEU FILLO*”).

Otro caso, el de la cantiga 262, refiere un milagro acontecido en Le Puy, a través del cual la Virgen sana a una mujer sordomuda que, habiendo quedado encerrada en una iglesia, oye que

os santos e a(s) santas ¶começaron de cantar
ant’ a Virgen, que poseran ant’ ençima do altar,
en bon son “*Salve Regina*”; e esta foi a primeira
...
Vez que nunca foi cantada.
(262, 21-25)

Se trata de la mencionada antífona *Salve Regina*, de discutida autoría, que data del siglo XI o principios del XII, atribuida en diversas ocasiones a San Bernardo de Claraval, a Adhemar de Monteuil (obispo de Le Puy), al obispo Pedro de Compostela o a Hermann Contractus (monje de Reichenau, a quien también se atribuye la antífona *Alma Redemptoris Mater*). Utilizada como canto procesional en las órdenes cluniacense y cisterciense, más tarde por los franciscanos y los dominicos, terminó agregándose al oficio de Completas como antífona final. El autor, consciente de la vasta difusión de esta plegaria tradicional, narra en esta cantiga la historia de su origen santo, al tiempo que la emplea, junto con otras, como “fuente primigenia” en las de *loor*. Igualmente, la cantiga 55 menciona esta misma antífona de forma explícita, poniéndola en boca del hijo de una monja desertora, a la que María defiende tomando su lugar en el monasterio. María es, así, la abogada defensora de los pecadores, tal como reza el mismo texto latino: “*advocata nostra*”.

Otra mención explícita, esta vez en una cantiga de *loor*, es la del antiguo himno mariano *Ave Maris Stella* de los siglos VI-VII, atribuido al obispo de Poitiers Venancio Fortunato (503-609) o a Paulo Diácono (ca.720-ca.799). Así reza la cantiga 180:

Por Reynna tod’ ome a terria
que a visse a seu Fillo levar
daqueste mund’, e sigo a sobia
ao ceo, u ssé con el a par
e guia-nos com’ Estrela do Mar;
poren dizemos: “*Ave maris stela*”.
(180, 48-53)

En las cantigas narrativas, tal como se adelantó en el capítulo II, se incluye muchas veces el discurso directo a modo de plegaria. En estas oraciones pronunciadas por los

personajes, que suelen emplear los habituales nombres y epítetos marianos, es posible detectar el texto de un himno o canto de la tradición litúrgica. Un caso digno de estudio, en este sentido, es el de la cantiga 361 que analizaremos más adelante, al referirnos al *Códice de Las Huelgas* (3.2.). Otro caso sumamente interesante es el de la cantiga *To 76* (“*ESTA .LXXVIª. É COMO SANTA MARIA GUAREÇEU CON SEU LEITE UN CRERIGO DE GRAND’ ENFERMIDADE, PORQUE A LOAVA*”, ed. Mettmann 404), similar al milagro de la cantiga 54, que se ha examinado en el capítulo anterior (cap. IV, 2.2.j):

“Santa Maria, eu venno a ti
 polo ben que Deus pos en ti loar.

...

Entr’as molleres bẽeita es tu;
 ca tal come ti, u acharán, u?
 Ca tu parist’ o bon Sennor Jesu
 que fez **o ceo e terra e mar.**

...

Porend’ **o teu ventr’ u s’el enserrou**
 bẽeito seja, ca en el fillou
 carne teu Fillo, que Deus enviou
 por salvar-nos e por a ti onrrar.

...

E as tas tetas que el mamar quis
 bẽeitas sejan, ca per elas fis
 somos de non ymos, par San Dinis,
 a iferno, se per nos non ficar.”
 (404, 32-48; subrayado mío)

Por un lado, esta cantiga, como la 54, podría referirse a San Bernardo y al milagro de la *lactatio* (cfr. Domínguez Rodríguez, 2001). Por otro, el monje doliente pronuncia una oración que es semejante al himno *Quem terra, pontus aethera*, compuesto por el mencionado Venancio Fortunato. La primera parte de este poema ha formado parte de la devoción mariana desde la Alta Edad Media, como himno de Vísperas en la Fiesta de Purificación de Santa María, y también en las Laudes del Común de la Virgen:

Quem **terra, pontus, aethera,**
 Colunt, adorant, praedican,
 Trinam regentem machinam
Clastrum Mariae bajulat.

Cui Luna, Sol, et omnia
 Deserviunt per tempora,
 Perfusa coeli gratia,
Gestant puellae viscera.

Mirantur ergo saecula.
 Quod angelus fert nuntia,

Quod aure virgo concepit,
Ex corde credens parturit.

Beata Mater, munere,
cuius supernus artifex,
mundum pugillo continens,
ventris sub arca clausus est.

O gloriosa femina,
Excelsa super sidera,
Qui te creavit provide,
Lactas sacro ubere.

El subrayado permite reparar en las expresiones comunes entre la oración del monje de la cantiga 404 y *Quem terra, pontus, aethera*. Como puede observarse, un tópico común a ambos, muy frecuente en las *CSM*, es el de la paradoja de lo Infinito (Dios) encerrado en lo finito (útero de María), que se tratará en el punto 2.1.(x).

Una mención explícita a otro canto latino, en este caso una secuencia (o *prosa*), se encuentra en la cantiga 202 que relata, asimismo, la historia de la creación de ese poema, *Salve Mater Salvatoris*. Se analizará este caso con mayor detenimiento al hablar de su autor, Adán de San Víctor, en 3.1.

3. Fuentes primigenias: la tónica himnódica en las *cantigas de loor*

No sólo los *tituli* (advocaciones, epítetos), sino ciertos tópicos poéticos en torno a la figura de María, brotan de una larga tradición de poesía mariana, en la que el simbolismo referido a la Virgen había adquirido un alto grado de refinamiento, ya que, como afirma Raby (1953: 365): “it was left to the Middle Ages to establish her position in the symbolic universe”. Más adelante, este mismo autor, al hablar del amplio repositorio simbólico mariano de que disponían los poetas victorinos en el siglo XII, comenta la larga trayectoria en la que estos tópicos, surgidos de la lectura tipológica del Antiguo Testamento, fueron enriqueciéndose con el aporte de autores como San Bernardo y condensándose en obras de *summa* como la de Honorio de Autun (ca.1125):

symbols which most frequently appear both in ecclesiastical art and in all the liturgical poetry dedicated to Mary. They are all derived from various passages of the Old Testament, which were regarded as signifying directly the mystery of the Virgin Birth. Honorius ‘Augustodunensis’ gives a useful summary of them in the *Speculum Ecclesiae* in the course of a sermon on the Annunciation. (Raby, 1953: 368)¹²

¹² Raby (1953: 369-375) lista los siguientes símbolos: (1) “*The Paradisus Malorum and Fons Hortorum*”; (2) “*The Burning Bush (Rubus)*”; (3) “*Aaron’s Rod*”; (4) “*The Manna, Exod. xvi*”; (5) “*Gideon’s Fleece, Judges vi*”; (6) “*The Rod of Jesse*”; (7) “*The Closed Door of Ezekiel*”; (8) “*Daniel’s Mountain*”.

Muchas parecen haber sido las “fuentes primigenias” que han proporcionado tópicos y advocaciones para la creación de las *CSM*, como afirma Mettmann (1979: 305): “Nahezu alle der in den Cantigas vorkommenden Beinamen und Sinnbilder lassen sich in der mittelalterlichen marianischen Literatur, insbesondere der lateinischen, belegen”. Este riquísimo acervo de nombres, epítetos, imágenes y conceptos doctrinales elaborados poéticamente, prácticamente imposibles de rastrear en su totalidad, es utilizado con profusión a lo largo de todo el cancionero, pero su uso se concentra sobre todo en las *cantigas de loor*. Señalaremos aquí las correspondencias entre estos *loores* y algunos de los himnos más destacados que, desde antiguo, conforman este acervo tradicional litúrgico (cfr. Apéndice D). De todas las advocaciones marianas empleadas en las *Cantigas*, acaso sea *Sennor*, vocablo que nos remite inmediata y exclusivamente al lenguaje cortés y feudal, la única denominación que tiene un origen extraño a la tradición litúrgica. Todos los demás nombres y epítetos de la Virgen pueden hallarse en himnos y antífonas¹³:

El procedimiento tipológico ha sido fundamental en la confección del cancionero, no sólo en los milagros (como se ha explicado en el capítulo IV, punto 3), sino en la misma utilización de advocaciones y tópicos marianos en las *cantigas de loor*. El ejemplo más claro se da en aquellos *loores* que contraponen la figura de Eva y de María, como la 60: Eva prefigura a María, pero María supera a Eva, por lo que “*Entre Av’ e Eva/ gran departiment’ á*” (estribillo, vv. 3-4). Así también se pone de manifiesto en la cantiga de loor 270, que evidencia que la tipología es un recurso conscientemente utilizado en el cancionero:

Quanto nossa primeira | madre nos fez perder
per desobedeença, | todo nos fez aver
aquesta a que vëo | o angeo dizer
“Ave gracia plena” | por nossa salvaçon.

...

Per Adan e per Eva | fomos todos caer
eno poder do diabo; | mais quise-sse doer
de nos quen nos fezera, | e vëo-sse fazer
nov’ Adan que britass’ a | cabeça do dragon.

...

Gran mercee ao mundo | fez por esta Sennor
Deus, e mui gran dereito | faz quen é servidor
desta que nos adusse | Deus, om’ e Salvador,
que compriu quanto disse | Davi e Salomon.

¹³ Cabe aclarar, sin embargo, la existencia de una “zona de transición” entre lo litúrgico y lo feudal, en la que encontramos vocablos como *Dona* (la “*Domina*” de la liturgia, o bien la “*Domna*”, la dama cortés). Para una descripción pormenorizada del vocabulario feudal en las cantigas gallego-portuguesas y, específicamente, de los títulos feudales de la Virgen en las *Cantigas de Santa María*, cfr. el estudio de Antonio Pichel (1987).

...
 Con esta juntar quise | Deus verdadeir' amor,
 e foi end' Ysayas | seu prophetizador;
 e Daniel propheta, | que dita de pastor
 era, disse que Cristus | averia onçon.

...
 Aquesta foi chamada | **Ficella Moysy**,
 e foi por nossa vida | **Madre d'Adonay**;
 e desta jaz escrito | en libro Genesy
 que **seu fruto** britas[o]' o | dem[o] brav' e felon.

...
 Na Vella Lei daquesta | Moysen, com' aprendi,
 falou e de seu Fillo | prophetizou assy,
 dizendo que profeta | verria, e des y
 quen en aquel non creess' | yrya a perdiçon.
 (270, 14-42, subrayado mío)

La cantiga 270, como puede observarse, explica en sus primeras estrofas (vv. 14-22) el dinamismo de la historia de la salvación, cuya correspondiente lectura de los hechos es la interpretación tipológica (nexo Génesis/ Nuevo Testamento), respaldada por las profecías mismas (David, Salomón, Isaías, Daniel, vv. 27-32; Moisés, vv. 39-42), introduciendo asimismo alusiones al Apocalipsis (v. 22). Se forja una suerte “cadena” de imágenes figurales o tipológicas referidas a Jesús, “nuevo Adán” (v.22), “nuevo fruto [de la Virgen]” (v. 37), y, sobre todo, a María, “Cesta de Moisés” (v. 34), “Madre de Adonai (uno de los nombre hebreos de Dios)” y, sobreentendido, “nuevo Árbol del Edén” (v. 37). Una vez más, las esclarecedoras palabras de Erich Auerbach permiten situar esta dinámica en el contexto poético medieval (mencionando las secuencias del maestro Adán de San Víctor, que se analizarán en **3.1.**):

[T]he full development of figurative series in Christian poetry is rather a mediaeval phenomenon than one of late antiquity. So far as I can see, the Latin hymnologists of the Carolingian period, especially the inventor of the sequences, Notker Balbulus, were the first to use this form [*i.e.*, series figurativas] consciously; and the great master of what I may call figurative eulogies is Adam of St. Victor; the twelfth century is the apogee of figurism and especially of figurative series. The praise of the Virgin, for instance, in many of the sequences of Adam and his imitators, consists of such series” (Auerbach, 1952: 8).

Con la preocupación de analizar la cuestión estilística en las CSM, en función de una indagación acerca de los “autores” que intervinieron en su creación, Mettmann (1979) lista todos los epítetos y advocaciones de la Virgen que aparecen en el cancionero, agrupándolos en categorías, según la designación latina de la que surgen, a saber: MATER - FILIA, MATER ET FILIA, ADONAI F., DAVIS REGIS F.- DEI GENITRIX - DEI NUTRIX - VIRGO - REGINA (COELIS, COELORUM, COELESTIS, MUNDI, VIRTUTIS, SANCTORUM) - IMPERATRIX, COELORUM IMPERATRIX - DOMINA (DOMINARUM, MUNDI) - MULIER -

ANCILLA, MATER ET ANCILLA - AMICA - SPONSA - NOSTRA ADVOCATA, PECCATORUM ADV., MATER ADV.- PATRONA, P. PECCATORUM - PROTECTRIX (PECCATORUM) - ADJUTRIX - DUCTRIX - SUSTENTATRIX - SALVATRIX - VITAE PROPINATRIX - LUX, LUX SANCTORUM, LUMEN, LUMEN PECCATORIS, SANCTUM LUMINARE, CANDELA - AURORA - STELLA, STELLA MATUTINA, STELLA MARIS - FLOS (DE SPINA, FLORUM, SANCTORUM) - FONS TOTIUS BONITATIS - CLAVIS - CORONA - SPECULUM - PORTA COELI - PORTUS - MOYSI FISCELLA - SCUTUM - HOSPITIUM - VIA - VITA - MEDICINA - AVE - CONSOLAMEN AFFLICTORUM - PRINCIPIUM LAETITIAE - DESTRUCTIO INFERNORUM, TERROR DAEMONIORUM - HORTUS DELICARUM - VIRGA IESSE – RADIX.

A estas advocaciones y epítetos, consideramos que deberían agregarse dos que Mettmann no menciona: *SPES* y *SOLA* (este último un adjetivo, pero en una posición conceptual central, de gran importancia doctrinal). Se señalan, pues, a continuación, algunas de las correspondencias entre estos nombres y sus correlatos en antífonas, himnos o poemas litúrgicos latinos (“fuentes primigenias”):

- a) Advocata.** Como ya se ha dicho, una de las advocaciones marianas más frecuentes es *avogada* (“noss’ avogada”, cantigas 1, 350, 360 y 370 y 409; “Madr’ e Avogada”, 150; “avogada dos peccadores”, 280) que, tomada seguramente de la invocación “*eia ergo avocata nostra*” de la antigua antífona *Salve Regina*, hace referencia a una de las funciones más importantes de la Virgen en las *CSM*: la intercesión ante Dios en favor del pecador. Se ha visto en el capítulo anterior, cómo Santa María había cumplido la función de defensora, como abogada o como juez, en favor de sus devotos (cantigas 11 y 26). Esta misma función es evocada por el yo lírico en los “loores apocalípticos” 360, XI^a y XII^a de las Fiestas (421 y 422 ed. Mettmann), pidiendo la intermediación futura de María en el Juicio Final. En este sentido, María es percibida en una estrecha relación de amistad con los hombres. Por eso, la denominación “*Amiga*” aparece en estas mismas cantigas. Aunque no se mencione explícitamente la imagen del *aquaeductus* de San Bernardo, las *CSM* se hacen eco plenamente de la doctrina de la mediación universal, propulsada, entre otros, por este santo (cfr. capítulo VI).
- b) Alba, Aurora.** Esta designación aparece sólo en la cantiga 340 (texto repetido en la II^a de las Fiestas de Santa María), ciertamente inspirada en el género lírico

del *alba*, cultivada por trovadores occitanos. La música de esta pieza es una contrafactura del alba *S'anc fui bela ni prezada* del trovador provenzal Cadenet (cfr. Rossell, 2005: 1423)¹⁴. Como género poético, el *alba* que, según autores como Scudieri Ruggeri (1943: 193) es “un motivo intriso di religiosità, e cioè di origine liturgica”, hace un largo recorrido desde las antiguas albas religiosas y militares (himnos de maitines o laudes, salmo 129), pasando por el género amoroso, hasta resignificarse en la cantiga 340. La cantiga, que es en sí una plegaria a la Virgen, desarrolla la imagen de María como aurora de Jesucristo, “Sol de justicia”. El texto de la cantiga juega con la palabra “*alva*” y con su significado en una serie de metáforas de luz (ver punto 2.1.j), que presentan a la Virgen sucesivamente como ideal de pureza, guía del extraviado, verdad que ilumina, pero sobre todo como anticipo de Cristo en cuanto a su humanidad (el alba que antecede al sol): “Tu es alva per que visto/ foi o sol que éste Cristo” (vv. 42-43). Esta imagen nos remite al “*quasi aurora consurgens*” del pasaje del *Cantar de los Cantares*,¹⁵ pero aún más a las antífonas marianas derivadas de él, incluidas en el Oficio Litúrgico de la Virgen: “*Virgo prudentissima, quo progredieris, quasi aurora valde rutilans? Filia Sion, tota formosa et suavis es, pulchra ut luna, electa ut sol*” (CAO, Graduale Romanum, 5454). Otra antífona mariana, esta vez derivada del cántico evangélico de Zacarías (es decir, el *Benedictus*, Lc 1. 58-79, incluido en el oficio de Laudes), también puede considerarse fuente de esta cantiga: “*Praeclara salutis aurora, ex te, Virgo Maria, exivit sol justitiae, qui visitavit nos oriens ex alto*” (Graduale Romanum, 4356).

- c) **Ancilla.** El “*ecce ancilla Dei*” (Lc 1, 38) por el cual María llegará a ser Reina del Cielo (paradoja expresada en el cántico del *Magnificat*, Lc 1, 46-55) está reflejado en la cantiga 1 “Filla, Madr’e Criada” (v. 80) y, junto con otras contraposiciones análogas, en la cantiga 180: “*Pobre e Reynna,/ Don’ e Ancela*” (vv. 4-5).

¹⁴ Para una comparación melódica de la cantiga 340 con el alba de Cadenet y una pieza más antigua, el alba *Reis glorios* de Guiraut de Bornelh, cfr. el iluminador artículo “So d’alba” de A. Rossell (1991): “És evident que quan Cadenet parla del «so d’alba» no inventa res, sinó que es refereix a tota una tradició musical pel que fa al gènere i que ell reprèn de Giraut de Bornelh i que Alfonso X ho faria més tard del mateix Cadenet” (Rossell, 1991: 713).

¹⁵ “*quae est ista quae progreditur quasi aurora consurgens, pulchra ut luna, electa ut sol, terribilis ut acies ordinata?*” (Ct.6, 10)

- d) Ave/ Eva.** Muchos textos medievales, en especial líricos, son ejemplo de la afición de los poetas por los juegos de palabras o las contraposiciones de conceptos. Este gusto poético también está presente en las cantigas de loor, en las que encontramos los mismos “juegos” de significados contrastantes y paradojas. El contraste entre Eva (la primera mujer, mediante la cual el pecado entra al mundo) y María (la “nueva Eva”, mediante la cual entra al mundo la salvación) es presentado en las cantigas 60 y 320. Pero además, la cantiga 60 juega con los términos *Ave* (salutación del Arcángel Gabriel) y *Eva*: “*Entre Av’ e Eva/ gran departiment’ á*”. Aunque muy probablemente los redactores de las CSM tuvieran a mano el modelo en las *chansons* de Gautier de Coinci, este juego de inversión fonética y semántica ya se encontraba en el mencionado *Ave Maris Stella* de Venancio Fortunato:

Sumens illud Ave
Gabrielis ore,
funda nos in pace,
mutans Evae nomen.
(vv. 5-8)

y, posteriormente, en las secuencias victorinas:

verbum bonum et suave
pandit intus in conclave
et ex *Eva* format *Ave*,
Evae verso nomine.
(XLV, vv. 5-8)

- e) Corona.** Este símbolo regio referido a la Virgen o a Jesucristo se halla, con variantes, en las letanías y en muchas antífonas e himnos (“*Corona Martyrum*”, “*Corona Virginum*”) con el valor de “premio”: “*Ave nunc corona Martyrum, salve gloria Confessorum, simulque Sanctorum decus omnium*” (antífona del Magnificat, en el oficio de Vísperas). En los loores encontramos “*dos martires lum’ e corõa*” (280), “*dos santos corõa*” (330). También la corona como símbolo de realeza o de preeminencia produce expresiones como “*Virgen corõada*” (409).
- f) Domina, Patrona.** Los vocablos “*Dona*” y “*Sennor*”, así como las circunlocuciones “*quen d’angeos é servida*” y “*a que todos os santos loan*” (220), “*das virgẽes padrõa*” (280) presentan el tópico de la majestad de María y su imperio sobre la Creación, una vez asunta al Cielo. Una antigua antífona del oficio de Completas, *Ave Regina Caelorum*, ya la celebraba con estas palabras:

Ave Regina Caelorum,
ave Domina angelorum...

- g) Filia/ Mater.** La Virgen es, a un tiempo, criatura del Creador y *Mater Dei*: “*Filla, Madr’ e Criada*” (1), “*Madr’ e Filla*” (370), o bien madre sin perder la virginidad, “*Madr’ e Donzela*” (180). Esta paradoja había recibido su forma paradigmática en la antífona *Alma Redemptoris Mater*: “*tu quae genuisti, natura mirante, tuum sanctum Genitorem*”; y recorre toda la poesía medieval hasta llegar al primer verso del Canto 33 del *Paradiso* de Dante: “Vergine Madre, figlia del tuo Figlio”.
- h) Fiscella Moysis.** La ya citada cantiga 270 presenta a la Virgen diciendo “Aquesta foi chamada Ficella Moysy” (v. 34). Entre las figuras veterotestamentarias de María (el cayado de Aarón, la rama de Jesé, el vellón de Gedeón, la puerta de Ezequiel), ésta es una de las utilizadas por la himnodia hispánica. Se halla, por ejemplo, en algunas piezas del *Códice de Las Huelgas*, donde se aclara que la Virgen es la Cesta del *nuevo* Moisés, es decir, Jesucristo:

O Maria, Dei cella,
splendor glorie,
Moysi novy physcella
(137a, 1-3)

- i) Flos, Rosa.** La tradición siempre ha identificado a la Virgen con vocablos florales: *Lilium*, *Rosa* o, más genéricamente, *Flos*. El versículo del Cantar de los Cantares, “*Ego flos campi et lilium convallium*” (Ct 2, 1), ya contenía una figura que haría eclosión en la himnodia mariana. El lirio, como símbolo de la virginidad, es un tópico tanto de la iconografía (escenas de la Anunciación) como de la poesía litúrgica, como muestra la *Sequentia in assumptione Beatae M. V. de Adán de San Víctor* (Wellner, 1955: 234; seq. XXXVII):

Virgo parit filium,
Quae conceptu veritatis
Incorruptae castitatis
Non amittit lilium.
(vv. 21-24)

En las cantigas de loor encontramos “*Rosa do mundo*” (70), “*Fror d’Espynna*” (310), “*dos santos fror*” (350), pero paradigmática, en este sentido, es la cantiga 10 (“*Rosa das rosas e Fror das frores*”). Esta cantiga se presenta como una de las composiciones más interesantes a la hora de considerar la hipótesis de la génesis de los loores: un proceso de síntesis de dos tradiciones líricas, la

himnódica latina y la cortesana. Así, pues, en esta cantiga de amor trovadoresca, la *Sennor* a quien el trovador canta es calificada con términos muy propios de la tradición latina culta. Por un lado, es muy sugestiva la comparación con la poesía latina profana, esa lírica erudita de clérigos, que ya mezclaba los motivos religiosos con los amatorios. He aquí unos ejemplos de esos versos “escolares” escritos por alguno de los *clerici vagantes*, que atestiguan la existencia de una forma de expresión común en la lírica del siglo XIII: “*Flos est puellarum, quam diligo/ et rosa rosarum, qua caleo*” (3ª estrofa del canto “*Tempus est iocundum, o virgines!*”; *Carmina Burana*, 1930/ 70). De todas maneras, caben pocas dudas acerca del origen del primer verso de la cantiga 10, “Rosa das rosas, e Fror das frores”, puesto que Gautier de Coinci ya lo había enunciado de forma idéntica: “*Rose des roses et fleurs des fleurs*” (I Ch 8, v. 6) En cuanto a la *Flos de spina* [/spinis] o *Flos spineti*, tópico que se halla en la cantiga 310, las secuencias victorinas proporcionarán una posible fuente (cfr. 3.1.).

- j) **Lux.** “*Lume dos santos*” (40), “*lum’ e luz*” (190), “*lume dos confesores*” (280), o también “*Alva*” (340), son designaciones emparentadas con *Stella*, y provenientes también de las metáforas de luz con las que la tradición lírica paralitúrgica ha presentado a María en calidad de Madre del Verbo (identificado con la luz, al comienzo del Evangelio según San Juan), o su pureza virginal, su función de guía en medio de la oscuridad, etc. Como ejemplo, nos servimos nuevamente de una secuencia victorina, *In Nativitate Beatae M. V.* (Wellner, 1955: 264; seq. XLII):

Sol luna lucidior,
Et luna sideribus
Sic Maria dignior
Creaturis omnibus.
Lux eclypsim nesciens
Virginis est castitas.
(vv. 49-54)

- k) **Mater, Genitrix.** Además de las consabidas advocaciones tradicionales, presentes a lo largo de todo el cancionero (“*Madre de Deus*”, “*Madre de Nostro Sennor*”, “*Madre do Salvador*”, “*Virgen Madre*”, etc.), la cantiga 270 introduce la denominación “*Madre d’ Adonay*” que, por un lado, retoma el nombre hebreo del Señor, presente en muchos himnos litúrgicos: *Adonai Rex Regum Domine* (*AHMÆ*, XVII: 217), *Adonai Sabaoth/ rex Emmanuel* (*AHMÆ*, VII: 131). Por

otro lado, se vincula también con el lenguaje formulario de textos forales de la Península Ibérica.¹⁶ De todas formas, es indudablemente la alusión al universo cultural del judaísmo¹⁷ con el cual el mismo Alfonso X tenía asiduo contacto (la misma cantiga 270 presenta la figura de la Virgen en relación con la historia del pueblo de Israel).

- l) Medicina.** El pedido “e sei nossa meezynna/ nas grandes enfermidades” (350, 28-29), se corresponde con la ayuda prestada por la Virgen a personajes enfermos, como el monje de la cantiga 54, o al mismo rey Alfonso en las cantigas 209, 235, 279 y 367. El tópico de María como médico o medicina, como se ha visto en el capítulo IV (2.2.d y 2.2.j), se halla en los milagros latinos (por ejemplo, el exordio de *Thott* 23 o *Pez* 36), en Gautier de Coinci (I Mir 40), y en Gonzalo de Berceo (“de cuerpos e de almas salud e medicina”, 33d). El tópico proviene de la liturgia, como lo prueba una de las antiguas antífonas del oficio divino: “*Ave, Stella matutina,/ peccatorum medicina/ mundi princeps et Regina...*”, retomada más tarde en las secuencias, como la 58 (*Flavit Auster flatu levi*) deL *Códice de Las Huelgas*:

Ave, claustrum trinitatis,
ave, mater pietatis,
medicina vulnerum.
(58, IIb)

- m) Nova/ Vetus.** Un antiguo himno (*carmen*), atribuido al obispo y poeta Teodulfo de Orléans (ca.760-ca.821), habla de la *virgo vetus* (o *prisca*) y de la *nova virgo*, refiriéndose a Eva y a María, respectivamente, en una contraposición muy similar a la de *Ave/ Eva*, para explicar la historia de la redención humana:

Virgo vetus mortem, retulit **nova virgo** salutem,
Haec suadendo virum, haec generando Deum.
Prisca virago viro lethum fert, at **nova** Christum
Vivere discipulis nuntiat ecce piis.
(Migne, *PL*, vol. 105, col. 354C, subrayado mío)

Sin embargo, según la expresión utilizada en la cantiga 180, la Virgen es al mismo tiempo “*Vella e Minyã*”, en el mismo sentido al que apuntan las

¹⁶ Cfr. *Fuero General de Navarra* (segunda mitad s. XIII): “El Dios Adonay Sabbaoth, alpha et omega, qui fue et sera muyt amador de justicia...” (ms. BUS 1947, f. 37r, ed. Waltman y Craddock, 1993, *apud* Montaner, 2007: 93).

¹⁷ Baste recordar que *Adonai* significa “Señor” en hebreo, y es uno de los tantos nombres utilizados para referirse a Dios, presente a lo largo de toda la liturgia judía, en especial, de la salmodia: *Baruj atá Adonai*, “Bendito eres Tú, Señor”. En cuanto a la advocación mariana precisa, además de su presencia en la himnodia, acaso también pueda oírse aquí el lejano eco de una antigua devoción a la Virgen, del siglo III, la de la *Mater Adonai* (cuyo santuario fue hallado cerca de Brucoli, en Sicilia).

oposiciones mencionadas en los puntos (c) y (g), es decir, María como posterior a Dios por ser su criatura, y anterior por ser su madre. Se trata, al parecer, de la misma paradoja que expresan estos versos del *Códice de Las Huelgas*:

O Maria maristella,
plena gracie,
mater simul et puella,
vas mundicie.
(137b, 1-4, subrayado mío)

El adjetivo *Vella*, juntamente con el desarrollo que de este concepto realiza la primera estrofa de la cantiga 180, aporta un sutil y muy sugestivo problema doctrinal, que será tratado en el capítulo VI.

n) Porta, Via. En la tradición himnódica, la representación de Santa María como la Puerta que, sin ser violentada, atraviesa Dios para entrar en el mundo,¹⁸ se une a la imagen de la puerta o la vía de la salvación por la que entran los pecadores al Cielo. Dos antiguas antífonas, *Alma Redemptoris Mater* y *Ave Regina Caelorum*, la invocan en estos términos: “*quae caeli pervia porta manes*”, “*salve porta/ ex qua mundo Lux est orta*”, respectivamente. Asimismo, el himno *Ave Maris Stella* la llama “*felix caeli porta*”. En las *Cantigas*, encontramos “*a que é dos ceos porta*” (354, 37) y, en los loores, “*dos Ceos via*” (40) y expresiones conceptualmente análogas: “*a que nos dá carreiras...*” (400).

o) Radix, Virga. Algunas cantigas llaman a la Virgen “*Virga de Jesse*” (20 y la cantiga narrativa 31, vv. 7-8) o bien “*Ram’e Rayz*” (70):

Virga de Jesse,
quen te soubesse
loar como mereces,
e sen ouvesse
per que dissesse
quanto por nos padeces!
(20, 2-7)

Estas advocaciones de origen veterotestamentario sólo se pueden comprender recurriendo al acervo tradicional de la liturgia. La mentada antífona *Ave Regina Caelorum* saluda a María “*salve radix, salve porta/ ex qua mundo lux est orta*”, y Adán de San Víctor, en su *II Sequentia in Nativitate Domini* (Wellner, 1955: 35), desarrolla el concepto:

Virga Jesse floruit.

¹⁸ Figura que se encontraba en la profecía de Ezequiel: “*Porta haec clausa erit: non aperietur, et vir non transibit per eam: quoniam Dominus Deus Israel ingressus est per eam*” (Ez 44.2).

Radix virgam, virga florem,
Virgo profert salvatorem
Sicut lex praecinuit.
(vv. 1-4)

El t3pico es utilizado tambi3n por Juan Gil de Zamora, en el himno de Maitines de su *Officium*:

Virga de Jesse prodiit,
Virga virens tenella,
Quae tota florens exiit
De materna fiscella.
(vv. 8-11; Fita, 1885b: 381)

Este simbolismo, aplicado tanto a Jes3s como a la Virgen, proviene de un pasaje de Isa3as (“*Et egredietur virga de radice Iesse, et flos de radice eius ascendet*”, 11, 1) y, seg3n el complet3simo estudio de Ana Dom3nguez Rodr3guez (1999), ha sido profusamente empleado en la iconograf3a medieval y especialmente en las miniaturas de las *CSM*.

p) Regina. La menc3n a la realeza de la Virgen tambi3n pertenece a la m3s antigua tradici3n de ant3fonas: *Ave Regina Caelorum, Regina Caeli, Salve Regina*. En el cancionero, si tenemos en cuenta s3lo las cantigas de loor, hallamos: “*Re3a*” (1), “*Re3a Maria*” (40), “*Reynn’e Emperadriz*” (70), “*Pobr’e Reynna*” (180), “*Reynna dos ceos*” (310), “*nobre Re3a*” (350), “*Virgen santa cor3ada*” (360), “*Virgen cor3ada*” (409).

q) Sola, Singularis. La singularidad de Mar3a es destacada constantemente en la liturgia: *Ave Virgo singularis*. En las *CSM*, la cantiga 90 la califica como “sola”, “senlleira” y “sen companneira”, indicando en cada estrofa su calidad de “3nica” en diferentes aspectos. Esta calificaci3n se une, en cada ocasi3n, a una misma consecuencia, que es la derrota del enemigo, el demonio:

Sola fuste, senlleira,
u Gabriel creviste,
e ar sen companneira
u a Deus concebiste
e per esta maneira
o demo destroyste.
...

Sola fusti, senlleyra,
ena virg3idade,
e ar sen companneira
en t3er castidade;

e per esta maneira
jaz o demo na grade.
(90, 4-16)

La conjunción del concepto de singularidad y de la derrota del enemigo indica que, muy probablemente, la cantiga haya surgido de un desarrollo de la antífona: “*Gaude Maria virgo cunctas haereses sola interemisti [universo mundo] [sancta Dei genitrix]*” (CAO, Silos, ms. S).¹⁹

- r) Speculum.** La Virgen es “*espello de Santa Eigreja*” (280, 3), y aun “*espello/ é dos santos e do mundo*” (128, 49-50). La concepción de María como *typus Ecclesiae* ya se encontraba en San Ambrosio (s. IV). En el siglo VIII, Ambrosio Autperto (ca.700-781) la presenta como figura de la Iglesia, ya que así como la Virgen engendró a la Cabeza (Cristo), la Iglesia dio a luz a sus miembros (Gambero, 2000: 45-46), concepto que desarrollarán en el siglo XI Pedro Damián y Honorio de Autun, y en el siglo XII el cisterciense inglés Isaac de la Estrella (Gambero, 2000: 205ss.). En cuanto a la tradición himnográfica, pueden citarse varios ejemplos: *Salve Speculum o purum* (AHMÆ, XXXVI: 239), *Ecce sacri specimen speculi speciale polorum* (himno contenido en *Laus et Speculum Reginae Caelorum*, anónimo cisterciense de la abadía de Santa María de Noa, s. XIII; AHMÆ, XLVIII: 294). Debe recordarse que *Speculum Ecclesiae* es el título mismo de la obra de Honorio de Autun, en la que se explican tipológicamente las numerosas imágenes veterotestamentarias de significado mariano (Migne, PL, vol. 172, col. 901ss.).²⁰
- s) Spes.** Por más que la cantiga 86 del ms. *F* (409 ed. Mettmann) sea una “cantiga de danza”, en apariencia lejana de las fuentes litúrgicas, es la única cantiga de loor que incluye una de las advocaciones marianas más importantes: “a Virgen corõada/ que é noss’asperanza” (409, 4-5). Este epíteto, que ya puede observarse en el *Salve Regina* (“*vita, dulcedo et spes nostra*”), se infundirá en diversos cantos litúrgicos, como la secuencia *Ave mundi spes Maria*, o la secuencia 53 (*Salve, sancta Christi parens*) del *Códice de Las Huelgas*:

¹⁹ Según otras versiones: “*Gaude Maria virgo cunctas haereses sola interemisti quae Gabrielis archangeli dictis credidisti dum virgo deum et hominem genuisti et post partum virgo inviolata permansisti alleluia*”.

²⁰ También en su estudio sobre los santos medievales, Régine Pernoud nos recuerda la imagen de *Maria-Ecclesia* que se suele aparecer sobre todo en la iconografía gótica: “la Vergine è il simbolo di questa chiesa di cui è in assoluto la prima chiamata a farne parte [...] seduta sul trono ‘in maestà’ basta a ricordare che essa è la Chiesa, il ‘sacramento di salvezza’ dato agli uomini” (Pernoud, 1984: 21).

O Maria, stella maris,
spes et portus salutaris
 in mundi naufragio.
 (53, VIa)

- t) **Spiritualis.** La “Virgen esperital” (cantiga 190) o “Sennor esperital” (401), designaciones que aparecen, además, en muchas cantigas narrativas, no deben entenderse como una espiritualización reñida con la carnalidad de la Virgen (en la que, por otra parte, las CSM insisten contantemente). El adjetivo *esperital* se refiere, por un lado, a la María como esposa del Espíritu Santo y, por otro, a la acción misma de María desde un plano sobrenatural, la realidad espiritual de Dios, en la cual habita desde su Asunción en cuerpo y alma. Este atributo ya se encuentra en los poemas de la escuela victorina, por ejemplo, en una secuencia de Adán de San Víctor *In Assumptione Beatae M.V.* (Wellner, 1955: 240):

Tu nos, **mater spiritualis**,
 Pereuntes libera. (vv. 23-24)

- u) **Sponsa Dei.** La *Amiga* y *Amada* de Dios (cantiga 70, v. 12) y la “senlleira,/ en seer de Deus ama” (90, 32-33), aquella de la cual “ben semella de Deus tal drudaria” (IIIª Fiestas [413], 23), es evidentemente la *sponsa Dei*, celebrada en la liturgia, frecuentemente a partir de las imágenes nupciales del *Cantar de los Cantares*, como en la siguiente secuencia del *Códice de Las Huelgas*:

Sponsa [virgo], niveo
 redolens pudore,
 sponsi spirat naribus,
 emitens odore
 (57, IIIb, vv. 1-4)

También el estribillo de la cantiga 340 reza: “*Virgen Madre groriosa,/ de Deus filla e esposa*” (340, 2-3). El epíteto recuerda el nexo con el motivo ya mencionado del *sponsus marianus*.

- v) **Stella.** Muchos textos latinos hablan de la “*Stella Maris*” o la “*Stella Matutina*” (las antífonas *Alma Redemptoris Mater*, *Ave Maris Stella*, *Ave Stella Matutina*) que es María en su función de guía de los cristianos. En las *Cantigas* la encontramos con diversas formas (“*Strela do dia*”, 100; “*Estrela do mar*”, 180), incluso en las cantigas narrativas (112; “*Estrella Madodña*”, 54; “*Strela do Mar*”, 94)

Existen, además, otros tópicos que no constituyen epítetos o *tituli* de María, pero que aparecen constantemente en la himnodia dedicada a ella y que pueden encontrarse en las *CSM*. En este sentido, ciertos textos patrísticos y de célebres teólogos y doctores de la Iglesia han aportado algunos motivos que resuenan en los loores.

w) **Inagotabilidad o insuficiencia de la alabanza.** La tónica de “lo indecible” o de la insuficiencia en el encomio (*pauca e multis*), presente en la literatura tardoantigua (cfr. Curtius, 1955: 231-232), tiene también su momento paradigmático en el Evangelio de San Juan: “*sunt autem et alia multa quae fecit Iesus quae si scribantur per singula nec ipsum arbitror mundum capere eos qui scribendi sunt libros*” (Jn 21.25). En la alabanza mariana, este tópico se lleva a un extremo, ya que entraña un concepto doctrinal: María como fuente (a veces, “pozo” o “mar”) de gracia inagotable. El tópico de la insuficiencia humana en la alabanza, presente en varias *cantigas de loor* (20, 110, 170, 380, 400, 401), tiene un antecedente mariano en una oración de San Agustín, *O Beata Virgo Maria*, inserta en uno de sus *Sermones*:

O beata Virgo Maria, quis tibi digne valeat iura gratiarum ac laudum praeconia rependere, quae singulari tuo assensu, mundo succurristi perditio? Quas tibi laudes fragilitas humani generis persolvat, quae solo tuo commercio recuperandi aditum invenit? (libro 10, sermón 18, *de Sanctis*)

Las obras marianas en romance lo adoptan en su discurso, de forma diferente. En las *CSM* la alabanza inagotable se expresa, en la cantiga 110, por ejemplo, mediante una serie de *impossibilia* (o *adynata*)²¹, metáforas que utilizan imágenes de escritura, el pergamino, la tinta y el amanuense:

Se purgamẽo foss’ o ceo estrelado
e o mar todo tinta, que grand’ é provado,
e vivesse por sempr’ un ome enssinado
de scriver, ficar-ll-ia a mayor partida.
(110, 14-17)

En el cancionero se transforma el lenguaje heredado en una fuente de originalidad, ya que, según Snow (1979), Alfonso X capitaliza esta insuficiencia poética y humana para ponerse a sí mismo en escena como segundo protagonista de las *CSM*: “By making ineffability the theme, the structuring principle and the conscious poetic matter of *cantiga* 110, he raises the poet’s personal dilemma to the level of art” (Snow, 1979: 429). El yo poético de los *loores* declara

²¹ Cfr. Marchand (1988) *apud* Alcalá (1996: 17, n.24): “James W. Marchand, ‘The *Adynata* in Alfonso X’s *Cantiga* 110”, *BCSM* 1 (1988), 83-90 ha señalado oportunamente algunos antecedentes, incluso Berceo, de esta muestra del ‘topos’ clásico *adynaton* o imposibilidad de expresar cabalmente lo inefable”.

frecuentemente, desde el inicio del cancionero (cfr. Prólogo B), la conveniencia y la justicia de honrar y alabar de manera constante a la Virgen:

Ar en dar-lle loor
 avemos gran razon,
 ca Deus a fez mellor
 de quantas cousas son;
 que sen par,
 sen dultar,
 ést'. E quem diria
 en trobar
 nen cantar
 quant'i converria?
 ...

Poren non quedarei
 de sempre lle pedir
 merçee, e rogar-ll-ey
 que se de mi servir
 quer e dar
 me logar
 u quant'eu querria
 eixalçar
 e poiar
 seus feitos Maria.
 (380, 41-61)

En la cantiga 380, como se puede observar, la expresión de la necesidad de alabanza, que nunca resulta suficiente, y el propósito de no cesar en la tarea laudatoria, por más que se declaren “trovadorescos”, parecen remedar el canto 100a del *Códice de Las Huelgas*:

Virgo parit puerum
 integro pudore
 neque dolet uterum
 parientis more
 lactans Dei Filium
 celi plena rore.
Eya frat[r]es, utinam
hanc possimus dominam
satis exorare,
ipsam conlaudare;
ergo nunquam desinam,
ymo volo dare
laudes sine termino
 benedicto Domino.
 (100a, 1-14; subrayado mío)

Este tópico es elevado a la categoría de tema doctrinal en los escritos mariológicos del cisterciense Ernaldo de Bonaval, que se analizarán en el siguiente capítulo.

- x) **Infinito encerrado en criatura finita.** La mención a la “*femina gloriosa*” del *Quem terra, pontus, aethera* de Venancio Fortunato, junto con la desproporción entre la omnipotente inconmensurabilidad divina y la pequeña humanidad maternal de María, que da a luz y nutre a su propio Creador, constituye uno de los tópicos que heredarán las *Cantigas*: cantiga 40:

Salve-te, que concebiste
 mui contra natura,
 e pois teu padre pariste
 e ficaste pura
 Virgen, e poren sobiste
 sobela altura
 dos ceos, porque quesiste
 o que el queria.
Deus te salve groriosa...

Salve-te, que enchoisti
 Deus gran sen mesura
 en ti e dele fezisti
 om' e creatura
 (40, 7-19)

También en la cantiga 330 se alude a esta desproporción, llegando a decir que la Trinidad entera se encerró en el seno de María:

En qual per sa omildade
 s'ensserrou a Trĩidade?
 (330, 10-14)

A todas estas imágenes y conceptos es posible encontrar sus correspondencias en el *Códice de Las Huelgas*:

Tres personas Trinitatis,
 unum ens divinitatis,
 venter claudit viriginis.
 (50, IIIa)

Tu nature contra ritum
 ex angusto infinitum
 ventre profers, parvula.
 (53, IIIa)

In tua viscera
 puerpera
 se clausit ethera
 (112, 21-23)

y) **Virginitad: luz a través del vidrio.** El símil del rayo de luz que atraviesa el cristal sin romperlo, incluido en la cantiga IIIª de las Fiestas de Santa María (413 ed. Mettmann), utilizado para designar la maternidad virginal, es uno de los tópicos literarios (y plásticos) de desarrollo más interesante entre los siglos XII y XV (desde las secuencias victorinas hasta los escritos de Santa Brígida de Suecia). Se encuentra tanto en textos líricos como en prosa, en autores tan disímiles como como Godofredo de Admont, Alain de Lille o Don Juan Manuel.

A continuación, puede observarse un cuadro que condensa algunas de sus manifestaciones (sólo las líricas), tanto en romance como en latín. Según se analizará con mayor profundidad en 3.2., el *scriptorium* alfonsí pudo haber tomado este tópico de un himno del *Códice de Las Huelgas*.

<i>Cantigas de Santa Maria</i> (ms. E) Cantiga IIIª Fiestas SM (413 ed. Mettmann) (vv. 13-18 y 25-33)	<i>Códice de Las Huelgas</i> , 56 (seq.) (IIa, IIb, IIIa; IVb)	Adán de S. Víctor. <i>Sequentia IV in Nativitate Domini</i> (vv.13-24)	Gil de Zamora. <i>Liber Mariae</i> . Nocturno III(vv. 197-210)
<p>[...] Queno cuidaria ... Que aquestas cousas de sũu juntadas fossen e en corpo de moller achadas, que ouuess'as tetas de leit' avondadas e pariss', e fosse virgen todavia? [...]</p> <p>E desto vos mostro prova verdadeira do sol quando fer dentro ena vidreira, que pero a passa, en nulla maneira non fica britada de cómo siya. ...</p> <p>Que macar o vidro do sol filla lume, nulla ren a luz do vidro non consume; outrossi foi esto que contra costume foi madre e virge, ca Deus xo queria.</p>	<p>Sicut solis radius penetrat innoxius et transit ulterius per fenestram vitream</p> <p>Sic immo sutilius intrat, et suavius transit Dei Filius per aulam virgineam.</p> <p>Lux in testa conditur, hinc et rubus cernitur ardere nec uritur dum Marie gremio. ...</p> <p>Quis audivit talia? In te fiunt socia, hec olim contraria, partus et integritas.</p>	<p>Si crystallus sit humecta Atque soli sit objecta: Scintillat igniculum Nec crystallus rumpitur: Nec in partu solvitur Pudoris signaculum.</p> <p>Super tali genitura Stupet usus et natura: Deficitque ratio. Res est ineffabilis: Tam pia tam humilis Christi generatio.</p>	<p>... Non concassatur vitrea Per radium solares, Sic nec aula virginea Per partum puellarem; Immo fit tota purior, Integrior et pulchrior Non habens sibi parem.</p> <p>Sicut vellus non rumpitur Destillando liquorem, Ita nec Virgo laeditur Gignendo creatorem; Immo, ut lana candida Tota remansit lucida Solis habens splendorem.</p>

Gonzalo de Berceo <i>Loores de Nuestra Señora</i> (c. 209-210)		Gautier de Coinci. <i>Miracles de Nostre Dame</i> “Li salu de Nostre Dame” II (vv. 237-240)	
En el vidrio podria asmar esta razon, Commo lo pasa el rayo del sol sin lesion; Tu asi engendreste sin nulla corruption, Commo si te passasses por una vision. El cristal, non es dubda, frio es por natura; Pero veemos ende salir la calentura: Pues quando Dios quisiesses non era desmesura Que tu, seyendo virgo oviesses criatura.		Ave virge. En toy Diex si soutilment se mist De rien ne t’empire, de rien ne te maumist Ne plus que li solaus empire la verriere. Pucele fus avant, pucele fus arriere.	

z) Virginitad: en el espíritu y en el cuerpo. La virginitad perpetua de María es un tema doctrinal de suma importancia, presente ya en los evangelios apócrifos de Pseudo-Santiago y Pseudo-Mateo (siglos II-IV), y en la Península Ibérica en el mencionado tratado de San Ildefonso de Toledo. Este punto doctrinal, que se mencionará en el capítulo VI, halla su correlato en ciertos tópicos de la poesía mariana, como en la *Sequentia in assumptione Beatae M. V.* de Adán de San Víctor (Wellner, 1955: 108; seq. XXXVII):

Virgo fuit ante partum
Et dum parit, et post partum,
Virgo mente, corpore...
(vv. 25-27)

Así, pues, la virginitad no sólo física sino espiritual de la Madre de Dios, se traduce en las CSM con la expresión frecuente de “Virgen en la voluntad” y metáforas como la “trinidad de María”, en las cantigas IIIª y IVª de las Fiestas de Santa María (413 y 414 ed. Mettmann):

**Ca ela foi virgen ena voontade,
e foi-o na carne** con tan gran bondade,
por que Deus do ceo con sa deidade
en ela pres carne que el non avia,
...

Ond' ela foi prene. **Mas como x'ant' era
ficou virgen**, que foi maravilla fera;
ca tant' ouve door com[o] ant' ouvera
que ouvesse fillo.
(413, 5-13; subrayado mío)

.....
Como Deus é comprida Trĩidade
sen enader nen minguar de ssi nada,
éste, cousa çerta e mui provada,
tres pessoas e ùa Deidade.
Segund' esto quero mostrar razon
per que sábian quantos no mundo son
de **como foi virgen Santa Maria
en tres guisas dũa virgũidade.**

**Ca ela foi virgen na voontade
e ena carn' ante que fosse dada
a Joseph**, con que foi esposada,
e foi virgen tẽendo castidade,
**e ar foy-o en aquela sazon
que foi prenn' e pariu** fillo baron,
e ficou virgen como xe soya;
e assi foron tres en unidade.
(414, 2-17; subrayado mío)

3.1. Gautier de Coinci y su influencia lírica en las CSM

Es necesario mencionar aquí, nuevamente, el nombre de Gautier de Coinci, cuyas *chansons* musicadas, incluidas al inicio de cada Prólogo de sus *Miracles de Nostre Dame*, proporcionaron en muchos casos modelos líricos y melódicos para las CSM “existirían [en las CSM] imitaciones melódicas exactas de métrica y música (*contrafactum*) como en la cantiga 414 «Como Deus é comprida Trĩidade» que sería un *contrafactum* de «Pour conforter mon cuer et mon courage» de Gautier de Coinci (Anglès 1958, vol. III-1: 370)” (Rossell, 2005: 1424). También esta melodía (I Ch 9) habría influido en la de la cantiga 73, analizada más arriba. La pieza *Mere Dieu, Virge senee* (II Ch 3), habría sido adoptada para las cantigas 77 y 81 y *Efforcier m'estuet ma voiz* (I Ch 7), para la 83 (cfr. Chailley, 1959). Si bien esta influencia es la de la obra de un monje, no es del todo correcto señalarla como una influencia musical litúrgico-monástica, debido a la naturaleza cortesana de las melodías de Gautier de Coinci, quien –debe recordarse– fue considerado también un *trouvère* (cfr. Alvar, 1999: 260-261, 369).

En cuanto a los tópicos, lo más probable es que Gautier y Alfonso hayan echado mano del acervo común que ya se había estado conformando en la poesía litúrgica

latina. Pero también es plausible que, así como se puede constatar una influencia en el plano narrativo, también las piezas líricas, las *chansons*, hayan sido un modelo para las *cantigas de loor* alfonsinas.

Entre los tópicos marianos más importantes, presentes en ambas colecciones, podemos enumerar los siguientes:

Tópicos marianos	Loores CSM	Chansons <i>Miracles de Nostre Dame</i>
Ave/ Eva	60 <i>Entre Av'e Eva</i>	II Sal 35 <i>Salus Nostre Dame</i> Prólogo vv. 17-56 aprox.
Devoción a las cinco letras M.A.R.I.A.	70 <i>Eno nome de María</i> [410] <i>Prologo das Cantigas das Cinco Festas de Santa Maria</i>	I Pr 1 (Prólogo) “C'est mers c'onques nus n'espuisa. Veez son nom: M et puis A , R et puis I , puis A , et puis Mers troverés, ne mie puis” (45-48) II Sal 35 <i>Salus Nostre Dame</i> , vv. 69-88
Insuficiencia de la alabanza (imágenes hiperbólicas, <i>adynata</i>)	110 <i>Tant' é Santa Maria de ben mui comprida</i>	I Pr 1 (Prólogo) “Ma povre science espusier Et essorber assez tost puis Se j'en son parfont puis ne puis Qu'espusier ne puet nus puisieres, Tant soit espusians espusieres” (40-44) “Marie est mers que nus n'espuise; Plus i trueve qui plus i puise.” (49-50)
Infinito encerrado en criatura finita	40 <i>Deus te salve, groriosa</i> “Salve-te, que enchoisti Deus gran sen mesura en ti, e dele fezisti om' e criatura (16-19) 330 <i>Qual é a santivigada</i> “En qual per sa omildade s'ensserrou a Trïidade”...	I Ch 6 <i>Talens m'est pris orendroit</i> “En ses flans cil s'enserra Qui soir et main Quanqu'en ciel et en terre a Enclot dedens sa main.” (25-28)
Trovador de la Virgen Concepto de <i>palinodia</i> (Joseph Snow)	Pólogo B Cantiga 1 Cantiga 10	I Ch 3 <i>Amors, qui seit bien enchanter</i> “Je ne veil mais chanter tel chant, Mais por celi novel chant chant De cui li angle chantent.” (4-6)
“Rosa das rosas”	10 <i>Rosa das rosas e Fror das frores</i> <i>Dona das donas, señor das sennores</i>	I Ch 8 <i>Quant ces floretes florir voi</i> “Rose des roses, fleur des fleurs” (v. 6)

Los tópicos primero, quinto y sexto son acaso aquellos en los que se puede vislumbrar una filiación con los cantos marianos del monje francés. Pero es sobre todo el quinto, el del “trovador de la Virgen”, con el consiguiente motivo de la palinodia del poeta, el que Alfonso X parece haber tomado del monje-*trouvère* francés, cuestión que será retomada en el capítulo final.

4. Tropos y secuencias identificables (ss. XII-XIII): tres casos posibles de influencia directa

Dentro de la inmensa constelación de poesía litúrgica, existen tres obras que deben ser consideradas definitivamente cercanas al ámbito alfonsí, y con una alta probabilidad de haber influido de forma directa en las *cantigas de loor*. Los criterios que justifican esta afirmación son: 1) la proximidad de fecha y lugar con las *CSM*; 2) las alusiones al autor, institución u obra particular, dentro del cancionero; 3) las conocidas relaciones de autores o instituciones de la segunda mitad del XIII con Alfonso X y su corte (cfr. capítulo II). Según estos criterios, la obra poética de Adán de San Víctor (s. XII), el *Códice de Las Huelgas* (ss. XIII-XIV) y los poemas del *Officium B.M.V.* de fray Juan Gil de Zamora (ss. XIII-XIV), constituyen repertorios que merecen ser indagados en confrontación con las *CSM*.

Se han mencionado ya los himnos y las antífonas como “géneros litúrgicos” influyentes en las cantigas de loor. Es necesario considerar, asimismo, la influencia de otros géneros poéticos presentes en la liturgia, a saber, los tropos y las secuencias. La designación “tropos”, que en cierto sentido engloba también a las secuencias, se aplica a ciertos textos líricos que se interpolan en diferentes partes de la liturgia (*Kyrie*, *Offertorium*, *Sanctus*), adornando y desarrollando frases e imágenes de los textos litúrgicos. En cuanto a la secuencia o prosa, en el año 1911, el gran himnólogo Clemens Blume daba su definición:

The Sequence (*Sequentia*)—or, more accurately as will be seen further on, the Prose (*Prosa*)—is the liturgical hymn of the Mass, in which it occurs on festivals between the Gradual and the Gospel, while the hymn, properly so called, belongs to the Breviary. (Blume, 2003: 1)

La *sequentia cum prosa* es un género de poesía litúrgica que comenzó a introducirse, en el siglo VIII, como texto cantado (*prosa*) adaptado a la larga melodía con que se entonaba la última vocal del *Alleluia* (Raby, 1953: 210 ss.). En el siglo XII, este género litúrgico conoce un renovado florecimiento. Margot Fassler, cuyo estudio se centra en el esplendor musical y poético de los agustinos del siglo XII, afirma la importancia de las secuencias en el estudio de la evolución de la liturgia:

Of all the new repertories of liturgical texts and music created during this fervent period, sequences are best suited for the studies of liturgical change. They are the only genre of new liturgical texts and music which were written in great numbers before, during, and after the twelfth century. (Fassler, 1993: 9)

Como se podrá observar en los puntos siguientes, además de los himnos, tanto los trozos en general, como las secuencias, parecen haber sido una influencia concreta e importante para las *cantigas de loor* del cancionero.

4.1. Las secuencias de Adán de San Víctor

En Adán de San Víctor puede observarse a un prolífico músico y poeta litúrgico que floreció en París en el siglo XII, y cuya figura es relevante en las *CSM*, debido a una indudable alusión a su persona, en la cantiga narrativa 202. Esta relata cómo un clérigo parisino que componía “*HÛA PROSA A SANTA MARIA*”, ante la imposibilidad de dar con la rima adecuada, acude al altar de la Virgen en la iglesia de San Víctor. Y entonces, estando en oración, acontece el milagro:

Estand’ el assi en prezes, vëo-lle a coraçon
a rima que lle minguava, que era de tal razon
en latin e que mostrava: “*Nobile Triclinium.*”
E non avia palavra que y fezesse mellor
...

Esta rima que vos digo, e que quer dizer assi:
Nobre casa de morada, tres moradas á en ti:
Deus Padre e o seu Fillo e o Sant’ Espirit’ y
vëeron morar sen falla por nos fazeren amor.
(202, 27-35)

El clérigo en cuestión no puede ser otro que el maestro Adán (ca.1112-1192), oriundo de Bretaña y canónigo agustino de la abadía parisina de Saint-Victor. La “prosa” que la cantiga menciona no es otra cosa que la secuencia XLII en honor a la Natividad de María, *Salve Mater Salvatoris*. Adán de San Víctor no sólo fue uno de los máximos cultores de este género, sino que hizo de su poesía un verdadero compendio de advocaciones, figuras y símbolos de la Virgen, “series figurativas”, según lo percibía Auerbach (1952: 8). El verso citado en la cantiga 202 pertenece a la undécima estrofa de la secuencia (Wellner, 1955: 266):

Salve, mater pietatis
Et totius trinitatis
Nobile triclinium.
Verbi tamen incarnati
Speciale majestati
Praeparans hospitium.
(vv. 57-62)

En cuanto a la música, pues, según Higini Anglès, esta cantiga también se entronca en la misma tradición que las secuencias victorinas: “Melodía popular que recuerda otras de

lais y de secuencias medievales” (Anglès, III, p. 309). En este sentido, Rossell nos recuerda que el sugestivo hallazgo de Anglès permite concluir que existió una deliberada elección de la melodía, conforme al tema del milagro:

De todas las relaciones melódicas en el repertorio mariano alfonsí expuestas por Anglès, la más sugerente desde la perspectiva intermelódica es la de la cantiga 202 «Lle disse: ‘Muitas graças’» (Anglès 1958, vol. III-1: 308), «Muito á Santa Maria,/ Madre de Deus, gran sabor» a la que el musicólogo atribuye cierto valor intertextual e intermelódico [...] Según Anglès la melodía de la cantiga recuerda al lai «Virge glorieuse» (Raynaud 1884: núm. 1020), es decir una melodía francesa para un texto que tiene como protagonista a un clérigo francés. (Rossell, 2005: 1424)

Por otro lado, a secuencia victorina *Salve Mater Salvatoris* ha constituido sin lugar a dudas una de las fuentes primigenias de motivos y de advocaciones también para un número considerable de cantigas de loor. Por ejemplo, el estribillo de la cantiga 310,

*Muito per dev' a Reynna
dos ceos seer loada
de nos, ca no mundo nada
foi ben come Fror d'Espynna.
(310, 2-5)*

Es asimilable a la segunda estrofa de la secuencia, en la que se simboliza el nacimiento de María sin pecado original, como una flor que surge en medio de los espinos (Wellner, 1955: 262):

*Salve, verbi sacra parens,
Flos de spinis, spina carens,
Flos, spineti gloria;
Nos spinetum, nos peccati
Spina sumus cruentati,
Sed tu spinae nescia.
(vv. 7-12)*

La confrontación de la cantiga con esta estrofa de la secuencia permite comprender mejor un símbolo que en la primera está apenas mencionado, y que la secuencia, en cambio, desarrolla más detalladamente. Otras imágenes simbólicas profusamente utilizadas en la lírica victorina también han pasado al lenguaje de las cantigas, como aquella de la *virga de radice Jesse*, ya mencionada en **3. (o)**.

Nuevamente, el juego conceptual y lingüístico entre las palabras *Ave/ Eva* (esbozado en el antiguo himno *Ave Maris Stella*), aparece como tópico común a las CSM, a Gautier, a Berceo y a la poesía victorina. A propósito dice Raby en su estudio historiográfico sobre la himnodia: “This contrast is used more than once in the Victorine Sequences to emphasize the joy of Christmas, in which the old Adam and the first Eve are banished for the new” (Raby, p. 367). Así, los versos de la Secuencia XLV (*Verbum*

bonum et suave), “et ex *Eva* format *Ave/ Evae* verso nomine” (vv. 5-8), parecen traducirse en las palabras del estribillo de la cantiga 60: “*Entre Av’ e Eva/ gran departiment’ á*”.

El concepto de María como asiento de la Trinidad, junto con el de su virginidad portentosa antes, durante y después del parto, reproduce la imagen del “noble triclinio” de la segunda estrofa de la secuencia victorina, ya citada en la cantiga 202. Algunos versos de la cantiga de loor 330 son sugestivos, no sólo por introducir esta imagen, sino porque lo hacen en una estructura formal muy similar al de las secuencias:

Qual é a que sen mazela
pariu e ficou donzela?
Madre de Deus, Nostro Sennor, ...
[de Deus, Nostro Sennor,
e Madre de nosso Salvador.]

En qual per sa omildade
s’ensserrou a Trĩidade?
(330, 10-14)

Igual que en la secuencia, la imagen que prevalece es la del recinto inmaculado donde se encierra la Trinidad. Nótese además que el estribillo de la cantiga reproduce la misma advocación que el verso inicial de esta secuencia (*Madre de nosso Salvador - Salve Mater Salvatoris*).

Por un lado, la predominancia de versos octosílabos (con esquemas acentuales similares en muchos casos), y la alternancia con los heptasílabos, son características comunes tanto de las secuencias como de las cantigas de loor que estamos analizando. Por otro, encontramos el empleo de recursos retóricos similares, que connotan perplejidad, para atraer la atención sobre la admirable naturaleza de la Virgen. Tanto en las secuencias como en los loores, el tópico de la insuficiencia del lenguaje humano para contar las maravillas divinas (mencionado en **3.w**), está expresado a través de preguntas. En las estrofas tercera y cuarta de la secuencia XXXVII a la Asunción (Wellner, 1955: 234), vemos el juego de una voz que pregunta y dialoga con la voz principal:

Cujus? Ejus -quid dicemus?
Quibus verbis explicemus
Nomen tanti numenis?
Ejus quippe magnitudo,
Virtus, honor, pulchritudo
Cor excedit hominis.

Res mutando dic, natura,
Dic, ubi sunt tua jura?

Virgo parit filium ...
(vv. 13-21)

En las *cantigas de loor* resuena el mismo juego retórico interrogativo, tanto el que connota esta insuficiencia del lenguaje...

E como pode per lingua seer loada
a que fez porque Deus a ssa carne sagrada
quis fillar e ser ome, per que foi mostrada
sa deidad' en carne, vista e oyda? (110, 4-7),

como el que expresa la perplejidad ante la maternidad prodigiosa de la Virgen, a través de preguntas y respuestas, como en el citado ejemplo de la cantiga 330:

Qual é a santivigada
ant' e depois que foi nada?
Madre de Deus, Nostro Sennor...
(330, 2-4)

Es necesario destacar, finalmente, la cercanía de esta poesía litúrgica con los temas y tópicos utilizados en las *cantigas de loor*, por más que estas se presenten a sí mismas como producciones trovadorescas:

Atal Sennor dev' ome muit' amar,
que de todo mal o pode guardar;
e pode-ll' os peccados perdõar,
que faz no mundo per maos sabores.
...

Devemo-la muit' amar e servir,
ca punna de nos guardar de falir;
des i dos erros nos faz repentir,
que nos fazemos come pecadores.
...

Esta dona que tenno por Sennor
e de que quero seer trovador,
se eu per ren poss' aver seu amor,
dou ao demo os outros amores
(10, 9-22)

La célebre cantiga 10, *Rosa das rosas*, por ejemplo, cuya filiación con la lírica de Gautier de Coinci hemos reconocido como indudable (punto 3.1), expone con “ropajes trovadorescos” temas de raíz litúrgica (los “malos sabores” frente a la belleza de María, los “otros amores” frente a su amor incomparable), identificables en la secuencia victorina *In purificatione Beatae M. V.* (Wellner, 1955: 108, seq. XV):

Omnis decor tenebrescit,
Deformatur, inhorrescit
Tuum intuentibus;
omnis sapor amarescit,

reprobatur et sordescit
tuum praegustantibus.

Omnis odor redolere
Non videtur, sed olere
Tuum odorantibus;
Omnis amor aut deponi
Prorsus solet aut postponi
Tuum nutrientibus.
(vv. 37-48)

Cabe preguntarse si Alfonso X y los colaboradores de su *scriptorium* conocieron realmente la obra de los victorinos y, en particular, la de Adán de San Víctor. No es posible afirmarlo con absoluta certeza, aunque las evidencias poéticas son elocuentes. Conocidas son las relaciones de Alfonso X con Francia, relación que involucraba el intercambio de material libresco. Por otro lado, tanto el monasterio de Las Huelgas de Burgos, como otros cistercienses, mantendrían relaciones estables con centros franceses, en especial en lo referido al canto y la liturgia, a saber, la polifonía parisina de la *ars antiqua*, introducida en el *Códice de Las Huelgas*. No debe desestimarse, asimismo, la labor del erudito franciscano Juan Gil de Zamora, cuya estancia en París habría redundado no sólo en su beneficio, sino en el de la Corona castellana a la cual servía.

4.2. *El* Códice de Las Huelgas

Según se adelantó en el capítulo II, durante el siglo XIII, es decir en tiempos de Alfonso X, el monasterio de Las Huelgas conoce un esplendor inigualable, sobre todo en su liturgia. Afirma Josemi Lorenzo Arribas, coeditor del *Códice*, que “el coro, epicentro de la vida litúrgica monacal, era en Las Huelgas «el más espacioso que se conoce en catedrales y monasterios», según el padre Flórez.” (Asensio y Lorenzo, 2001: 22). Este autor, que habla de la enorme dignidad de estas “monjas músicas”, señala especialmente la importancia de la figura de la *cantrix* o *cantatrix*, autoridad encargada de la dirección y educación musical en el monasterio.

En este contexto, nos encontramos ya en los siglos XII-XIII, con el *Códice de Las Huelgas*, “un documento cuya existencia ha corrido pareja a la del establecimiento monástico para el que se creó” (Asensio y Lorenzo, 2001: 21), que contiene una variedad de himnos marianos elaborados con abigarrado refinamiento y riqueza de tópicos e imágenes. La Virgen, “*aula caelica*” y “*tronus usiae*”, es, cada vez más, objeto de descripciones teológicamente complejas. Este manuscrito, conservado hasta hoy en

el mismo lugar donde fue confeccionado (ca.1300-1325), recoge toda una tradición de canto litúrgico de casi tres siglos. Aparece en sus márgenes el nombre de su probable compilador y enmendador, Johannes Roderici o Johan Rodrigues, en quien algunos estudiosos, como J. Filgueira Valverde, han supuesto la identidad del célebre y misterioso Juan Ruiz, Arcipreste de Hita. El código contiene más de 180 himnos, secuencias, motetes, tropos y *planctus* latinos, entre los cuales 141 son piezas polifónicas, últimos testimonios del *ars antiqua* (polifonía desarrollada en Francia en los siglos XII y XIII).

Asimismo, en la introducción a su coedición del *Código*, Lorenzo Arribas advierte la continua presencia de las fiestas marianas en el *Código de Las Huelgas*: “Esta importancia del contenido de piezas marianas no viene sino a subrayar la propia advocación del monasterio, encomendado a la madre de Dios, y al que se concedió, a mediados del siglo XIII, 40 días de indulgencia para quienes asistieran allí a las fiestas de la Virgen.” (Asensio y Lorenzo, 2001: 27). El lenguaje de los himnos, motetes y secuencias marianas de Las Huelgas es rico en imágenes y advocaciones, y suele presentar a la Virgen en su carácter de reina que impera misericordiosamente sobre la humanidad y toda la Creación, como ejemplifican las piezas 104a y 137b:

O Maria virgo davitica,
 virginum flos, vite spes unica
 via venie,
 lux gracie,
 mater clemencie;
 sola iubes in arce celica,
 obediunt tibi milicie;
 sola sedes in trono glorie;
 gracia plena, fulgens, deica,
 stelle stupent de tua specie,
 sol, luna de tua potencia
 [at]que luminaria
 in meridie;
 tua facie vincis omnia,
 prece pia mitiga filium
 miro modo cuius es filia,
 ne iudicemur in contrarium
 set eterne vite premia.
 (104a, 1-18)

.....
 O Maria Dei cella,
 splendor glorie,
 Moysi novi physcella,
 tronus usie,
 tu es mater Creatoris,
 fons clemencie.
 Porta vite, stirps iustorum,

vas prudencie,
 sustentatrix orphanorum,
 sinus Messie,
 audi tibi iubilantes,
 lux ecclesie.
 Ut peccata sint ablata
 per te, hodie,
 munda nos a sorde
 in caritate.
 (137b, 1-16)

Más allá del común acervo de temas y nombres marianos, es posible detectar algunos nexos textuales más específicos entre las *cantigas de loor* alfonsíes y las composiciones del *Códice de Las Huelgas*, sustentados a su vez por su semejanza melódica. Ésta ya ha sido señalada por Anglès (1958), al advertir que la música de la cantiga XIª de las Fiestas de Santa María (421 ed. Mettmann) [cfr. **track 6** CD adjunto] ha sido tomada de la del tropo *Recordare*, que es la pieza 12 del *Códice de Las Huelgas*, [cfr. **track 7** CD adjunto], lo cual explica la anomalía métrica de la cantiga estudiada en su peculiaridad por algunos medievalistas. Y, aunque no podemos saber si el texto precede a la melodía o viceversa, es evidente, en este caso, la interdependencia entre poesía y música, habida cuenta de la similitud de la rima. La cantiga, que parece ser una reelaboración del tropo, tiene sin embargo las marcas del yo de Alfonso X (es ya claramente un poema confesional de pedido personal, que cierra el cancionero). Obsérvese especialmente la coincidencia entre el inicio y el final de cada pieza, con la invocación a la memoria de la Virgen y la referencia al conjunto de los devotos y pecadores:

CSM. XIª das Festas Santa Maria [421]

Nembre-sse-te, Madre
 de Deus, Maria,
 que a el, teu Padre,
 rogues todavia,
 pois estás en sa companhia
 e es aquela que nos guia,
 que, pois nos ele fazer quis,
 sempre noit' e dia
 nos guarde, per que sejamos fis
 que sa felonía
 non nos mostrar queira,
 mais dé-nos enteira
 a ssa grãada merçee,
 pois nossa fraqueza vee
 e nossa folia,
 con ousadia
 que nos desvia

***Códice de Las Huelgas* 12 (tropo)**

Recordare, virgo mater, dum steteris in
 conspectu
 Dei ut loquaris pro nobis bonum et ut avertas
 indignatione[m] sua[m].

Ab hac familia
 tu propicia,

Mater eximia
 pelle vicia.

Fer remedia
 reis in via,

Dans in patria
 vite gaudia

da bõa via
 que levaria
 nos u devia,
 u nos daria
 sempr' alegria
 que non falria
 nen menguaria,
 mas creçeria
 e poiaria
 e compriria
 e' ncimaria
 a nos.

Pro quibus dulcia
 tu preconia.

Laudes cum gracia
 suscipe, pia

Virgo Maria,
 [a] nobis.

Lorenzo Arribas también ha detectado la presencia de algunos de los textos del *Códice* en las *CSM*. Cita el caso de la cantiga 361 que, como ya se explicó (cfr. capítulo II), narra un hecho milagroso contemporáneo a Alfonso X, acontecido en el monasterio de Burgos. Se trata de un pasaje de discurso directo en el que se alaba a la Virgen, puesto en boca de las monjas:

E enton toda-las monjas | s'ergeron cantando ben:
**“Santa Virgen sen mazela, | que per bondad' e per sen
 feziste que Deus o Padre, | que o mundo en si ten
 e en que os ceos caben, | que podess' en ti caber.”**
 (361, 50-53; subrayado mío)

Como bien advierte Lorenzo Arribas, el discurso de alabanza inserto en la cantiga es muy semejante al de las composiciones 53 y 112 del *Códice*, que ya se han citado en el punto 3.(x), cuyo tópicus es el de la paradoja de las pequeñas entrañas de una criatura finita que encierran al la infinitud de Dios, el cual contiene el universo en Sí mismo: “las monjas, levantándose, comenzaron a cantar (no de cualquier manera, sino ‘cantando *ben*’) una letra romanceada que establece la misma correspondencia teológica que en latín reproducen más críticamente dos de las piezas marianas del código polifónico” (Asensio y Lorenzo, 2001: 29). Un dato de sumo interés, que no menciona Lorenzo Arribas, es que el discurso mariológico que comparten estas piezas de *Las Huelgas* con los versos de la citada cantiga 361 se encuentra plasmado, de forma independiente e íntegra, en una *cantiga de loor* vecina de la tercera centena, la 330 (la cual, según se explicó en el punto anterior, presenta similitudes formales con las secuencias). En efecto, si ha de buscarse una “letra romanceada” de las piezas 53 y 112 del *Códice* o, mejor aún, de la secuencia 50, sin duda alguna la cantiga 330 es el correlato más exacto que pueda hallarse (nótese asimismo la similar estructura de octosílabos pareados):

CSM 330

Códice de Las Huelgas 50 (secuencia)

Qual é a santivigada
ant' e depois que foi nada?
Madre de Deus, Nostro Sennor,
de Deus, Nostro Sennor,
e Madre de nosso Salvador.

A qual diss' "Ave Maria"
Gabriel e que seria
Madre de Deus, Nostro Sennor...

Qual é a que **sen mazela**
pariu e ficou donzela?
Madre de Deus, Nostro Sennor ...

En qual per sa omildade
s'ensserrou a Trĩidade?
Madre de Deus, Nostro Sennor...

Qual é a que sempre bõa
foi e dos santos corõa?
Madre de Deus, Nostro Sennor...

Qual é a que per seu siso
nos fez aver paraíso?
Madre de Deus, Nostro Sennor...

Ia. Promereris sume laudis
tu, que Deum ventre claudis,
cantus et preconia.

Ib. **Nam ut Gabrielem audis**
te clamantem mox exaudis
tanti verbi dubia;

IIa. Immo caute quesivisti:
"quod est verbum quod dixisti,
cum sim viri nescia?"

IIb. Post responsum credidisti,
credens Deum genuisti,
ab eodem genita.

IIIa. **Tres personas Trinitatis,**
unum ens divinitatis,
venter claudit virginis.

IIIb. In te pater pietatis
nos ut mundet a peccatis
carnem vestit hominis;

IVa. Per hoc, age, Verbi mater,
ut placetur nobis Pater
culpae laxans venia.
Amen.

IVb. Ut a culpis expiatis,
sibi reconciliatis
nos informet gracia.
[Amen].

Sin embargo, el caso más interesante, en el que puede vislumbrarse una posible filiación entre *Las Huelgas* y las *CSM*, es el de la cantiga III^a de las Fiestas de Santa María (413 ed. Mettmann), en la que se destacan aspectos doctrinales, en relación con la pieza 56 del *Códice de Las Huelgas*, la secuencia *Novis cedunt cetera*. La cantiga celebra la virginidad de María, y ya en su epígrafe menciona a San Ildefonso de Toledo: "ESTA TERCEIRA É DA VIRGĨIDADE DE SANTA MARIA, E ESTA FESTA É NO MES DE DEZENBRO, E FEZE-A SANT'ALIFONSSO; E COMEÇA ASSI", según se ha mencionado en el capítulo IV (punto 2.2.a). Después del estribillo que exhorta a la alabanza de la Virgen ("Tod' a queste mund' a loar deveria/ a virgĩidade de Santa Maria"), las dos primeras estrofas recuerdan que María fue virgen en la carne y en la voluntad, por lo que Dios quiso encarnarse en ella, y que conservó su virginidad después de este maravilloso acontecimiento. Como ya se ha indicado, en esta cantiga se reúnen dos tópicos, el de la

virginidad de María en la voluntad y en el cuerpo (punto 3.z), y el del parto virginal simbolizado por el rayo de luz que atraviesa el vidrio (punto 3.y), los cuales también son desarrollados en los versos 13-24 de la Secuencia IV a la Natividad del Señor de Adán de San Víctor, y en los del himno III del oficio nocturno de Gil de Zamora (vv. 197-210). Pero el tópico de la luz también puede detectarse en Gautier de Coinci, en los *Loores* de Gonzalo de Berceo y en diversas fuentes doctrinales.

En su edición de las *CSM*, Walter Mettmann (1989: 333, n. vv. 25-31) señala en una nota a esta cantiga, que también San Pedro Damiano (1007-1072) se sirve de la imagen del rayo de luz para explicar la concepción virginal. Sin embargo, San Pedro Damiano, en el pasaje citado (*Sermo Primus. In Epiphania Domini*), utiliza la metáfora de la luz en forma distinta, ya que emplea la figura de la estrella, tal como lo hará más adelante San Bernardo en la *Homilía II. In Laudibus Virginis Matris. Super verba Evangelii 'Missus est Gabriel'*: “sicut sine sui corruptione sidus suum emittit radium, sic absque sui laesione virgo parturit filium. Nec sideri radius suam minuit claritatem, nec Virgini Filius suam integritatem” (Migne, *PL*, vol. 183, col. 70C). Por el contrario, la imagen del vidrio sí la encontramos en otros autores. Uno de ellos, Godofredo, abad de Admont (1100-1165), que, en su *Homilia LXV. In Festum Assumptionis B. Mariae Virginis*, explica la concepción virginal de Cristo diciendo que “Creator coelorum [...] palatium uteri ejus visitavit, et instar solis fenestram vitream radio suo perstringentis nec disrumpentis, virginitatem ipsius fecundavit” (Migne, *PL*, vol. 174, col. 964D-965A). Otro caso, mucho más cercano a la órbita alfonsí, es el de Alain de Lille (ca.1120-1203), autor próximo a la orden cisterciense y que terminó sus días en ella. Su obra *Contra haereticos*, en el contexto de la pugna doctrinal contra los judíos, defiende la concepción y parto virginal de María (*Liber Tertius. Contra Judaeos*, cap. XVII) con la misma imagen del rayo de sol a través de la ventana:

aperta fuisse dicitur quantum ad Christi ingressum, non aperta per virum, sed sicut fenestra vitrea dicitur aperiri radio solis, non per fracturam vel per divisionem aliquam, sed quia radius eam intrat secundum sui subtilitatem naturae. Hoc modo, imo subtiliori, dicitur porta clausa aperta esse principi, quia Christus uterum Virginis, per virginitatem clausum, intravit ineffabili modo. (Migne, *PL*, vol. 204, col. 415D-416A)

Ahora bien, el *scriptorium* alfonsí, pudiendo haber tomado el tópico de cualquiera de estas fuentes, lo utiliza, sin embargo, en una forma del todo similar a la expuesta en la secuencia 56 del *Códice de Las Huelgas*.

Luego de presentar, en las dos primeras estrofas, la virginidad perpetua de la Madre de Dios y el estupor frente a la “*maravilla fera*” de la Encarnación, la cantiga continúa así:

[...] Queno cuidaria
 ...
 Que aquestas cousas de sũu juntadas
 fossen e en corpo de moller achadas,
 que ouvess’ as tetas de leit’ avondadas
 e pariss’, e fosse virgen todavia?
 (vv. 13-18)

Al igual que en la secuencia de Adán de San Víctor, podemos advertir aquí la perplejidad ante el hecho sobrenatural: la virginidad como algo incompatible con la maternidad biológica (el parto) en todos sus aspectos y, sin embargo, ambas reunidas en un solo cuerpo, en María. Sin embargo, en este caso, la retórica es la de la interrogación. El recurso de la pregunta para expresar este estupor es el mismo que utiliza la secuencia 56 del *Códice*:

Quis audivit talia?
 In te fiunt socia,
 hec olim contraria,
 partus et integritas.
 (56, IVb)

“Aquestas cousas de sũu juntadas”, evidentemente, reproduce el juego de opuestos de la secuencia: “*in te fiunt socia/ hec olim contraria*”. En la demostración de este hecho, ambos poemas, pues, acaban aduciendo la misma *prueba* de la luz y el vidrio:

E de sto vos mostro prova verdadeira
 do sol quando fer dentro ena vidreira,

que pero a passa, en nulla maneira
non fica britada de cómo siya

...

Que macar o vidro do sol filla lume,
nulla ren a luz do vidro non consume;
outrossi foi esto que contra costume
foi madre e virge, ca Deus xo quera.
(vv. 25-33)

En la secuencia...

Sicut solis radius
penetrat innoxius
et transit ulterius
per fenestram vitream,

Sic immo sutilius
intrat, et suavius
transit Dei Filius
per aulam virgineam.

Lux in testa conditur,
hinc et rubus cernitur
ardere nec uritur
dum Marie gremio.
(56, IIa, IIb, IIIa)

Las obras doctrinales contienen el tópicu, pero, tal como lo podemos apreciar en su formulación lírica en la cantiga alfonsí, éste parece haber sido tomado más bien de la secuencia del monasterio buergalés.²²

La confrontación de los aspectos musicales de la cantiga III^a de las Fiestas y de la secuencia 56 de *Las Huelgas*, refuerza aún más los lazos de filiación entre dichas obras. Si bien no estamos en presencia de un *contrafactum* en ninguno de sus grados, el

²² Es interesante, asimismo, observar la evolución de dicho tópicu en la literatura posterior, hispánica o romance en general, por ejemplo, en Don Juan Manuel o en el *jongleur* Rutebeuf (ca.1250-ca.1285). Cfr. Scholberg (1977: 150): “The accompanying ‘semejanza’ on this theme is based on the physical characteristics of light rays and glass: ‘... el sol, que es criatura, entra et sale por una vedriera, et la vedriera siempre finca sana. Pues si esto es en criaturas, mucho más puede seer, et es, en el Criador’ *Estados*, II.viii, 235-6”; y los versos del *Miracle de Théophile* de Rutebeuf (Monmerqué y Michel, 1842):

Si comme en la verriere
Entre et reva arriere
Li solaus que n'entame,
Ainsinc fus virge entiere
Quant Diex, qui ès ciex iere,
Fist de toi mere et dame.
Ha! resplendissant jame,
Tendre et piteuse fame,
Car entent ma proiere,
Que mon vil cors et m'ame
De pardurable flame
Rapelaisse arriere.

análisis melódico permite detectar un nexo sumamente interesante entre ambas piezas.²³ La secuencia 56 tiene cinco estructuras melódicas diferentes (**A, B, C, D, E**) que se repiten para musicalizar las variantes textuales. Cada una de estas estructuras está conformada por cuatro frases melódicas distintas entre sí, lo cual da lugar a un total de veinte frases organizadas de la siguiente forma [cfr. **tracks 4 y 5** CD adjunto]:

Estructura:	A	B	C	D	E
Frases:	a+b+c+d	e+f+g+h	i+j+k+l	ll+m+n+o	p+q+r+s

La cantiga es un *virelai* en el que se presentan dos estructuras melódicas diferentes, **X** e **Y**, cada una de las cuales a su vez conformada por dos frases melódicas: una primera que es diferente en ambas (**t** y **v**), y una segunda que es común (**u**) [cfr. **track 3** CD adjunto]:

	Estribillo	Copla	Vuelta	Estribillo
Estructura:	X	Y	X	Y
Frases:	t+u	v+u	v+u	v+u

La relación melódica más estrecha entre estas piezas radica en el hecho de que cada una de las tres frases de la cantiga comparte parcialmente el diseño melódico con las frases iniciales y cadenciales de las estructuras **A, B** y **C** de la secuencia 56:

Secuencia	a (b), c, d	e, h	i
Cantiga	t	u	v

Si bien algunos de los diseños compartidos podrían explicarse como integrantes de la misma “familia melódica”, se puede afirmar que esta coincidencia melódica obedece a deliberados fines compositivos de sus autores. La “relación intermelódica”, empleando el término de Rossell (2005), produce un matiz añadido de significado que el auditorio identifica y reconoce. Ante estas evidencias, es muy posible que la melodía de la cantiga haya sido creada en base al material melódico de la secuencia de *Las Huelgas*, como forma de intensificar el significado del mensaje (al igual que en el caso del tono salmódico en la cantiga 73).

²³ Como es sabido, entre los procedimientos medievales básicos para la construcción del material melódico la imitación ocupa un lugar preponderante. En la mayoría de los casos, el material imitado o citado es reelaborado hasta convertirse en una nueva pieza, que siempre conserva determinados rasgos de la pieza de origen. Esta semejanza puede alcanzar diferentes grados, desde una lejana filiación melódica hasta la utilización de la técnica del *contrafactum*. Como explica Antoni Rosell (2001: 404): “De todos los tratados poéticos en lengua románica, solo el Arte Poética contenido en el Cancionero Colocci-Brancuti, nos da las claves específicas del contrafactum. En él se describe el “arte de seguir” (imitar) que se estructura en tres grados, en primer lugar aquel que solo adapta la melodía y la estructura silábica, en segundo lugar el que además adapta versos, rima y estructura estrófica del modelo; y en tercer lugar el que adapta léxico con mayor entendimiento.”

4.3. Los himnos marianos del *Officium* de Juan Gil de Zamora

Entre los siglos XIII y XIV, y también en radio de influencia alfonsí, encontramos los himnos litúrgicos del franciscano Juan Gil de Zamora, del cual se ha tratado en los capítulos anteriores. Estos textos contienen huellas de las grandes disputas doctrinales del período, de las que los franciscanos tomaban parte activamente, a saber, la discusión entre maculistas e inmaculistas, con respecto a la cuestión de la Inmaculada Concepción de María. En este capítulo se ha venido observando, además, cómo su poesía comparte los mismos temas y tópicos que las *cantigas de loor*.

Nada menos que un texto del *Officium Parvum*, destinado a la devoción a Santa María, es lo que compone el maestro franciscano, al parecer, a pedido del mismo rey Alfonso X:

Officium almifluae matris almae regis Jesu altissimi, pro cuius ordinatione devota vestra Serenitas [*i.e.* Alfonso X] mihi scripsit, vestrae mitto magnificentiae per praesentem portitorem...

La dedicatoria continúa con palabras que, una vez más, emplean el tópico de la insuficiencia en la alabanza a María, tan caro al *yo* lírico de las *cantigas de loor* (cfr.

3.w):

...scientes quod, si omnes artus meos in linguam converterem, et omnium sapientium facundiam haberem in tam praeclarissimae Virginis praeconiam, nihil esset. Obtemperavi siquidem praecepto Principis, sed non consummavi praeconia Virginis. (Fita 1885b: 379-380)

Basta recordar la cantiga 110 para advertir que el rey sabio y el maestro franciscano, al menos según las palabras que le dirige este último, comparten no sólo el mismo propósito, sino el mismo lenguaje en la alabanza mariana.²⁴ El *Officium* del fraile zamorano consta de himnos para las Horas de la Virgen (Maitines, Laudes, Vísperas y oficio nocturno), con un altísimo grado de elaboración conceptual y simbólica. Se destacan, especialmente, dos largos himnos en los que la alabanza mariana adopta un lenguaje inusitado. En uno, una enumeración de las Artes Liberales que quedan perplejas y desvalidas ante el parto virginal de María. En otro, una extensa exposición

²⁴ Según la opinión del gran biógrafo de Alfonso X, Ballesteros-Beretta: “Cuando los franciscanos tenían hombres tan expertos en música como Egidio de Zamora, no sería temerario el parecer de Anglés al suponer que algunas letras [de las *CSM*] sean de origen franciscano. En Burgos se ejecutaban *seqüencias* marianas en los siglos XIII y XIV. Existen en Madrid, en la Biblioteca Nacional, el *Tractatus de miraculis almifluae virginis*, seguido del *Officium almifluae virginis* que había escrito Egidio de Zamora a petición del rey Alfonso. Es de lamentar que estén sin música.” (Ballesteros, 1963: 311)

de los atributos de la Virgen, en la que se suceden abundantes imágenes del mundo animal y vegetal, y aun del lapidario. Así, *trivium*, *quadrivium* e historia natural se incorporan a la mariología en el discurso del erudito franciscano, con fines no sólo poéticos sino doctrinales.

5. *Cantigas de loor*... ¿himnos y secuencias en romance?

El uso de la primera persona del singular se documenta en una veintena de loores. Este yo lírico, que aparece en las *cantigas de loor* y en algunas de las narrativas (por ejemplo, la 279) puede caracterizarse como un “yo confesional”, voz autoral del rey Alfonso X que habla en su nivel más íntimo de expresión. La originalidad de las *cantigas de loor*, sin embargo, no reside en sus poemas a manera de plegarias, ni tampoco en la profusa utilización de la primera persona en peticiones dramáticas. Todo esto existía ya en la tradición himnódica. Su novedad se halla, más bien, en la introducción del propio yo del rey, del dramatismo de una primera persona que no puede ser más que la suya.

Es necesario preguntarse también por el aspecto formal de ciertas cantigas, cuestión que fue sucintamente tratada en una nota por Philip Vandrey, “How Different is Alfonso’s Canticle 421?”, en la que recuerda las afirmaciones de Anglès acerca de la procedencia litúrgica de la pieza en su aspecto musical (*Códice de Las Huelgas*), y la interrogación perpleja de Dorothy Clotelle Clarke (“Did Alfonso also use free verse?”):

Alfonso appears to have chosen to use the musical organization as a mold for his own composition. That the words of this song fit the music well suggests that it was composed in a careful manner and that Alfonso deliberately chose to disregard metrical conventions” (Vandrey, 1977: 149).

La respuesta debe buscarse en las formas heredadas del canto y la poesía monástica. La cantiga XIª de las Fiestas de Santa María es evidentemente uno de los raros casos de *tropos* en romance. Lo mismo ocurre con la cantiga 330, similar en tópicos, retórica y métrica a las secuencias de Las Huelgas y a las victorinas. También la cantiga IIIª de las Fiestas recuerda, en poesía y música, al himno 56 de Las Huelgas. Varios datos, entonces, vienen a robustecer la hipótesis de esta filiación entre secuencias y cantigas. Si bien la estrofa zejelesca es la más utilizada (cfr. Clarke, 1955), en la “experimentación métrica” que el taller alfonsí emprende con las *CSM*, no se escatiman pruebas con una amplia variedad de formas estróficas: “All presently known verse forms employed in Castilian before the Golden Age are found in the *Cantigas*” (Clarke,

1955: 84). Algunas de estas formas métricas, pues, en concomitancia con aspectos musicales y retóricos, son identificables como litúrgicas.

Se puede concluir que, en la confección de las cantigas de loor, el *scriptorium* alfonsí ha estado siempre más atento a la producción himnódica monástica de lo que habitualmente se supone. Es muy probable que Alfonso X y sus colaboradores tuvieran más conocimiento de la liturgia cantada del monasterio de Las Huelgas, ámbito cercano a la realeza de los siglos XII y XIII, que de otros textos doctrinales. Esta posibilidad está reforzada por los nexos melódicos y líricos, señalados entre ambas obras. Es sugestivo este nexo con la producción de un cenobio cisterciense porque, entonces sí, permitiría aventurarse con más certeza en la exploración de los posibles vínculos de la obra alfonsí con otros grandes sistemas mariológicos provenientes de esta orden (San Bernardo de Claraval, Eraldo de Boneval, Alain de Lille).

Todo esto no mella la “originalidad laica” alfonsí. Si leemos, por ejemplo, la estrofa anterior a las dos citadas de la cantiga IIIª de las Fiestas de Santa María, observaremos la presencia de una palabra de origen absolutamente cortesano: “*drudaría*”, es decir, “amorío” o “condición del amante aceptado por su dama”:

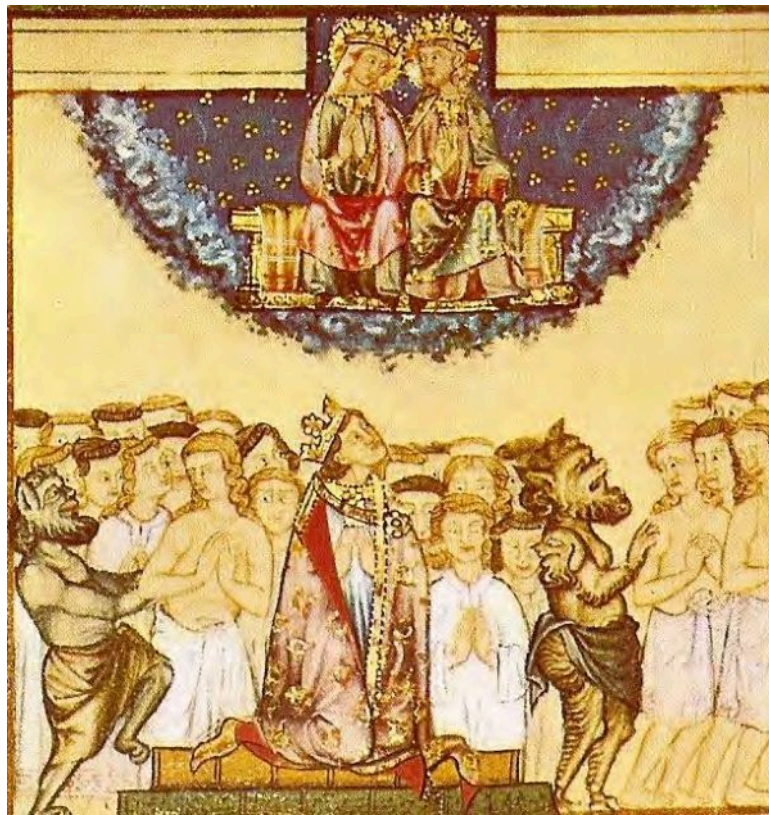
Mas aquesta Virgen amou Deus atanto
que a enpreñnou do Espirito Santo,
sen prender end' ela dano nen espanto;
e ben semella de Deus tal **drudaria**.
(413, 20-23)

Es evidente que el *scriptorium* alfonsí no copia mecánicamente, sino que se nutre de las producciones monásticas para crear una cultura cristiana de nuevo cuño laico, focalizada en la corte.

El taller alfonsí ha sido innovador en materia legislativa e historiográfica a la hora de trasvasar las leyes o las crónicas latinas del latín al castellano. De igual forma se han querido trasladar los textos líricos y los milagros marianos. La himnodia de alabanza a la Virgen pasa del latín al gallego-portugués, de las secuencias del monasterio a las cantigas cortesanas, y son así vehículo de los aspectos doctrinales, que se tratarán en el siguiente capítulo.

.VI.

EL CONTENIDO DOCTRINAL DE LAS *CANTIGAS DE SANTA MARÍA* Y SU PROCEDENCIA MONÁSTICA



VI. EL CONTENIDO DOCTRINAL DE LAS CSM Y SU PROCEDENCIA MONÁSTICA

Existe una reciente revalorización de la mariología como objeto de estudio literario autónomo y, por tanto, plenamente inserto e influyente en la problemática cultural medieval. Según los resultados de investigaciones recientes (cfr. Piastra y Santi, 2004), la teología, que comienza a usar la poesía como instrumento hermenéutico en el siglo XI, y la mariología que la sigue en los siglos XI y XII, nos descubren una perspectiva inusitada para el acercamiento a las letras medievales. En el ámbito hispánico, ciertos puntos doctrinales teológicos y mariológicos, si bien intensamente discutidos, constituyen ya un objeto de estudio sólido en la obra mariana de Gonzalo de Berceo. Así, pues, Víctor García de la Concha (1992: 83 ss.) ha identificado un “discurso mariológico en tres tiempos” en la obra berceana, con los *Loores de Nuestra Señora* en los que se contempla a María en la historia de la salvación, el *Duelo de la Virgen* que prueba su función corredentora, y los *Milagros de Nuestra Señora* que muestran a la poderosa Reina del Universo en acción, subrayando además la implícita, aunque innegable, influencia de Bernardo de Claraval (G. de la Concha, 1992: 62-63). Más recientemente, Menéndez Peláez (2000: 209), en oposición a lo que dijera en su momento Joël Saugnieux (1974; 1977), asevera que Berceo, como un catequista del pueblo riojano del siglo XIII, es cultor y difusor de “[u]na teología dogmática y una teología moral, las dos grandes secciones del quehacer teológico [...] Enseña y difunde en sus poemas una teología existencial y vivencial, no una teología conceptualista”.

En 1996, Ángel Alcalá advertía, al considerar los diversos estudios sobre CSM realizados hasta el momento, que “se echa de menos el tratamiento global de su contenido teológico conforme a su primaria finalidad doctrinal”; y agregaba que tampoco se había indagado aún en la evidente correlación que existía entre la producción de las CSM, u otras colecciones de milagros, y las doctrinas marianas vigentes en sus lugares de origen (Alcalá, 1996: 8-9). A este reclamo parecen querer responder estudios más recientes, como el de Jesús Montoya Martínez (1999-2000) y el de Milagros Muíña (2005). El primero se limita a exponer sólo algunos conceptos doctrinales y tópicos muy generales presentes en las *cantigas de loor*: la Encarnación (que, desde el Concilio de Éfeso, fue el misterio de la fe que más asombraba a los medievales), la oposición Eva-María, y la advocación *Stella Maris* divulgada por San Bernardo. Cinco años después, Milagros Muíña (2005) cita en su estudio varias

autoridades doctrinales, antiguas y medievales, que contribuyeron a la reflexión mariológica reverberada en las *CSM*, a saber: Orígenes, San Efrén el Sirio, San Ildefonso, San Germán de Constantinopla, San Anselmo, Eadmero, San Bernardo, Ruperto de Deutz, Santo Tomás de Aquino, entre otros. La autora introduce el concepto de “cantigas especulativas”, las cuales evidencian un grado más alto de conocimientos teológicos en su elaboración, oponiéndolas al resto de las cantigas de loor en las que se atiende más al aspecto formal-estilístico.

Alcalá ha señalado la capital importancia del elemento doctrinal en las *CSM* de Alfonso X: “todo milagro es contado-cantado-pintado con una finalidad más profunda que la de simplemente entretener o instruir deleitando: su contenido teológico y aun dogmático constituye un cuarto nivel que a veces se ha olvidado, aun siendo el objetivo último de su autor real” (Alcalá, 1996: 8-9). Sin embargo, cabe aclarar aquí que, más que otro “nivel” de discurso, como lo son ciertamente los tres códigos constitutivos del cancionero –el lingüístico-literario, el musical, el pictórico-iconográfico–, el aspecto doctrinal es un contenido (uno de los más importantes), en el “nivel del significado”, dentro del sistema hermenéutico que toda obra medieval de origen letrado permite suponer: literal, alegórico (o figural), moral y anagógico. La cuestión de la mariología compete sobre todo al último de ellos, pues apunta a la elevación espiritual y a la salvación del hombre. Así, pues, el código iconográfico, especialmente en muchas de las *cantigas de loor*, representa los mismos tópicos que emplea el código lingüístico, y que comunican un contenido doctrinal (por ejemplo, la contraposición Eva-María en la cantiga 60; el lirio en la Anunciación de la 140; etc.). Considérese la capacidad de ambos códigos para ser soporte de significados alegóricos y tipológicos, y de cumplir una función didáctica (moralizadora, catequística, etc.).

En todo caso, debe pensarse que la doctrina mariológica subyace en todo discurso y todo género discursivo (narración, lírica, prólogos) del cancionero. Como se ha adelantado en el capítulo V, está presente en la abundante tópica litúrgica de las *cantigas de loor*. Asimismo, se encuentra en la base de ciertos tópicos y motivos narrativos (el *sponsus marianus*, la representación del culto a las imágenes marianas, la santa leche de María), por no hablar del mismo género *milagro*, que se fundamenta, en mayor o menor medida, en la doctrina de la mediación universal de la Virgen. Parecen ser válidas para las *CSM*, las afirmaciones de Francesco Santi, acerca de los textos de los siglos XI-XII: “La coscienza che la teologia di questo tempo mostra di avere di Maria proviene dalla poesia”, y, por tanto, “[q]uella che viene comunemente detta

teología monástica è in questo senso una teología absolutamente escolástica [“escolar”], la quale deve però di più ai corsi di retórica que non a quelli di dialettica” (Piastra & Santi, 2004: x). La cuestión doctrinal elemental de las cantigas alfonsíes podría resumirse en la sencilla observación del historiador Joseph O’ Callaghan:

Alfonso X’s reference in the *Cantigas* to the Trinity and to God’s relationship to humankind was theologically correct. Nevertheless, the warmth of his devotional feeling was directed toward Mary, whom he exalted in stories of her miraculous intervention in human affairs, the beauty of her statues and images (especially those in Segovia, Jerez, and Seville), and the piety of the faithful who flocked to her shrines, not only those in France (Rocamadour), but many others in Castile, Aragón, and Portugal (Villasirga, Salas, Tudía, Terena). (O’Callaghan, 1998: 215-216)

Habida cuenta de esta simple constatación, en este capítulo se indagarán un conjunto de “detalles” poéticos que aportan datos doctrinales relevantes, especialmente los condensados en los *excursus* de algunas cantigas narrativas, y en ciertas *cantigas de loor*, como las de las Fiestas de Santa María (del código *E*). En cada caso, se presentará la posible procedencia de estos fragmentos mariológicos y teológicos, de carácter más bien heterogéneo y ecléctico, así como el objetivo doctrinal al que apunta toda la obra.

1. Los exordios y las cantigas doctrinales en las CSM

Por más que en el estilo narrativo de las CSM predomine la *brevitas* (o, considerando la fuente, la *abbreviatio*), según se explicó en el capítulo IV, muchas de las *cantigas de miragre* contienen lo que podríamos llamar un pequeño *excursus* o comentario doctrinal, en rigor, un exordio especulativo o interpretativo, que suele desarrollar los conceptos planteados sucintamente en la sentencia del estribillo. La brevedad de la narración hace que este exordio no narrativo se destaque aún más y se perciba como una parte fundamental de la cantiga. En el capítulo IV (punto 2.2.b), se ha tratado ya uno de estos casos, al analizar la cantiga 3, que relata el milagro de Teófilo. El poema sólo consta de seis estrofas y un estribillo y, aun así, la primera de ellas, sin entrar todavía en la materia narrativa del milagro, se dedica enteramente a exponer la cuestión del pecado original y de la función indispensable de María, como intercesora en la historia de la salvación. Si en el estribillo (vv. 3-6) se introduce la sentencia (la intercesión de María, mediante la cual se obtiene el perdón de Cristo, es gratuita y sobrepasa cualquier error o traición), los versos del exordio (7-14) son los que proporcionan la clave doctrinal interpretativa:

Mais nos faz Santa Maria

*a seu Fillo perdõar,
que nos per nossa folia
ll' imos falir e errar.*

Por ela nos perdõou
Deus o pecado d'Adam
da maçãa que gostou,
per que soffreu muit' affan
e no inferno entrou;
mais a do mui bon talan
tant' a seu Fillo rogou,
que o foi end' el sacar.
(3, 3-14)

De forma similar, en outras cantigas se introducen estos exordios doctrinales, con una llamativa insistencia en la oposición Eva-María, que parece recorrer todo el cancionero (cfr. *cantigas de loor* 60, 270, 320, Iª de las Fiestas [411]), y en la narración bíblica de la caída del hombre:

*Quen a omagen da Virgen e de seu Fillo onrrar,
deles será muit' onrrado no seu ben, que non á par.*

E de tal razon com' esta vos direi, se vos prouguer,
miragre que fez a Virgen, que sempre nosso ben quer,
per que ajamos o reyno de seu Fill', ond' a moller
primeira nos deitou fora, que foi malament' errar
...

En comer hũa maçãa, que ante lle defendeu
Deus que per ren non comesse, e porque dela comeu
e fez comer seu marido Adan, logo lles tolleu
o reino do Parayso e foy-os end' eixerdar.
...

Mas depois Santa Maria, en que á bondad' e sen,
buscou e busca carreiras com' ajamos aquel ben
de Deus, seu Padr' e seu Fillo, que el pera os seus ten,
en que vivan con el senpre sen coita e sen pesar.
(353, 4-19)

Además, como se puede apreciar, el estribillo de la cantiga 353 plantea la necesidad del culto a las imágenes sagradas que es una de las cuestiones doctrinales en las que más se hace hincapié en el cancionero, según se verá en el punto 5.

En otras cantigas, el exordio se explaya sobre la cuestión de la *virtude*, “poder”, que proviene de Dios. Citando la autoridad bíblica de Salomón (que también se menciona en otras cantigas, como la 180), el exordio de la cantiga 382 reflexiona acerca de las voluntades de los reyes del mundo, su suerte y su destino, en manos de la voluntad y el poder supremos de la Divinidad (que es a un tiempo Dios, rey y hombre):

Verdad' éste a paravoa | que disse Rey Salamon

que dos reys as voontades | enas mãos de Deus son.

E ele assi as cambya | como lle ven a prazer,
ca segund' é Deus e omen | e Rey, pode-o fazer;
Deus porque á gran vertude, | e Rey por seu gran poder,
e ome porque á siso, | entendement' e razon.
(382, 4-9)

Doctrina teológica que se convierte en doctrina política del origen del poder temporal, con la presencia de un término muy frecuente en este tipo de comentarios doctrinales: *vertude* (cuyo sentido cabal es el de la palabra latina *virtus*, “fuerza”, “potencia”). De esta manera, el concepto de *vertude* aparece en otros exordios, pero esta vez aplicado a María:

*Quen usar na de Deus Madre | falar e amiga,
non lle falirám razões | muy bõas que diga.*

Ca ben assi cada día | lle creçe vertude,
como creç' a Deus, seu Fillo, | assi el m'ajude;
e porende o poder dela | e u del recude
a creçeren en ben sempre | e toller nemiga.
(399, 5-10)

María es, pues, heredera o depositaria de la *vertude* de Dios, con la cual se enriquece más cada día. En este sentido, también los íconos de María tienen *vertude*, como se explica en el exordio de la cantiga 297 (cfr. punto 5).

Así como los estribillos y los exordios de las cantigas narrativas proporcionan elementos doctrinales, las *cantigas de loor* y, muy especialmente, las llamadas *Cantigas das Festas de Santa Maria* del código. *E* (cfr. Apéndice D), constituyen un terreno en el que aflora visiblemente el discurso mariológico.

2. Antecedentes patrísticos

Sin detener el análisis en el riquísimo desarrollo de la mariología entre los Padres de la Iglesia greco-bizantinos (San Basilio Magno, San Gregorio Nacianceno, San Juan Crisóstomo, San Juan Damasceno)¹, algunos ligados al Concilio de Éfeso (año 431) que declaró a Santa María *Theotókos*, es decir, “Madre de Dios”, ni en los Padres

¹ Es interesante considerar que, al igual que San Ildefonso (aunque evidentemente más remotos con respecto al siglo XIII alfonsí), San Basilio, San Juan Crisóstomo y San Juan Damasceno son mencionados como personajes en el cancionero (cantigas 15, 138, 265, respectivamente). Cfr. el artículo de M. Victoria Chico Picaza (1999), en el que se analiza el bizantinismo como criterio selectivo en la representación hagiográfica, en detrimento de los santos occidentales como San Bernardo. Ana Domínguez Rodríguez (2001: 302), al comentar este artículo, recuerda los vínculos artísticos del taller alfonsí con escuelas bizantinizantes del Sur de Italia. No deben olvidarse tampoco los lazos familiares del mismo Alfonso X con los emperadores de Constantinopla, habiendo sido su abuela materna la princesa bizantina Irene Ángel (hija de Isaac II Ángel e Irene Comneno).

occidentales (San Ambrosio, San Agustín, San Máximo de Turín), es insoslayable, sin embargo, la mención de al menos un exponente anterior al esplendor mariano del segundo milenio. Dicho antecedente, de repercusión paneuropea, es hispánico y de gran relevancia para las CSM: el obispo de Todedo, San Ildefonso, “*que primado foi d’España*” (2, 9). Ya se ha considerado en capítulos anteriores el peso de este Padre de la Iglesia occidental, tanto como personaje en la tradición miracular universal, como en las obras alfonsíes en particular. Hasta qué punto el taller alfonsí se compenetró con la obra de este teólogo para la redacción de las CSM, es difícil de señalar. Pero, si ha de buscarse un antecedente doctrinal en el cancionero, éste ha de ser indudablemente San Ildefonso,² y esto no solamente por su presencia a través de la leyenda del alba celestial que le obsequiara la Virgen. La doctrina de la perpetua virginidad de María, presente ya en los evangelios apócrifos de Pseudo-Santiago y Pseudo-Mateo, entre los siglos II-IV (Hervieux, 1960: 50-64), y que el santo en la Península Ibérica contribuyó a propulsar con su tratado *De perpetua virginitate Sanctae Mariae*, se abre paso en las CSM a través de las cantigas III^a y IV^a de las Fiestas de Santa María (413; 414, ed. Mettmann).

En el capítulo I, Ildefonso prorrumpo en una alabanza a la Virgen, muy similar a las de cierta cantigas como la 10, la 180, y la X^a de las Fiestas (420 ed. Mettmann):

Ecce beata tu inter mulieres, integra inter puerperas, domina inter ancillas, regina inter sorores. Ecce enim ex hoc beatam te dicent omnes generationes, beatam te noverunt omnes coelestes virtutes, beatam praedicant omnes vates, beatam celebrant omnes nationes. Beata tu fidei meae, beata tu animae meae, beata dilectioni meae, beata praeconiis et praedicationibus meis. (Migne, PL, 96, col. 58D-59A)

La increpación contra el anónimo destinatario judío, en el capítulo IV, es acaso una figura de la comunidad y los sabios judíos presentes la sociedad visigótica del momento. Debe recordarse que la obra de Ildefonso va dirigida a tres adversarios religiosos, Helvidio y Joviniano (herejes del siglo IV), y un Judío, los que en la cantiga 2 se recuerdan sucintamente, cuando menciona “seus bõos escritos/ que fez da virgüidade/ daquesta Sennor mui santa,/ per que sa loor tornada/ foi en España de quanta/ a end’ avian deytada/ **judeus e a eregia**” (2, 19-25, subrayado mío). Ildefonso explica aquí la función central de la Virgen como medio utilizado por Dios para darse a conocer a través de la Encarnación:

² Que tanto el rey como los miembros de su *scriptorium* conocieron y dispusieron de la obra de Ildefonso, es un dato indudable, como lo atestigua el Prólogo de la *Estoria de España (Primera Crónica General)*: “Nos don Alfonsso, por la gracia de Dios rey de Castiella [...] mandamos ayuntar quantos libros pudimos auer de istorias en que alguna cosa contassen de los fechos d’España, et tomamos de la cronica dell Arçobispo don Rodrigo [...] et de sant Esidro el primero, et **de sant Alfonsso...**” (Menéndez Pidal, 1955: 4, subrayado mío)

Cognoverunt omnes a parvo usque ad magnum per hanc Virginem Deum vivum. Viderunt omnes per hanc Virginem salutare Dei. Rememorati sunt et conversi per hanc Virginem ad Dominum universi fines terrae (Psal. XCVII) . Adorant in conspectu Filii ejus omnes patriae gentium: ipsius est filii regnum, et ipse Deus dominabitur gentium (Psal. XXI) . Cantant omnes ipsi Domino Filio ejus redemptionis suae canticum novum, quia nascendo de hac Virgine magnalia fecit. Notum fecit Dominus per hanc Virginem salutare suum, et ante conspectum nostrum revelavit hanc justitiam suam (Psal. XCVII). (Migne, PL, 96, col. 67C)

De manera análoga, la explicación dada en las primeras estrofas de la cantiga 50 (cuya *sententia* dice “*Non deve null’ ome desto per ren dultar/ que Deus ena Virgen vëo carne fillar*”):

E dultar non deve, por quanto vos direi,
 porque, se non foss’ esto, non viramos Rei
 que corpos e almas nos julgass’, eu o sei,
 como Jeso-Cristo nos verrá joigar.
Non deve null’ ome desto per ren dultar...

Nen d’ outra maneira non viramos Deus,
 nen amor con doo nunca dos feitos seus
 ouveramos, se el non foss’, amigos meus,
 tal que nossos ollos o podessen catar.
 (50, 5-13)

En el capítulo X, Ildefonso concluye que María permaneció virgen durante todo el misterio de la Encarnación (*Mariam toto incarnationis mysterio virginem permansisse*). Como lo destacarán también las CSM, en especial las mencionadas III^a y IV^a de las Fiestas, María es perpetuamente virgen: “*Et hujus certe virginitas semper incorrupta, semper integra, semper illaesa, semper inviolata*” (Migne, PL, 96, col. 95C). Ildefonso llega a exaltar en ella la “eternidad de la virginidad”: “*Haec femina sanctificationis vas est, aeternitas virginitatis est, mater Dei est*” (Migne, PL, 96, col. 95C).

Como se dijo en el capítulo IV, las fuentes miraculares latinas de la cantiga 2 (*Thott* 1, *Pez* 1) hacen referencia al calendario litúrgico y a la institución, por parte de San Ildefonso, de una fiesta mariana en diciembre, antes de la fiesta de la Natividad del Señor.³ Sin embargo, no es la cantiga 2, sino la III^a de las Fiestas, la que menciona este dato en su rúbrica: “*ESTA TERCEIRA É DA VIRGÏIDADE DE SANTA MARIA, E ESTA FESTA É O MES DE DEZENBRO, E FEZE-A SANT’ALIFONSSO*”. En su edición, Mettmann (1989: 332) supone que se trata de la fiesta del 8 de diciembre (Inmaculada Concepción). Esto es

³ “*Ille vero cupiens altius eam honorare constituit, ut celebraretur solemnitas ejus octavo die ante Festivitatem Dominici natalis, ita videlicet, ut si solemnitas annuntiationis Dominicae circa passionem Domini, vel resurrectionem evenerit, in praedicta die sub eadem solemnitate congrue restitui possit. Quod sibi satis videbatur justum, ut prius Sanctae DEI Genitricis ageretur festum, ex qua Dominus homo natus venit in mundum. Quae solemnitas Concilio confirmata per multarum celebratur Ecclesiarum loca*” (*Pez* 1; Crane, 1925: 3-4).

improbable, según la controversia que se explicará más adelante, ya que esta fiesta aún no se había restituido en la Iglesia de Occidente. La cantiga celebra la virginidad de María, y probablemente sea por eso que menciona a Ildefonso, pero la fiesta mariana aludida es la de la Anunciación, que el santo obispo toledano, en el Concilio de Toledo de 656, tenía intención de mover del 25 de marzo al 18 de diciembre, para que no se celebrara durante la Cuaresma sino poco tiempo antes de la Navidad (cfr. Gerli, 2003: 79, nota a coplas 52-57).

San Ildefonso de Toledo constituye así el antecedente doctrinal mariológico más célebre y más afín de que disponía el *scriptorium* alfonsí al elaborar las *CSM*. Y al menos uno de los objetivos del cancionero mariano de Alfonso X se revela idéntico al del tratado del obispo toledano: vencer, en el plano de la disputa doctrinal, a los adversarios religiosos (judíos, “paganos” y herejes), según se verá al final del capítulo.

En el punto siguiente, por lo tanto, se indagarán algunos aspectos de las obras de algunos teólogos monásticos que determinaron el curso posterior de la reflexión y de la sensibilidad religiosa occidental en torno a la figura de María.

3. El rico legado de la mariología monástica

Al hablar de la influencia que el *scriptorium* alfonsí pudo haber recibido del pensamiento mariológico monástico de los siglos anteriores, nuevamente es necesario aclarar, como se hizo en el capítulo V al presentar las *fuentes primigenias* himnódicas, que se trata más bien de autoridades, doctrinas y escritos (muchas veces falsamente atribuidos a ciertos autores), que conforman un acervo que fluye entre los *scriptoria* monacales, penetrando a veces en la liturgia y determinando colecciones de milagros y mariales. La mariología medieval y, sobre todo, aquella monástica es un *continuum* cuya existencia ha corrido pareja con el flujo de manuscritos, las reformas dentro de las órdenes, la actividad escolar monacal (y, por supuesto, la catedralicia y universitaria) y la movilidad migratoria de abades y monjes. Por ejemplo, como explica Francesco Santi (Piastra y Santi, 2004: i-xii), a partir del significado doctrinal de ciertas expresiones poéticas en San Anselmo de Canterbury (*Orationes*), ciertas fórmulas marianas pasan a Eadmero de Canterbury, uno de los iniciadores de la problemática específicamente doctrinal de la Inmaculada Concepción, para reencontrarlas luego en San Bernardo de Claraval. Las diversas doctrinas, con sus diversas modalidades de expresión y sus

matices de significado, son identificables aquí y allí en las estrofas de las *cantigas de loor*, de las Fiestas, y en algunos *excursus* de las cantigas narrativas.

3.1. Mariología carolingia: San Pascasio Radberto

Ciertas obras mariológicas importantes, como la de Ambrosio Autperto (ca.700-781), quien robustece la definición de María como figura de la Iglesia (asimilando la mujer parturienta del Apocalipsis a la Iglesia que da a luz a los nuevos miembros del cuerpo de Cristo), anuncian ya el advenimiento del llamado “renacimiento carolingio”. Entre los exponentes de este período (siglos VIII-IX), con nombres célebres como Paulo Diácono (P. Warnefrido), Alcuino, Rábano Mauro y Fulberto de Chartres, se destaca por su reflexión mariológica San Pascasio Radberto (ca.790-865), quien fue abad de Corbie, importante por su floreciente escuela monástica, y murió en Soissons (futuro santuario mariano).

Pascasio Radberto aborda diversos aspectos mariológicos en sus escritos, los cuales tendrán gran repercusión en la literatura monástica posterior. La creencia en la virginidad física de María durante el parto, por ejemplo, es tratada en su *De partu Virginis* como una cuestión de suma importancia, ya que un parto normal involucra necesariamente dolor y sangre, lo cual, según la mentalidad de la época, era producto de la pecaminosidad del acto sexual y, por tanto, iba en detrimento de la verdadera virginidad:

Et si corrupta esset vel per nascentem, quomodo integra esset et illaesa virgo? Audiant itaque hic vaniloqui tantum doctorem, et resipiscant, ne forte introducant per suam falsam assertionem Christum in delictis conceptum, et iniquitatibus natum. Quia et si de virgine non est natus, falsum est quod Ecclesia confitetur, ut hic ait; falsum et quod omnis Scriptura Novi ac Veteris Testamenti de illa testatur. Sed quia omnino virgo permansit, nullis pressa est doloribus, in nullo corrupta fuit; et ideo non secundarum spurcitas traxit, non sanguinis fluxum emisit, non corruptiones viscerum infra extraque pertulit. Quod si talibus et hujuscemodi pateretur puerpera tormenta, procul dubio virgo non esset, quia virginalis integritas violata esset. (Migne, *PL*, vol. 120, col. 1385A)

En cuanto a la virginidad como virtud imitable, San Jerónimo (ss. IV-V) había expuesto que la virginidad, a diferencia de la castidad, estaba más allá de la condición humana normal: era una condición que se encontraba sólo en los ángeles, o bien en la inimitable virginidad de cuerpo y alma de María. Acercarse a María no significaba ser como ella. Sin embargo, es con Pascasio Radberto (s. IX) que la castidad monástica

podrá asimilarse a la virginidad. La condición virginal se vuelve una virtud imitable, y esta doctrina será retomada por los cluniacenses.

Existe un texto atribuido erróneamente a la autoría de San Jerónimo (designado en la *Patrologia Latina* como Pseudo-Jerónimo), la *Epistola IX. Ad Paulam et Eustochium: “De assumptione beatae Mariae Virginis”*, cuyo autor, según se cree actualmente, fue Pascasio Radberto. En esta carta, mejor conocida por su *incipit*, *Cogitis me*, se explica la absoluta cercanía de María a la Iglesia, que es “hermana en el Espíritu” de los hombres:

Et ideo diligite matrem Domini, quae vobis sponsum genuit immortalem: cujus et vobiscum soror est ipsa, quia voluntatem patris fecit, ut esset mater. Propinqua quidem vobis non carne, sed spiritu: ut unitas commendetur Ecclesiae, et societas corporis Christi intelligatur. (Migne, *PL*, vol. 30, col. 142B).

Asimismo, esta epístola es una pieza clave en la mariología occidental, para la doctrina de la Asunción y gloria de la Virgen en cuerpo y alma en el cielo. En el capítulo XIV, se describe el gozo de los cielos al recibir a la Madre de Dios:

Quod si gaudium fit in coelo de quolibet peccatore converso, multo magis putandum pro tantae Virginis exaltatione et gloria, quod exultatio fiat in supernis: cujus nimirum festivitas, omnium supernorum civium est gratulatio: praesertim quia ejus celebritas laus et favor est Salvatoris. Unde credimus, ut supra dictum est, quod non hunc tantum diem solemnem ducunt pro ejus honore annum, verum etiam continuum et aeternum jucunditatis et laetitiae ac venerationis obsequio, cum omni colunt tripudio amoris et gaudii. Nec immerito igitur omnis illa coelestis civitas congratulatur et veneratur matrem: cujus super se adorat filium regem: ante quem tremunt potestates, et curvatur omne genu. (Migne, *PL*, vol. 30, col. 137B-C)

Puede percibirse aquí un eco lejano, pero muy similar, a la descripción, que se hace en la cantiga Xª de las Fiestas (420, ed. Mettmann, vv. 39-56), de la entrada de María a los cielos, acompañada por arcángeles, escoltada por Príncipes y Potestades, contemplada por Serafines y Querubines y finalmente recibida por su Hijo.⁴

Por último, el erudito abad de Corbie aporta un antecedente importante de lo que se designará más adelante como la doctrina de las *compassio* y la *coredemptio*, es la doctrina del martirio de María, como lo demuestra este pasaje de la carta su carta *Cogitis me*:

Recte igitur: quoniam **beata Dei genitrix et martyr, et virgo fuit**, quamvis in pace vitam finierit. Hinc quoque quod vere passa sit, testatur Simeon propheta, loquens ad eam: Et tuam, inquit, ipsius animam pertransibit gladius (Luc. II, 35). Ex quo constat quod supra martyrem fuerit. Alii namque sancti, etsi passi sunt pro Christo

⁴ Recuérdese que, en el *scriptorium* de Alfonso X, no sería extraño que circulara alguna copia de la epístola *Cogitis me*, así como textos de San Jerónimo, San Agustín, San Anselmo, Adán de Perseigne y San Buenaventura, entre otros, puesto que estaban compendiados en el *Liber Mariae* de Juan Gil de Zamora, verdadera “histoire de la dévotion mariale jusqu’à Bonaventure”, según ha afirmado James Marchand (2004: 112-113). Cfr. la cita completa en el **capítulo III**, punto **2.3.1(d)**.

in carne, tamen in anima, quia immortalis est, pati non potuerunt. **Beata vero Dei genitrix, quia in ea parte passa est, quae impassibilis habetur, ideo, ut ita fatear, quia spiritualiter et caro ejus passa est gladio passionis Christi, plus quam martyr fuit.** Unde constat, quia plus omnibus dilexit, propterea et plus doluit, intantum ut animam ejus totam pertransiret et possideret vis doloris, ad testimonium eximiae dilectionis. Quae **quia mente passa est, plus quam martyr fuit.** Nimirum quod ejus dilectio amplius fortis, quam **mors fuit, quia mortem Christi suam fecit.** (Migne, *PL*, vol. 30, col. 138A-B, subrayado mío)

3.2. Cluny

En un iluminador estudio, el medievalista italiano Glauco Maria Cantarella (2004), al plantear nuevas preguntas sobre los lineamentos culturales del “imperio monástico cluniacense”, ha indagado en la relación específica entre la cultura de Cluny y la virginidad como carácter central y fundacional. En una primera fase de la historia cluniacense, el abad San Odón postula a San Giraldo como modelo masculino de castidad perfecta (espejo del mundo tal como debe ser), pero la referencia última para todo hombre es María: sus virtudes deben ser compartidas, especialmente, por aquellos que abrazan la vida monástica (pudicia, mansedumbre, humildad). En una segunda fase, Cluny se coloca bajo el signo de la virginidad perfecta, de acuerdo con los escritos mariológicos del abad San Odilón (quien describe con esta cualidad a su predecesor San Mayeul). Así, según su sermón *De Assumptione Dei Genitricis Mariae*, la Madre de Dios es el espejo de los monjes, modelo y apoyo no ya para las vírgenes, sino para *los* vírgenes (varones):

In eodem vero sermone possunt addiscere virgines feminae, et non solum virgines feminae, sed etiam virgines masculi, quomodo debeant virginum virgini, virginaliter ac viriliter militare. (Migne, *PL*, vol. 142, col. 1028A)

Con Odilón hacen entrada en la virginidad los conceptos humanos de lucha y esfuerzo (“*virginaliter ac viriliter militare*”); allí se juegan entendimiento, voluntad, capacidad, espíritu de sacrificio, para alcanzar *felicitas* y *virtus*. María, que fue elegida por su humildad, es el modelo más elevado para los monjes.⁵ Pero también siguiendo el ejemplo virginal de San Juan, el discípulo predilecto de Jesús, la virginidad de los monjes es una alabanza perpetua. Este acento de la mariología cluniacense se revela tanto más significativo, cuanto que se convertirá en un ideal de los varones vírgenes de los siglos posteriores. Esto se puede percibir también en las *CSM*, especialmente en

⁵ Las virtudes de María no son sólo “monásticas”, sino también imperiales (María, *aula regalis*), y es justamente el Cluny fundado por San Mayeul el que conjuga el ideal de virginidad con el del imperio, en plena era otoniana.

aquellas que presentan el motivo del *sponsus marianus*: el monje, el varón virgen, no es ya meramente el asceta que lucha contra las tentaciones del mundo y de la carne, sino el “amante” de María, que la sigue e imita su dulce virginidad.

3.3. Del período de la reforma gregoriana al renacimiento del siglo XII

Diversos teólogos y ascetas sembraron los siglos XI y XII con nuevos escritos mariológicos, entre los cuales hay que contar a San Pedro Damiano (1007-1072), Honorio de Autun (1070-1150) y Ruperto de Deutz (1075-1130). El primero, eremita camaldulense ligado a la reforma gregoriana, los dos últimos al renacimiento del siglo XII:

rappresentano un'unica evoluzione teologica, interna al mondo monastico ma indipendente rispetto alla teologia cisterciense e semmai caratterizzata da una ripresa appassionata di Agostino, in un contesto segnato dalla spiritualità di Anselmo di Canterbury. (Santi, 2004: 63)

En su sermón *De Sancto Joanne Apostolo et Evangelista*, Pedro Damiano expone la doctrina de María como Madre de la Iglesia:

Magna igitur et felix mater et beata virgo Maria, ex cuius visceribus caro Christi desumpta est, ex qua rursus per aquam et sanguinem profluxit Ecclesia. Hoc itaque modo et ex Maria prodiisse videtur Ecclesia. Utraque tamen casta, utraque munda, utraque perpetuae virginitatis cingulo praemunita. (Migne, *PL*, vol. 144, col. 861B)

Como María, la Iglesia es considerada casta, pura y ceñida con el cingulo de la virginidad. Se trata, evidentemente, de la profundización de una línea mariológica que en los siglos anteriores impulsaran Ambrosio Autperto y Pascasio Radberto. Se puede observar aquí, asimismo, el origen de ciertas expresiones que aparecen en las *CSM*: la Virgen como “*espello de Santa Egreja*” (280, 3) “*espello/ é dos santos e do mundo*” (128, 49-50), presentadas ya en el capítulo V (punto **3.r**).

Ruperto de Deutz es un exponente del cambio de foco que se da en la mariología del siglo XII. Hasta ese momento la atención de los teólogos se había concentrado en la función cumplida por la Virgen en el misterio de la Encarnación y en su perpetua virginidad: María es Madre de Dios. Ahora el énfasis comenzaba a trasladarse a María como Madre de todos los hombres, que brotaba de su figura doliente junto a la Cruz:

Ruperto de Deutz xa establece a maternidade espiritual de María sobre todos os homes en función destas palabras de Xesús [i.e. “Mujer, ahí tienes a tu hijo”, Jn. 19.26], explicación que se faría común co paso do tempo. (Muíña, 2005: 1203 nota)

La mariología de los siglos XI-XII depara algunas curiosas sorpresas. Un sugestivo estudio de Francesco Santi (2004), aborda una materia inusitada que, no obstante, puede contribuir a explicar algunos detalles enigmáticos presentes en las cantigas de loor.

Según Santi, estudiar el vínculo entre mariología y la cosmología de este período, permite ver el misterio de la Encarnación como clave de comprensión de la naturaleza creada y como su verdad, prometida y realizada en Cristo. Así, Santi ha indagado la estructura de un pensamiento congruente, en torno a la comprensión de profecías bíblicas de María: “*ante saeculum*” y “*de caelo*”, aspectos para delinear una cosmología. Establecer esta fuerte identificación de Santa María con el cielo es un interés típico del siglo XI. María es *Caelum caeli* (salmo 113, 16), según la descripción de San Agustín, es decir, una criatura que es la beata habitación de Dios fuera del tiempo y su condición, cuya consistencia es la Sabiduría. Mientras que este sintagma es interpretado por San Bernardo como la dimensión mística de la Iglesia, para Pedro Damiano designa a la Virgen María (“*aula coelestis speciosa regis*”); lo mismo encontramos en Ruperto de Deutz, que la asimila con la Puerta celestial reservada sólo al paso del Dios de Israel (profecía de Ezequiel), y con el cielo de donde baja el pan vivo, y en Honorio de Autun, que la califica como guardadora de los secretos celestes, en la que nació el sol de justicia. En cuanto a la dimensión temporal, María se considera elegida “*ante constitutionem mundi*”. Así, Pedro Damiano, en el sermón dedicado a la Natividad, ilustra el misterio del nacimiento divino: María contiene en sí aquello que no puede ser contenido (el generador y el orden actual del universo)⁶ y, por tanto, contiene todo el tiempo, es “*pariens parientis*” y “*origo principii*”. Las notas sobre la temporalidad de María en Ruperto y Pedro Damiano convergen en su doctrina de la Virgen como cielo superior (el *Caelum caeli* agustiniano). El Creador estableció el mundo en el tiempo a través del “cielo de los cielos” y la materia informe, creados por Él fuera del tiempo. Como todo hombre en la cosmovisión medieval, María es microcosmos, pero con la prerrogativa de representar la realidad cosmológica que antecedió al mundo caído por el pecado (es decir, mundo carnal, pero en su forma no corruptible). El Verbo, circundado del esplendor del *caelum caeli*, emergió de ella como el nuevo microcosmos: Cristo.

Casi imperceptible, se trata aquí de la misma cuestión que aparece en la *cantiga de loor* 180, cuyo estribillo reza:

⁶ Aquí nos encontramos con un concepto similar al que expresan el tópico de la himnodia que muestra la paradoja de lo Infinito encerrado en lo finito, presente a lo largo de las *cantigas de loor*; cfr. capítulo V, punto 3.(x).

*Vella e Minÿa,
Madr' e Donzela,
Pobr' e Reynna,
Don' e Ancela.
(180, 2-5)*

Mettmann (1979: 305), al listar todos los epítetos y advocaciones de la Virgen, advierte: “Keine direkte Vorlage finde ich für *vella e minÿa* (auch Christus wird bezeichnet als *vell' e menño*; 23, 213)”. La segunda de las estrofas, que son una glosa o desarrollo de cada uno de estos conceptos, contiene la siguiente afirmación:

Ca Vella é, segund' a profecia
que Salamon foi dela profetar,
que **ante do mundo foi todavia
criada**, e que nunc' á de minguar
o seu gran ben; e poren'd' encarnar
quis Deus en ela, que todo caudela.
(180, 13-18, subrayado mío)

El mismo Mettmann, en una nota a su edición (1988: 193, nota vv. 13-16), supone: “Se refiere probablemente al Salmo 109 (que sin embargo no se atribuye a Salomón), 3 «ex utero ante luciferum genui te»”. Sin embargo, cabe preguntarse si esta imagen de María “*ante constitutionem mundi*” de la cual, según la cantiga, Salomón profetizó, no proviene en realidad del libro de la Sabiduría del Antiguo Testamento. En efecto, las reflexiones de este libro sapiencial, puestas en boca del rey Salomón, incluyen la siguiente invocación:

Deus parentum et Domine misericordiae tuae qui fecisti omnia verbo tuo
et **sapientia** tua constituisti hominem ut dominetur creaturae quae a te facta est
ut disponat orbem terrarum in aequitate et iustitia et in directione cordis iudicium
iudicet
da mihi sedium tuarum adstricticem sapientiam et noli me reprobare a pueris tuis
...
et **tecum sapientia** quae **novit opera tua** quae et **adfruit tunc**
cum orbem terrarum faceres et sciebat quid placitum esset
oculis tuis et quid directum in praeceptis tuis
(Sap. 9, 1-4. 9)

Esta es la Sapientia,⁷ probablemente considerada como una imagen de la Virgen antes de la Creación, ya formada como idea en el seno del Padre.

Esta relación entre mariología y cosmología se volverá riesgosa al final del siglo XII, cuando Alain de Lille señale como posible herejía el pensamiento de que el de María haya sido un cuerpo celeste.

⁷ Aventurándose un poco más, es inevitable preguntarse si la misteriosa Santa Sofía (comúnmente venerada en Oriente como la Santa Sabiduría, figura de Jesucristo), que aparece al final del cancionero en la cantiga 400, tiene alguna relación con esta cuestión analizada aquí.

3.4. San Anselmo de Canterbury y sus sucesores immaculistas

Al considerar la relevancia, para las obras del siglo XIII, de los grandes doctores marianos del XII, Ángel Alcalá recuerda que,

a partir del siglo XII, momento en el que hay que datar la popularización de la devoción mariana en occidente, no fueron los teólogos romanos los adelantados de su teología subyacente, sino los ingleses a la zaga de San Anselmo de Canterbury y los franceses tras del liderazgo cisterciense San Bernardo [...] la mayor parte de las creencias dogmáticas marianas tienen el mismo origen que las leyendas pías populares que son objeto de los ‘milagros’ y las cantigas: *pium est credere*, sólo que las últimas no son objeto de fe. (Alcalá, 1996: 11)

Con San Anselmo de Aosta (1033-1109), obispo de Canterbury, considerado uno de los pioneros de la filosofía escolástica en virtud de sus escritos especulativos, se abre una nueva etapa en la reflexión mariológica. San Anselmo, en efecto, reinicia en Occidente la especulación en torno al misterio de la Inmaculada Concepción de María. Entre los años 1060 y 1066, la fiesta que exalta este privilegio mariano se había celebrado en las iglesias de Inglaterra, luego fue suprimida y, restablecida nuevamente en 1129, empezó a propagarse en el continente, lo cual produjo reacciones contrarias en varios autores monásticos, como San Bernardo. En sus escritos, San Anselmo nunca llegó a enunciar explícitamente que María hubiera sido concebida sin el pecado original, que afecta a todo hombre después de la caída, y en su tratado *Cur Deus homo* aun negó esta doctrina. A pesar de ello, en otras obras, sí insistió en la especial santificación que debió concederle Dios, para que fuera la Madre del Verbo. Dios, dice Anselmo en su *De conceptu virginali et originali peccato*, podría haber hecho que su Hijo naciera de una madre pecadora, si así lo hubiera querido. Pero convenía (*decebat, decens erat*) que la concepción de aquel hombre que era Dios, se realizara en el seno de una madre purísima:

CAPUT XVIII. Quod de Virgine iusta Deus conceptus sit, non necessitate, quasi de peccatrice nasci non posset, sed quia sic decebat.

Quamvis ergo de mundissima Virgine Filius Dei verissime conceptus sit, non tamen hoc ea necessitate factum est, quasi de peccatrice parente iusta proles rationabiliter generari per huiusmodi propagationem nequiret: sed **quia decebat ut illius hominis conceptio de matre purissima fieret.** Nempe **decens erat, ut ea puritate, qua major sub Deo nequit intelligi,** Virgo illa niteret, cui Deus Pater unicum Filium suum, quem de corde suo aequalem sibi genitum, tanquam seipsum diligebat, ita dare disponebat, ut naturaliter esset unus idemque communis Dei Patris et Virginis Filius: et [0451B] quam ipse Filius substantialiter facere sibi matrem eligebat; et de qua Spiritus sanctus volebat, et operaturus erat, ut conciperetur et nasceretur ille de quo ipse procedebat. (Migne, *PL*, vol. 158, col. 451A; subrayado mío)

Este argumento de la conveniencia la Inmaculada Concepción es el que desarrollará la mariología inmaculista posterior, en el axioma “*decuit, potuit, ergo fecit*”: si convenía, y Dios tenía la potestad de hacerlo, entonces lo hizo.⁸

Alfonso X y su *scriptorium* tuvieron noticia, seguramente, de los escritos de San Anselmo. James Marchand (2004: 112), en su artículo citado, nombra a este autor entre aquellos que figuran en el *Liber Mariae* de Gil de Zamora. Por otro lado, la obra filosófica y teológica anselmiana estuvo, con toda probabilidad, a disposición del rey. Rubio García (1985: 537) registra, entre los libros pertenecientes al arzobispo de Toledo Don Sancho de Aragón, hijo de Jaime I y cuñado de Alfonso X, un “*Omologion et otros libros de Anselmo*”. Sin lugar a dudas, se refiere al *Monologion*, que suele ir acompañado del *Proslogion* del santo obispo de Canterbury. El *Proslogion seu Alloquium de Dei existentia* es un tratado filosófico-teológico en el que Anselmo intenta demostrar la existencia de Dios sin valerse de “argumentos externos”, lo que luego se dio en llamar el *argumento ontológico* (uno de los pilares de la especulación metafísica, constantemente retomado, incluso por la filosofía moderna).

Ahora bien, el dato interesante, que puede señalarse aquí, es que algunos pasajes de reflexión teológica, como la de la cantiga 50 (“*ESTA É DE LOOR DE SANTA MARIA, QUE MOSTRA POR QUE RAZON ENCARNOU NOSTRO SENNOR EN ELA*”), se revelan muy semejantes a ciertos discursos de teólogos especulativos sobre la naturaleza de Dios. En la tercera estrofa (vv.15-18) de esta cantiga, señalada ya por Muíña (2005) como una “cantiga especulativa”, se observan expresiones como las siguientes:

**Ca Deus en ssi mesmo ele mingua non á,
nen fame nen sede nen frio nunca ja,
nen door nen coyta; pois quen sse doerá
del, nen piadade averá nen pesar?**

...

E poren dos ceos quis en terra decer
sen seer partido nen menguar seu poder;
e quis ena Virgen por nos carne prender,
e leixou-ss' encima, demais, por nos matar.
(50, 15-23)

No es difícil apreciar aquí la similitud con ciertas expresiones contenidas en los capítulos VI y VIII del *Proslogion*, en los que San Anselmo se aboca a explicar la paradoja de un Dios impasible (sin “door nen coyta”), inmutable (“sen seer partido nen

⁸ Obsérvese también la similitud de este *decuit* o *decebat* con ciertas expresiones alfonsíes, como la del verso 37 de la *cantiga de loor* 400, que comenta el “buen sentido” (“*bon siso*”), razonabilidad, conveniencia, de la determinación de Dios de asumir a la Virgen en el Paraíso: “e pois consigo a levou,/ e foi y de bon siso” (400, 36-37).

menguar seu poder”), incorpóreo, en el que “mingua non á”, que aun así es sensible y misericordioso:

[Caput VI] Quomodo Deus sit sensibilis, cum non sit corpus.—Deus est sensibilis, omnipotens, misericors, impassibilis: quia melius est haec esse quam non esse. Non inepte dicitur aliquo modo sentire qui aliquo modo cognoscit.

*Verum cum melius sit te esse sensibilem, omnipotentem, misericordem, impassibilem, quam non esse; **quomodo es sensibilis, si non es corpus**; aut omnipotens, si non omnia potes aut **misericors simul et impassibilis?**... (Migne, *PL*, vol. 158, col. 229C-230A)*

[Caput VIII] Quomodo sit misericors et impassibilis.—Deus est misericors secundum nos, qui sentimus misericordis effectum. Deus non est misericors secundum se; qui non sentit compassionis affectum.

*Sed et misericors simul et impassibilis quomodo es? Nam si es impassibilis, non compateris; si non compateris, **non est tibi miserum cor ex compassione miseri**; quod est esse misericordem. At si non es misericors, unde miseri est tanta consolatio? (Migne, *PL*, vol. 158, col. 231A)*

Es sobre todo con los discípulos y sucesores de San Anselmo, su sobrino Anselmo el Joven (Anselmo de Bury), Eadmero de Canterbury, Osberto de Clare, que se enraizará la polémica de los inmaculistas contra los maculistas (que se tratará en el punto 4), de la que ningún autor cristiano de los siglos venideros (Santo Tomás, San Buenaventura y otros escolásticos incluidos) podrá estar totalmente exento.

3.5. Tópicos, mística y mariología cistercienses: Bernardo de Claraval y Erinaldo de Bonneval

Se han señalado en los capítulos anteriores tanto la relación del mismo rey Alfonso X con los monasterios de la orden del Cister, como la frecuentación de diversas fuentes cistercienses por parte de los redactores de las *CSM*. Estos datos incitan a indagar los escritos mariológicos de autores de esta orden. En primer lugar, evidentemente, se presenta la obra de San Bernardo de Claraval. Aunque acérrimo enemigo de la corriente maculista, este santo contribuyó enormemente no sólo a la propagación del culto mariano, sino a la consolidación de la doctrina de la mediación universal de María. No creemos, como dice Bayo (2004), que no haya méritos en San Bernardo para considerarlo uno de los actores principales del renacimiento mariano de los siglos XII-XIII, incluida la posible influencia cisterciense en el género narrativo del milagro.⁹ Un

⁹ Afirma Juan Carlos Bayo: “la devoción mariana medieval es un fenómeno que sobrepasa con mucho cualquier figura individual, por importante que ésta sea, y la importancia que se le da al santo cisterciense esçpara el desarrollo del género no ayuda en nada a esclarecer su historia. San Bernardo, más bien engalanado por plumas ajenas, es uno de los pájaros más gordos que cantan las excelencias de la Virgen, pero un abejorro como Anselmo debió de resultar más importante en ese proceso de polinización cruzada que es el florecimiento de las colecciones universales de milagros marianos” (Bayo, 2004: 858).

conjunto de obras del santo de Claraval (1090-1153), en su mayoría sermones, abre paso a una sensibilidad particular en torno a la figura de María, que determinará su culto y la mariología posterior. Especialmente se destacan una serie de cuatro homilias, *De Laudibus Virginis Matris*, conocidas más comúnmente como las homilias *Super verba Evangelii “Missus est angelus Gabriel” [Luc. I, 26,27]* (o bien, en forma abreviada *Super “Missus est”*). Toda esta sensibilidad mariana, de cuño cisterciense, difícilmente haya escapado a la vista atenta de Alfonso X y sus colaboradores (Gil de Zamora incluido), deseosa siempre de nuevos materiales para la confección de las CSM. Así, en la mencionada cantiga IIIª de las Fiestas, por ejemplo, se exponen todos los aspectos de la virginidad de María en el momento de la Anunciación, preparada para el misterio de la Encarnación:

**Ca ela foi virgen ena vontade,
e foi-o na carne** con tan gran bondade,
por que Deus do ceo con sa deidade
en ela pres carne que el non avia,
...

Ond' ela foi prene. **Mas como x'ant' era
ficou virgen**, que foi maravilla fera;
ca tant' ouve door com[o] ant' ouvera
que ouvesse fillo.
(413, 5-13; subrayado mío)

En su homilia II, San Bernardo había sostenido, de forma muy similar, este triple aspecto de la virginidad en la carne, virginidad en el alma y virginidad en la voluntad (o profesión):

Missus est, inquit, angelus ad Virginem. **Virginem carne, virginem mente, virginem professione, virginem denique, qualem describit Apostolus, mente et corpore sanctam** (I Cor. VII, 34); nec noviter, nec fortuito inventam, sed a saeculo electam, ab Altissimo praecognitam et sibi praeparatam, ab angelis servatam, a patribus praesignatam, a prophetis promissam. (Migne, *PL*, 183, 63A, subrayado mío)

Recuérdese que en la cantiga siguiente, la IVª de las Fiestas, se hablará justamente de la “*TRÍIDADE DE SANTA MARIA*”.

Más adelante, en la misma homilía II, San Bernardo hará una exhortación a la devoción y la súplica a María, con una exposición rica en tópicos. Comienza con una consideración del nombre de la Virgen, tal como la presenta el Evangelio: “*Et nomen Virginis Maria*” (Lc. 1.27). Bernardo invita a la devoción de su nombre santo, como lo harán más adelante las obras de Gautier de Coinci y las CSM (cantigas 70; 56; Prólogo a las Fiestas de Santa María, 410 ed. Mettmann). A esto se une la figura de María como

Stella Maris, que ilumina todo el universo, y cuya integridad no disminuye al emitir el rayo de luz de su Hijo (virginidad perpetua). La luz mariana es capaz penetrar hasta el abismo, calentando las almas (más que los cuerpos), fomentando virtudes y quemando vicios. El santo prosigue con una larga enumeración de situaciones arduas o dolorosas en las cuales el hombre puede mirar esta Estrella e invocar su nombre (“*respice stellam, voca Mariam*”):

Et nomen, inquit, Virginis Maria. Loquamur pauca et super hoc nomine, quod interpretatum maris stella dicitur, et matri Virgini valde convenienter aptatur. Ipsa namque aptissime sideri comparatur; quia, sicut sine sui corruptione sidus suum emittit radium, sic absque sui laesione virgo parturit filium. **Nec sideri radius suam minuit claritatem, nec Virgini Filius suam integritatem.** Ipsa est igitur nobilis illa stella ex Jacob orta, cujus radius **universum orbem illuminat, cujus splendor et praeifulget in supernis, et inferos penetrat: terras etiam perlustrans, et calefaciens magis mentes quam corpora, fovet virtutes, excoquit vitia.** Ipsa, inquam, est praeclara et eximia stella, super hoc mare magnum et spatiosum necessario sublevata, micans meritis, illustrans exemplis. O quisquis te intelligis in hujus saeculi profluvio magis inter procellas et tempestates fluctuare, quam per terram ambulare; ne avertas oculos a fulgore hujus sideris, si non vis obrui procellis. Si insurgant venti tentationum, si incurras scopulos tribulationum, **respice stellam, voca Mariam.** Si jactaris superbiae undis, si ambitionis, si detractionis, si aemulationis; respice stellam, voca Mariam... (Migne, *PL*, vol. 183, col. 70B-D, subrayado mío)

Otra obra mariana del santo cisterciense, su célebre sermón por la Natividad de María, *De aquaeductu*, es tal vez más conocida por ser el escrito que expone la doctrina de la mediación universal de María. Era éste un aspecto de la mariología que ya existía en el pensamiento de autores anteriores, pero cuya formulación más conocida se halla en San Bernardo, quien utiliza la imagen del acueducto para significar el medio humano, la Virgen, por el cual se obtiene el agua de gracia de la fuente divina. Utilizando nuevamente imágenes de luz, compara a María con el astro. Si se quita del mundo a la Estrella del Mar, dice el santo, no quedarían más que tinieblas impenetrables:

Hortus plane deliciarum, quem non modo afflaverit veniens, sed et perflaverit superveniens auster ille divinus, ut undique fluant et effluent aromata ejus, charismata scilicet gratiarum. **Tolle corpus hoc solare, quod illuminat mundum: ubi dies? Tolle Mariam, hanc maris stellam, maris utique magni et spatiosi: quid nisi caligo involvens, et umbra mortis, ac densissimae tenebrae relinquantur?** (Migne, *PL*, vol. 183, col. 441B, subrayado mío)

Todo bien, pues, proviene de Dios, pero a través de la Virgen. Aunque no lo declare con términos explícitos, tales imágenes indican claramente que no existe salvación posible sin la mediación de María, y que la vida es un piélago tenebroso sin ella. Las *CSM*, como toda la literatura mariana del XIII, se apoyará ampliamente en esta doctrina para

redactar sus milagros y alabanzas. Basta prácticamente cualquier milagro de las *CSM* para demostrar esto: no se cuestiona en ningún momento la soberanía de Dios, pero quien corre en auxilio del que está en peligro de muerte, o de pecado o de eterna condenación, es la Virgen. También se percibe como la fogosa retórica común de la mariología monástica cisterciense y de ciertas cantigas de loor, puedan colocar a María como término de todo deseo, como criatura más deseable y amable. Compárese, asimismo, la utilización de los tópicos bernardinios de la luz con el discurso de las *CSM*, por ejemplo, de la 340:

Tu es alva dos que creen
e lume dos que non veen
a Deus, e que por mal t'een
o ben per sa havequia
d'eresia
que é maa ousadia,
e Deus non á destes cura;
mais pela ta gran cordura
lles dás lume come alva.
...

Tu es alva que pareces
ante Deus e escrareces
os ceos, e que mereces
d'averes sa compania.
E querria
t'eu ver con el, ca seria
quito de maa ventura
e metudo en folgura
u es con Deus, u es alva.
(340, 52-70)

Sólo unas líneas más adelante en su *De aquaeductu*, expresa Bernardo la absoluta confianza debida a María, porque es la Abogada de la humanidad. El hombre, concede Bernardo en su retórica extrema, puede tener un miedo reverencial frente al Padre, tal que le impida acercarse a Él. Pero acaso también el Hijo mediador, que es hombre, pero que sigue manteniendo su majestad divina, le inspire temor. Por tanto, concede nuevamente Bernardo, es posible tener otro mediador humano frente a Cristo Mediador: hay que recurrir a María, que no sólo es pura por no haber contaminado, sino pura por la singularidad de su naturaleza (es decir, *totalmente* humana y, a la vez, pura):

Ad Patrem verebaris accedere, solo auditu territus, ad folia fugiebas; Jesum tibi dedit mediatorem. Quid non apud talem Patrem Filius talis obtineat? Exaudietur utique pro reverentia sua: Pater enim diligit Filium. **An vero trepidas et ad ipsum?** Frater tuus est et caro tua, tentatus per omnia absque peccato, ut misericors fieret. Hunc tibi fratrem Maria dedit. **Sed forsitan et in ipso majestatem vereare divinam, quod licet factus sit homo, manserit tamen Deus. Advocatum habere vis et ad ipsum?** **Ad Mariam recurre.** Pura siquidem humanitas in Maria, non

modo pura ab omni contaminatione, sed et pura singularitate naturae. (Migne, *PL*, vol. 183, col. 441C-D)

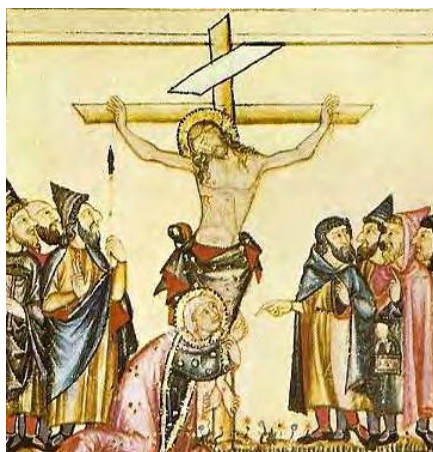
No sólo el epíteto *advocata*, sino la función misma de abogada, mediadora y hasta juez, siempre en favor de sus devotos, está ampliamente representadas en las *CSM* (cfr. cantigas 11, 14, 26, entre muchas otras).

En busca de una representación alfonsí de San Bernardo, la gran estudiosa de la iconografía de las *CSM*, Ana Domínguez Rodríguez (1998 y 2001) ha dado con un dato sumamente interesante, que conecta la obra alfonsí con la mariología cisterciense:

mis estudios sobre la Crucifixión y el Juicio Final nos han puesto en contacto con un monje cisterciense del círculo de San Bernardo. Se trata de Arnaldo de Chartres, abad de Bonneval en 1138 y muerto en 1156, que era muy amigo de San Bernardo y que, en distintos pasajes de su tratado “*De laudibus Mariae Virginis*”, expone con bastante claridad la doctrina de la “*compassio Mariae*” y de la “*scala salutis*”, que influyeron a mi parecer en determinadas modalidades de la Crucifixión y Juicio Final que aparecen en las Cantigas.

Pero la cuestión es mucho más compleja pues estas ideas se inspiran en los escritos de San Bernardo de Claraval (1090-1153), que es considerado como el creador del concepto de la “*Compassio Mariae*”, en un sermón de la Octava de la Asunción de la Virgen, y de la doctrina sobre la intercesión de María (“*Co-redemptio*”), en el sermón sobre la Natividad de la Virgen llamado “*De aquaeductu*”. (Domínguez Rodríguez 2001: 307)

Para su demostración, la autora se vale de la escena de la Crucifixión (analizada en confrontación con otras obras pictóricas de la época), representada en la ilustración de la cantiga 140:



Esta doctrina del “martirio de María”, como se ha visto, se encontraba ya en la mariología monástica de Pascasio Radberto, pero es con Arnaldo (Ernaldo) de Bonneval (muerto ca.1156) que la doctrina de la *coredemptio* adquiere su formulación más acabada, en su *Libellus de Laudibus Beatae Virginis Mariae*.

El exordio de la obra desarrolla de forma rica y delicada el tópico de la insuficiencia o inagotabilidad en la alabanza de María (tratado en el capítulo V, punto 3.w). La lengua

de los hombres y de los ángeles no basta para hablar dignamente de María, y la Encarnación (una madre virgen, el Verbo hecho carne, Dios hecho hombre) es un misterio que está más allá de toda capacidad humana para ensalzarlo. Por un lado, ¿quién puede callar ante este milagro? Pero, por otro, ¿quién estará a la altura de poder proclamarlo?:

Si linguis hominum loquar et angelorum, nihil digne, nihil proprie de sanctae ac perpetuae Virginis matris Christi Mariae gloria eloqui potero, quia vere in laudibus ejus modulandis non invenitur conveniens organum et hebes est cujuscunque subtilitatis ingenium. [...] Res mira et inaudita! Mater virgo, Verbum caro, Deus homo: quis in tam celebri miraculo sileat? **item quis haec praedicare sufficiat?** (Migne, *PL*, vol. 189, col. 1725C-D, subrayado mío)

La doctrina de la corredención que expone Erinaldo, proviene de la contemplación de los dolores de María a los pies de la Cruz de Jesús. En ese momento, Madre e Hijo, con una única voluntad, ofrecían a Dios Padre un sacrificio también único. El Hijo ofrecía su sangre, la sangre de su cuerpo, pero también moría la Madre en su alma, ofreciendo la sangre de su corazón:

Dividunt coram Patre inter se mater et filius pietatis officia, et miris allegationibus muriunt redemptionis humanae negotium, et condunt inter se reconciliationis nostrae inviolabile testamentum. **Maria Christo se spiritu immolat et pro mundi salute obsecrat, Filius impetrat Pater condonat.** Magnum quidem est quod latroni conceditur venia; sed et hoc stupendum quod consummata dispensatione incarnationis, exspiraturus Jesus matrem tanto affectu honorat, victor suppliciorum, et quasi sui immemor, ad matrem de cruce convertitur, et colloquitur, intimans quanti apud eum meriti esset et gratiae, quam solam in illo puncto respiceret, cum jam capite vulnerato, fossis manibus et pedibus, in ultimis esset. Movebat enim eum matris affectio, et omnino tunc **erat una Christi et Mariae voluntas, unumque holocaustum ambo pariter offerebant Deo: haec in sanguine cordis, hic in sanguine carnis.** (Migne, *PL*, vol. 189, col. 1726D-1727A)

Más adelante, otros cistercienses, como Godofredo de Auxerre y el abad Adán de Perseigne (1145-1221) abonaron también el terreno de la mariología. El último, por ejemplo, en su *Mariale*,¹⁰ introduce un sermón a la Anunciación, con el tópico de la Rama o Vara de Jesé: “*Egredietur virga de Radice Jesse, et flos de radice ejus ascendet*” (Is. 11). Todo el texto es un riquísimo desarrollo de esta imagen, al punto de contraponerla a la imagen evangélica del hacha (*secur*) que ya está puesta a la raíz del árbol que no da fruto, hacha del juicio divino que destruirá lo que es malo. La *virga*, en cambio, no destruye. Es la vara (como aquella que se usa para corregir a los niños) de la misericordia (Migne, *PL*, vol. 211, col.699A-711D).

Luego de analizar brevemente algunas muestras de la doctrina mariana del Cister, se puede afirmar, con las citadas palabras de Francesco Santi (2004: x), que la mariología

¹⁰ También contenido parcialmente en el *Liber Mariae* de Gil de Zamora, según Marchand (2004: 112).

que absorbió el *scriptorium* alfonsí debe tanto o más a la retórica que a la dialéctica. El influjo cisterciense en las CSM ha de buscarse, pues, en ciertas doctrinas, pero sobre todo en la modalidad y los tópicos literarios con que estas doctrinas se perpetuaron.

4. Maculistas e inmaculistas

La restitución de la fiesta de la Inmaculada Concepción en el siglo XII (aprobada por el concilio de Londres en 1129) está en relación con la actividad de los hijos espirituales de San Anselmo. Su sobrino, Anselmo el Joven, abad de Bury, es el probable autor de la colección de milagros marianos del ms. *Phillipps*, según las investigaciones de Southern, citadas en el capítulo III (cfr. Bayo, 2004: 854 ss.), que estaba destinada a propagar el culto a la Inmaculada Concepción en Inglaterra y en el continente:

Anselm the Younger described himself as *sanctae Dei genitricis servitio tota mente deditus* (dedicated with his whole mind to the service of the Mother of God), and as Robert Southern has demonstrated, he stimulated veneration of the Virgin by collecting the miracle stories that formed the fountainhead of this extraordinary popular genre in the middle ages. The tales Anselm collected promote different practices in the Virgin's cult: the recitation of the Ave Maria, for instance. In one miracle, during a terrifying storm at sea, an English abbot called Elsinus is promised safety in a vision on condition that he establish the feast of the Conception of the Virgin on his return. (Warner, 1983: 240)

Otro de los discípulos de San Anselmo, Eadmero de Canterbury (1064-1124), autor del libro *De excellentia Virginis Mariae*, fue un ardiente defensor de la Inmaculada Concepción. Es posible que hacia 1123, Anselmo de Bury encargara al monje Eadmero la redacción de este tratado, para respaldar doctrinalmente la celebración que había de ser reestablecida (Bayo, 2004: 857). Eadmero llegó incluso a excesos doctrinales en su fervor mariano, afirmando, por ejemplo, que la salvación es concedida más rápidamente cuando se invoca el nombre de María que cuando se pronuncia el de Jesucristo.

El milagro del abad Elsino, que supuestamente recogiera Anselmo de Bury, era conocido en ámbito hispánico en la era alfonsí, ya que el *Liber Mariae* de Juan Gil de Zamora transmite una versión de él:

tunc illis de vita desperantibus, et beatam Dei genitricem toto corde invocantibus, super maris undas apparuit angelus Domini quasi pontificalibus indutus, abbatem Elsinum vocans et dicens ei: *Scias me a Dei genitrice, quam tam dulciter reclamasti, ad hoc tibi directum; quia si diem Conceptionis ejus, VI idus Decembris, qualiter dignissimum corpus ejus, in quo rex coelorum jacuit, concipitur et anima ejus sanctissima a Deo creatur, celebraveris et celebrandam praedicaveris, tuos lares videbis.* Quo audito, abbas laetus hoc facturum se promisit; et tempestas illico cessavit. (Fita, 1885a: 407)

Según Fidel Fita, “[d]e este tratado, importante para la historia de las controversias escolásticas de España, no ha guardado el Códice (según ya dije) otra cosa más que el remate final, o la famosa leyenda del abad Elsinio” (Fita, 1885a: 407 nota), ya que de los dieciocho tratados en 216 folios que componen el *Liber Mariae*, cuatro folios “fueron cortados adrede, así como el primero del códice por mano airada, deseosa de expurgar el libro de lo que creyó nocivo a la piedad acerca del misterio de la Inmaculada Concepción” (Fita, 1885a: 406).

También el milagro del clérigo ahogado en el Sena, transmitido por Gil de Zamora es sumamente interesante para el estudio de la polémica en torno a la Inmaculada Concepción en el siglo XIII. En efecto, en este milagro, la Virgen manda al clérigo celebrar en su honor el día sábado y la fiesta de su concepción:

Cave de cetero a peccato, et festum conceptionis celebra et sabbata mea serva, et retribuetur tibi. Post hoc, virgine almifua disparente, prefatus clericus locum suum adiit, eremiticam vitam duxit, festum conceptionis et sabbata coluit, et beneficia virginis publicavit, quae ipsum ab inferis liberaliter suscitavit. (Fita, 1885d: 127)

Fita recoge incluso algunas curiosas alusiones a estos eventos milagrosos en himnos ciertos del Diurnal de Córdoba del siglo XIV:

Post invitatorium
 Tuum inchoatum,
 Submersum presbyterum,
 Acheronti datum,
 Inde pia eruens
 Admones ut, statum
 Mutans, tuum celebret
Conceptum beatum.
 (Fita, 1885c: 424, subrayado mío)

La cantiga 111 (versión en romance del relato del clérigo ahogado en el Sena) no menciona, sin embargo, estas palabras de la Virgen, por lo que en las *CSM*, al menos en el nivel narrativo de los milagros, no parece irrumpir tan claramente la cuestión de la Inmaculada Concepción.

No obstante, esto no se cumple en las cantigas de loor. En este sentido, es llamativa la “letanía” de la cantiga Xª de las Fiestas de Santa María (ed. Mettmann 420):

Bëeyta es Maria, | Filla, Madr’ e criada
 de Deus, teu Padr’ e Fillo, | est’ é cousa provada.
 bëeyta foi a ora | en que tu gëerada
 fuste **e a ta alma | de Deus santivigada,**
 e bëeyto o dia | en que pois fuste nada
 e **d’Adam o peccado | quita e perdõada,**

e bẽeytos los panos | u fust envurullada
 e outrossi a teta | que ouviste mamada
 ...
 (420, 3-10)

El alma de María ha sido santificada en la hora de su generación, como lo dijera en su momento San Anselmo de Canterbury. Pero, aún más, “privada y perdonada del pecado de Adán”. Otras cantigas también hablan de esta especial santificación:

Ca sempre santivigada
 foi, des que a fez seu Padre
 eno corpo de sa madre,
 u jouve des pequenã.
 (310, 5-8)

.....
 Qual é a santivigada
 ant’ e depois que foi nada?
 (330, 2-3)

Como se citará en el punto siguiente, Rocío Sánchez Ameijeiras (Fidalgo, 2002: 272-298) sostiene que el taller alfonsí habría recibido cierto influjo de las doctrinas del culto a las imágenes sagradas del franciscano San Buenaventura de Bagnoregio (1221-1274) y del dominico Santo Tomás de Aquino (ca.1224-1274), a través de fray Juan Gil de Zamora, quien habría sido discípulo del primero en París. Ambos maestros sostuvieron tesis maculistas o, en todo caso, no defendieron las inmaculistas. La vida de estos dos grandes autores del período escolástico, además, coincide en tiempo con la de Alfonso X.¹¹ Los escritos de San Buenaventura figuran en el *Liber Mariae* de Gil de Zamora, y también el *Breviloquium* del santo franciscano está entre los libros (catalogados en 1273) del deán de Toledo, Don Gonzalo García de Gudiel, posterior obispo de Cuenca. Así, pues, Spurgeon Balwin (1991) asevera que las *CSM* sostienen la postura maculista (por un supuesto influjo de Juan Gil de Zamora), e intenta demostrarlo con unos versos de la cantiga Iª de las Fiestas (411, ed. Mettmann) que, a nuestro entender, no aclaran en absoluto su argumentación, sino que más bien corroboran lo contrario:

No es difícil ver la posible influencia de Gil de Zamora en la negación explícita de la exención de la Virgen del pecado original en la cantiga no. 411, 145-47:

E logo que foi viva no corpo de sa madre,
 foi quita do pecado que Adan, nosso padre,
 fezera...

(Balwin, 1991: 436)

¹¹ Con respecto al pensamiento escolástico y su vínculo con las *CSM*, cfr. el artículo de Richard Kinkade (1987), en el que se analiza cómo ciertos preceptos de la filosofía escolástica pudieron haber influido en la las diferentes etapas de la confección artística del cancionero. El artículo ha sido retomado y discutido por Bernardo Monteiro de Castro (2005) en su estudio sobre el estilo gótico en las *CSM*.

Ciertamente, después del fervor de Eadmero de Canterbury y su entorno, será necesario esperar a que, en el siglo XIV, el “*decuit, potuit, ergo fecit*” fructifique con una sólida argumentación en la obra del franciscano Juan Duns Escoto. Pero parece extraño que Alfonso X en sus *CSM* –después de haber mostrado la práctica paridad de la Virgen con Jesucristo, de haber predicado de ella todas la gracias y bondades posibles, de haberla declarado la meta de toda búsqueda y el rostro deseado que puede colmar todo deseo– no quiera insinuar, haciéndose eco de muchas voces de la época, que María fue preservada del pecado original. En todo caso, sí cabe percibir una cierta discreción, a lo largo de la obra, en las afirmaciones acerca de la especial santificación de María antes de nacer, pero esto no indica una negación de la doctrina inmaculista. Más aún, tampoco puede pretenderse que el léxico de las *CSM* produzca, sin ambigüedades de ningún tipo, el sintagma “inmaculada concepción”. Y, sin embargo, nos parece que la doctrina que subyace es evidente cuando sin más se declara: “d’Adam o peccado quita e perdõada” (420, 8).

5. Doctrina del culto a las imágenes: iconodulia

Alrededor de una décima parte de las 420 cantigas tienen como tema central la cuestión del culto a las imágenes sagradas y a su representación como ícono.¹² Si bien las fuentes de las *cantigas de miragre*, en latín y romance, ya contenían estos temas, en las *CSM* se vuelve un “tema consciente”, ya que se discute, se pone a prueba, se argumenta y se propugna. Muchas de ellas suelen estar estrechamente vinculadas al misterio de la Encarnación y a la disputa religiosa en torno a esta cuestión, como se expondrá al final del capítulo.

Las cantigas sobre milagros producidos por las imágenes sagradas, casi todas ellas representaciones de la Virgen, suelen ser “cantigas de santuario” en las que se representa la especial veneración de una advocación de María en una determinada iglesia, monasterio o lugar sagrado. Es especialmente importante la presencia de los íconos bizantinos en el cancionero. Baste recordar los milagros de la Virgen *Blacherniotissa* de Constantinopla, relatados en las cantigas *To79* (ed. Mettmann 405: “*ESTA .LXXVIII.ª É COMO SANTA MARIA FAZ EN COSTANTINOBRE DECER UN PANO ANTE SA OMAGEN*”; milagro del sábado mariano, analizado en el capítulo IV, **2.2.m**) y en la 264,

¹² Cfr. cantigas 9, 12, 25, 29, 34, 35, 39, 42, 46, 51, 76, 99, 136, 139, 149, 161, 162, 164, 188, 196, 208, 256, 264, 272, 292, 293, 294, 295, 297, 299, 303, 306, 312, 332, 335, 342, 345, 349, 353, 358, 361, *To76*. Asimismo, cfr. las cantigas sobre artistas (pintores) marianos recompensados, como la 384.

donde se dice que era la “omagen que San Luchas fezera/ da Virgen grroriosa, que ja muitos ouvera/ feitos grandes miragres e sempre os fazia” (vv. 22-24), es decir, el primer retrato conocido de la Virgen María, atribuido al Evangelista Lucas.

Además del culto a las imágenes en santuarios es necesario tener en cuenta un grupo bien identificable de cantigas sobre imágenes de la Virgen (varias de las cuales cobran vida), que fueron evidentemente concebidas como una sección especial dentro del cancionero (cantigas 292 a 299). En la 292, el rey Fernando III, padre de Alfonso X, aparece como *sponsus marianus*; la 293 trata de un juglar remedador que es castigado por burlarse de la imagen de María; la 294 habla de la imagen de María que es apedreada (tema de las cantigas 38 y 136); en la 295 la imagen de María se arrodilla ante el rey; la 297, sobre el fraile iconoclasta castigado, contiene un *excursus* doctrinal sobre el culto a las imágenes, y la 299 en la que un fraile de la Orden de la Estrella entrega una estatuilla de María al rey (seguramente, Alfonso X). Se debe considerar la 297 como la pieza del cancionero que mejor expone doctrinalmente la cuestión de la *iconodulia*. En efecto, la polémica *iconodulia/ iconoclastia*, acerca de la ortodoxia de la veneración de las imágenes sagradas, es una preocupación que parece recorrer todo el cancionero.

En su iluminador capítulo sobre la iconografía en las *CSM, Imaxes e teoría da imaxe nas ‘Cantigas de Santa María’* (Fidalgo, 2002: 247-330), Rocío Sánchez Ameijeiras explica la procedencia bizantina (por vía franciscana), de la teoría de las imágenes en el cancionero: “O discurso teórico dos iconódulos reelabórase nas *Cantigas*, non só nestes exemplos de imaxes ‘non feitas pola man do home’ [*acheiropoiētoi*]. A idea de que as imaxes sagradas participan do carácter sobrenatural do efixiado faise explícita na defensa da súa *vertude*” (Fidalgo, 2002: 291), y en seguida menciona la cantiga 297 (“*COMO SANTA MARIA MOSTROU VERTUDE NA SA OMAGEN, PORQUE DIZIA UN FRADE QUE NON AVIA VERTUDE NO MADEIR’ ENTALLADO*”, subrayado mío):

*Com’ é mui bõ’ a creença do que non vee om’ e cree,
ben assi é mal creente de non creer o que vee.
[...]*

*E poren creer devemos que Deus conprida vertude
ést[e] e que del os santos la an per que den saude
a aqueles que o creen; e poren, se Deus m’ajude,
mui cegu’ é d’entendimento o que aqesto non vee.*

...

*E pois a sa gran vertude assi ést’ apparellada
d’ obrar en aquela cousa que acha enderençada*

pera a receber logo, esto razon é provada
que na omagen vertude acha o que [o] ben cree.

...

Ca ben com' a cousa viva recibe por asperança
vertude, sol que a creen, ben assi por semellança
a recibe o omagen mantenedente sen tardança
daquel de que é fegura, macar om' a el non vee.
(297, 1-28)

Obsérvense las palabras-rima “*vee/ cree*”, como subrayando la importancia del ver (imágenes) como soporte de la fe. Continúa Sánchez Ameijeiras:

Todo este discurso teórico de orixe bizantina sobre a imaxen sagrada non debe sorprender. Como é ben sabido un dos principais mentores do marial afonsino foi frei Xoán Gil de Zamora, de quen se sabe foi discípulo de Boaventura. E tanto o mestre franciscano coma o dominico Tomé de Aquino, a quen tamén cita habitualmente o franciscano zamorano, inspiráranse a miúdo nas traducións feitas no século anterior das obras de Xoán Damasceno. En fontes bizantinas inspirábase o franciscano Boaventura cando, retomando o vello tópico de Deus artesán describía a relación entre Deus e os seus produtos en termos de satisfacción artística: “Un artista ama o que fixo. Se é un escultor (*sicut artifex statuam*) amará a estatua que esculpiu. E se un defecto material causara estragos na súa obra, desgustaralle, pero non a súa propia obra en si. Desa mesma maneira é Deus o artista que nos fixo. Ámanos, pero non ama os nosos defectos”. (Fidalgo, 2002: 292-293)

Se advierte una recurrencia y un interés especial por el hecho de la Encarnación, en relación con el culto a las imágenes. La disputa con judíos y musulmanes sobre la Encarnación se evidencia en varias cantigas, como la 46 en la que la imagen se vuelve carne para demostrar que Dios se hizo hombre, y así, en general, en todas las cantigas conocidas como “de la Virgen de la leche”. Es necesario indagar con mayor profundidad la implicancia política y la disputa doctrinal que subyace en el cancionero con respecto a las imágenes, contra el Islam, los judíos, y las posturas espiritualistas o iconoclastas de los movimientos heréticos del siglo XIII. Con respecto a esta constante iconoclasta que secunda la historia de la Iglesia, ligada generalmente a posturas heréticas en contra de la Encarnación, es útil la siguiente explicación de Alfredo Sáenz sobre el iconoclasmo en la Constantinopla del siglo VIII:

Los Padres del Concilio [Segundo de Nicea, año 787] juzgaron que el iconoclasmo no era tan sólo un error pastoral, sino una auténtica herejía. Más aún, llegaron a la conclusión de que tanto por su teoría como por sus prácticas, el iconoclasmo compendaba y recapitulaba las grandes herejías cristológicas del pasado. Por iniciativa de los legados del Papa, expusieron un icono en medio de la basílica de Santa Sofía, donde se clausuró el Concilio, para que fuese respetuosamente venerado. Todo un símbolo. El Concilio era consciente de estar en perfecta continuidad con el primer Concilio de Nicea, del 325, donde se había definido la divinidad del Verbo encarnado. Si Dios se ha hecho hombre, afirmar la legitimidad

de la imagen de Cristo significa confesar la verdad de su encarnación. La iconoclastia quedaba derrotada. Pero por el momento... (Sáenz, 1997: 53)

Según este autor, además de las antiguas herejías docetistas de base (según las cuales Dios habría asumido un “cuerpo aparente”, no real), debe considerarse la influencia “antiicónica” del Judaísmo y, sobre todo, del Islam: “Asimismo se advierte en el iconoclasmo el influjo del Islam que, como ya dijimos, era también enemigo de las imágenes; precisamente en el 723, el califa Yézid había impartido bruscamente la orden de retirar los iconos de todas las iglesias cristianas de su territorio” (Sáenz, 1997: 49). En el caso de las *CSM*, puede considerarse como ejemplo de iconoclastia musulmana la cantiga 99 (“*COMO SANTA MARIA DESTRUYU UN GRAN POBOO DE MOUROS QUE ENTRARAN HÛA VILA DE CRISCHÃOS E QUERIAN DESFAZER AS SAS OMAGÊES*”).

Por último, verdadero “tratado en miniatura” sobre la *figura* y su procedencia divina, el exordio de la cantiga 342 (“*COMO SANTA MARIA FEZ PARECER A SA OMAGE D’ONTRE HÛAS PEDRAS MARMORES QUE ASSERRAVAN EN COSTANTINOPLA*”), que narra un milagro de los íconos *ahairopoiatoi*, afirma que no es extraño que Dios pueda hacer aparecer figuras de su Madre en las criaturas, puesto que Él configuró y llenó de colores las cosas de la naturaleza, con la figura que ahora poseen y para nuestro deleite. Es el “Señor de toda figuración”:

*Con razon nas creaturas | figura pode mostrar
[Deus] de si ou de sa Madre, | pois elas quis februar.*

*Ca en februar as cousas | da februra que og’ an
nen d’outras naturas muitas, | non predeu nen prend’ affan
Deus, nen sol filla cuidado | de as februar, ca tan
gran poder á no começo | ben come no acabar.
...*

*E porende, se nas pedras | faz februras parecer,
non deve aquesto null’ ome | por maravilla têer,
nen outrossi enas ervas, | ca el x[e] as faz nacer
e dá-lles muitas coores | por a nos ben semellar.
(342, 3-13)*

6. Polémica en torno a la Encarnación: *adversus paganos et haereses*.

Como es sabido, en las *CSM* abundan relatos con personajes musulmanes y judíos. En las cantigas sobre moros es recurrente el tema del enfrentamiento bélico en la frontera (ataques, sitios, saqueos, treguas). Las cantigas sobre judíos, en cambio, relatan conflictos de la convivencia religiosa y social, introduciendo en varios casos

estereotipos tradicionales negativos como el de los judíos sacrílegos, infanticidas o usureros. Es posible advertir en ambos casos un marcado interés por cuestiones de tipo doctrinal, que reflejan las polémicas teológicas que se suscitarían sobre todo en el ámbito culto de la época. Expondremos sólo algunos ejemplos con el objetivo de subrayar la importancia que tiene este discurso doctrinal, presente en varios sectores de la obra alfonsí, y en el contexto de las *Cantigas* en particular. En algunos casos (aunque no necesariamente en cantigas sobre moros o judíos, como la ya citada cantiga 297), llega a incluirse un verdadero *excursus* doctrinal, lo que evidencia una clara preocupación apologética o pedagógica en el cancionero.¹³

Por un lado, nos encontramos con varias referencias a la consideración de la virginidad de María en los textos coránicos:

O soldan diss' ao mouro: | “Eno Alcoran achey
que Santa Maria virgen | foi sempr’; e pois esto sey,
guerra per nulla maneira | con ella non fillarey,
e daqui me torno logo, | e fas tange-lo tabal.”
(165, vv. 65-68)

En la cantiga 329 (del ciclo del Puerto) no intervienen cristianos. Los moros, “aunque no tengan la fe cristiana” (v. 30), rezan a Santa María y le entregan ofrendas. Sólo uno de ellos comete el acto necio de robarlas. El relato se introduce con un *excursus* que explica la reverencia que el Islam siente por la Virgen:

Ca, segund' lles deu escrito | Mafomat no Alcoran,
ben creen mouros sen falla, | e desto dulta non an,
que do Esperito Santo | s'enprennou sen null' afan
prender nen dan' a sa carne, | e assi foi conceber
...

Virgen; e des que foi prene | ar pariu fillo baron
e depois ar ficou virgen, | e demais ouve tal don
que sobrelos anjos todos | quantos eno ceo son
a fezo Deus mais onrrada | e de todos mais valer.
...

Onde, pero que os mouros | non teman a nossa fe,
tod' esto da Virgen santa | t'een [que] gran verdad' é;
e porend' aly oraron | u a ssa eigreja sé,
e cada ùu do que teve | foi sobr' o altar p'õer.
(329, vv. 20-33)

El respeto de los musulmanes por la figura de María, la aceptación de su maternidad virginal, la admiración y el temor reverente por su poder son constantemente rescatados

¹³ Aparte de los estudios de Bagby (1971; 1987), en cierta medida ya superados, para un acercamiento al problema del antisemitismo en las *CSM*, cfr. Hatton, y MacKay (1983), Carpenter (1986). He realizado un desarrollo específico de este tema en Disalvo (2008).

en las *Cantigas*, lo que redundaba en una caracterización positiva de los moros y, en especial, de sus jefes. Acaso en este sentido deba entenderse el que la Virgen odie menos a los moros que a los judíos (“*judeos, seus ãemigos, a que quer peor ca mouros*”, 348, v. 48).

Por otro lado, las CSMs insisten en dos ejes doctrinales del cristianismo, en abierta polémica tanto con el Islam como con el judaísmo: el hecho de la Encarnación y el consiguiente culto a las imágenes sagradas. Se halla esto en perfecta consonancia con las discusiones generadas en el siglo XII, y continuadas con ahínco durante el XIII, en la confrontación religiosa de la fe cristiana con el contenido del credo islámico y con la tradición judía. El caso de Alain de Lille (Alanus de Insulis, 1128-1202), con su obra *Contra haereticos*, sea probablemente el más célebre, del cual Alfonso X y su *scriptorium* muy seguramente tuvieron noticia.¹⁴ Es también Alain de Lille quien había dado cuenta de los puntos de coincidencia del Islam con el cristianismo, en lo que se refiere a la preñez de María (siendo virgen) por el Espíritu Santo (Libro IV, *Contra Paganos seu Mahometanos*, cap. III: “*Quibus auctoritatibus et rationibus dicunt pagani, seu Mahometani, Christum conceptum fuisse de flatu Dei communi*”).

La preocupación por la legitimidad del culto a las imágenes (en concomitancia con el tema de la Encarnación) puede apreciarse claramente en la cantiga 46, en la que un moro, que admira la belleza de un ícono de la Virgen, acaba convirtiéndose a causa del milagro de la imagen transformada en carne. Es llamativo el hecho de que, en el milagro correspondiente de la colección de Gautier de Coinci (I Mir 32), se introduzca un *excursus* de tipo moral y dirigido a los clérigos. Esto demuestra la disparidad de intereses entre los dos autores marianos en lengua romance, ya que en la cantiga 46 la exposición es teológica (o mariológica) y en boca de un moro. Así, pues, a argumentación del musulmán frente a la imagen mariana adquiere los visos de una polémica doctrinal culta:

*Porque ajan de seer
seus miragres mais sabudos
da Virgen, deles fazer
vai ant'omees descreudos.*

...

*E ameude veer
a ýa muit' e catar;
pois fillava-ss' a dizer*

¹⁴ Las obras de Alain de Lille se encuentran consignadas en los inventarios de las colecciones de D. Gonzalo García de Gudiel, electo obispo de Cuenca en el año 1273 y de Toledo en 1280. Tratándose de colecciones toledanas, Alfonso X habría podido acceder a ellas con facilidad (Rubio García, 1985).

ontre ssi e rezõar
 que non podia creer
 que Deus quisess' encarnar
 nen tomar
 carn' en moller. "E perdudos
 ...

Son quantos lo creer van,"
 diss'el, "ca non poss' osmar
 que quisesse tal afan
 prender Deus nen ss'abaxar,
 que el que éste tan gran
 sse foss' en corp' enserrar
 nen andar
 ontre poboos m̃udos,
 ...

Como dizen que andou
 pera o mundo salvar;
 mas se de quant' el mostrou
 foss' a mi que quer mostrar,
 faria-me logo sou
 crischão, sen detardar,
 e crismar
 con estes mouros barvudos."
 (46, vv. 3-6; 34-59)

Puede apreciarse cómo se manifiestan aquí los problemas de la Encarnación y del culto a las imágenes, acusación documentada por Alain de Lille en el capítulo IX del Libro IV (*Contra Paganos seu Mahometanos*): "Nobis etiam insultant pagani cum Judaeis, quia habemus imagines in ecclesiis nostris" (Migne, v. 210, col.427B).

En la curiosa cantiga 108, es un personaje fantástico tomado de la narrativa artúrica, Merlín, quien discute acerca de la Encarnación con un judío obstinado, el cual finalmente recibe un castigo:

*Dereit' é de ss' end' achar
 mal quen fillar perfia
 contra Santa Maria.
 [...]*

E começou a falar
 aquel judeu traedor
 ena Virgen e jurar
 muito pelo Criador,
 que en ela encarnar
 nunca quis Nostro Sennor,
 nen seer non podia.
 ...

Merlin ouve gran pesar
 u ll'oyu esto dizer
 e disse: "Se Deus m' anpar,

ante podo ben seer;
ca o que terra e mar
fez per seu mui gran poder,
esto ben o faria.”

...

O judeu a perfiar
começou e disse: “Non
podo Deus nunca entrar
en tal logar per razon;
ca o que foi enserrar
en ssi quantas cousas son,
como ss’ enserraria?”

(108, vv. 3-5; 14-36)

Resuenan de nuevo aquí las objeciones de los judíos que, también en forma interrogativa, consigna Alain de Lille en el capítulo XIII del Libro III (*Contra Judaeos*):

Si Deus est immensus, et incircumscrip-tus, quo argumentationis genere dicitur, quia dimensione corporea circumscrip-tus totus sub angusto uno Matris utero potuit comprehensus teneri? Adhuc, si Deus est quo nihil majus vel sufficientius cogitari potest, qua necessitate coactus, humanae calamitatis particeps, tantorum factus est consors malorum? (Migne, v. 210, col. 413D)

“El que fue a encerrar en sí todas las cosas, ¿cómo podría ser encerrado?”, argumenta el judío de la cantiga, la misma argumentación que, si observamos bien, se hace presente en el texto de Alain de Lille. En otro de sus estudios sobre los judíos en la obra alfonsí, Dwayne Carpenter sitúa esta cantiga en el contexto histórico de las disputas doctrinales entre la erudición cristiana y la hebrea:

The theological dispute between the learned Jew and the pious Merlin recalls the long tradition of Jewish-Christian debate on the Incarnation. As Daniel Lasker has shown, there was no common ground for Jews and Christians on soteriological issue of *why* God should become man. Both parties did agree, however, on certain philosophical premises concerning the nature of God, such as His unity, incorporeality, and immutability, and it was on the basis of these divine attributes that Jews attacked the doctrine of the Incarnation. While some Jewish polemicists were prepared to accept the possibility of a trinity, they repudiated on rational grounds the notion that a member of this trinity could become human. [...] The unreasonableness of the doctrine is precisely the objection advanced by the Jew in cantiga 108. (Carpenter, 1993: 8-9)

Pero la fuerza de la fe cristiana reside, y así ocurre en la cantiga 108, en la innegabilidad de un hecho, y no en una argumentación lógica. Es lo que dice la cantiga 91:

E poren dizer-vos quero
entr’ estes miragres seus
outro mui grand’ e mui fero
que esta Madre de Deus
fez, que non poden contradizer judeus
nen ereges, pero queiran dizer al.
(91, vv. 6-11)

La preocupación doctrinal de Alfonso X apunta, pues, a una comparación de las otras religiones con las que convive, y no a la erradicación de sus seguidores (según puede apreciarse las en *Siete Partidas*), con el objetivo de reafirmar la fe cristiana en un contexto cultural de evidente polémica teológico-filosófica.

.VII.

EL TALLER ALFONSÍ DE LAS *CANTIGAS DE SANTA MARÍA*: ENTRE EL *SCRIPTORIUM* MONACAL Y LA COMUNIDAD TROVADORESCA



VII. EL TALLER ALFONSÍ DE LAS *CANTIGAS DE SANTA MARÍA*: ENTRE EL *SCRIPTORIUM* MONACAL Y LA COMUNIDAD TROVADORESCA

En los capítulos anteriores se han mencionado una multiplicidad de tópicos que las CSM heredaron de la literatura monástica (miracular, poético-litúrgica, doctrinal). Es justamente a través de tres tópicos de la literatura latina de este período que se pueden esbozar una serie de conclusiones acerca de la pervivencia de la cultura monástica y su adopción y reelaboración en el contexto alfonsí: el concepto de la *translatio studiorum*, la función ideal del *imperator literatus* y la imagen de *rex clericus/ sponsus marianus*. En efecto, los temas, tópicos y géneros de una práctica literaria monacal, sus destinatarios previstos y la imagen de *auctor/ auctoritas*, son retomados pero, al mismo tiempo, “traducidos” por la práctica literaria alfonsí: traducción, reelaboración y adaptación de esos temas, tópicos y géneros, con un propósito y unos receptores nuevos y con una figura nueva de autor delineada en la obra.

1. La *translatio studiorum* alfonsí

Muchos estudios sobre Alfonso X y su obra han explorado una *específica inflexión* de la cosmovisión alfonsí en el vínculo de la cultura cristiana con las culturas árabe y judía del siglo XIII. De hecho, gran parte de las discusiones han gravitado en torno a este punto preciso. Para Vicente Cantarino (1978: 261), si bien “la cultura hispana, durante el reinado de Alfonso X, acusa el mestizaje que causa en la sociedad la presencia conjunta de moros, judíos y cristianos”, la obra alfonsí...

meritísima como es y llena a un mismo tiempo de frutos magníficos y promesas de otros aún mayores, contra lo que generalmente se afirma, ni está arabizada ni es arabizante o judaizante. No quiere esto decir que no haya una presencia, incluso una contribución de árabes y judíos en la cultura alfonsí. Sí la hay y es evidente. Pero no lo es menos que el horizonte de los temas y el tratamiento que a estos se da no se abre bajo la influencia árabe o judía, sino que permanece tradicional y latina. Tampoco es el Rey Sabio arquitecto de puentes y canales por los que pudiera pasar el saber árabe y judío a la cultura castellana de su tiempo. Ni las instituciones de enseñanza ni los escritores de su tiempo y aún después acusan recibo de saberes árabes o judíos más allá de los impuestos por su simple presencia y la acción o reacción que ésta causaba. (Cantarino, 1978: 255)

Una visión opuesta, la de Francisco Márquez Villanueva, evidencia una suerte de reedición de la vieja polémica entre Américo Castro y Claudio Sánchez Albornoz acerca de la influencia determinante (o no) del Islam y los judíos en la obra alfonsí.¹ En su estudio sobre “el concepto cultural alfonsí”, Francisco Márquez Villanueva (1994) sostiene como fundamental la influencia tanto de la cultura árabe como de la hebrea en la confección de las obras alfonsíes:

Los datos lingüísticos apoyan a Castro con la irrefutable evidencia de múltiples rasgos semíticos en la prosa alfonsí, así como en su tendencia general a distanciarse de la latinización como norma. [...] Aun si no por responsabilidad directa o semi-conspiración de judíos, el nacimiento de la prosa culta castellana no deja de presentarse como efecto de unas condiciones de vida fuertemente orientalizadas, ni de tener en gran parte por objeto la apropiación activa del saber de los árabes. (Márquez Villanueva, 1994: 47)

En el prólogo de su obra, Márquez Villanueva también aclara que aunque Alfonso X, no dejara de condenar al Islam y al judaísmo como posturas religiosas erradas, por otro lado su corte se llenaba de funcionarios y hombres de ciencia hebreos y músicos árabes, por lo cual se iba implantando con facilidad un *mudejarismo*: “No un problema, sino una solución hispana ante un compromiso vital también hispano” (Márquez Villanueva, 1994: 15).

Ahora bien, esta discusión, con respecto a una obra como las *CSM*, no serviría más que para ratificar el profundo interés doctrinal de Alfonso X, en abierta polémica religiosa con musulmanes y judíos. Pero el cancionero mariano ofrece otro *punto de inflexión* que explica el “momento alfonsí”. Y éste es, precisamente, el que se encuentra entre dos modalidades de la misma cultura cristiana: una modalidad monástica y una modalidad laica. El problema que evidencian las *CSM* (obra no menor de la “constelación alfonsí”, que produce sugestivos destellos si es estudiada en el contexto de las “obras mayores” en castellano), no es el de cómo traducir conceptos o valores del Islam al cristianismo, sino cómo “traducir” contenidos, doctrinas y tópicos a una modalidad cultural que es y quiere seguir siendo cristiana, pero ya no monástica. Este

¹ Esta discusión, entre otros puntos, pasa por la novedad alfonsí de la utilización del castellano como lengua escrita del conocimiento. Mientras que para Sánchez Albornoz (1956) la razón que movía a Alfonso X a utilizar el castellano como lengua de la cultura (continuando así la tarea comenzada por su padre, Fernando III) era un afán educador, Américo Castro (1948), en cambio, atribuye la irrupción de toda una constelación de obras en castellano (historiográficas, científicas, etc.) a la influencia de los judíos, interesados en una España autónoma frente a la unidad cristiano-latina europea. La tesis fundamental de Sánchez Albornoz es la de la existencia de un carácter nacional español, ya definido en sus rasgos esenciales, previo a la invasión árabe del siglo VIII. Por su lado, Américo Castro, quien considera que lo que conocemos como España nació con el aporte árabe y hebreo, es quien ha iniciado entre los estudiosos el discurso sobre la *convivencia* de las tres religiones peninsulares, subrayando asimismo el profundo influjo semítico en la cultura y las obras alfonsíes.

“trasvase” cultural, nada pequeño si se piensa en su carácter fundacional, empieza por la traducción del latín al vernáculo. En efecto, afirma Leonardo Funes, a propósito de la traslación latín/ castellano, como reflejo del “modo monástico”/ “modo laico”:

En suma, el uso del castellano, fruto de una ampliación de los objetivos didácticos usuales, permitió extender la divulgación de los saberes más allá del estamento de los letrados. Esta reforma desde arriba implicaba una suerte de laicización de los medios educativos, con el consiguiente relegamiento de la Iglesia en la función de agente educador. Esta perspectiva constituye también el rasgo original del enciclopedismo alfonsí: aunque la idea del saber enciclopédico tenía ya por entonces una larga tradición, Alfonso abandonó su vieja función de salvaguarda y atesoramiento de un saber heredado (según el modelo isidoriano de las *Etymologiae*) y le dio el dinámico objetivo de propagar la cultura para elevar el nivel intelectual del pueblo. (Funes, 1997: 10)

De igual forma ocurre con las *CSM*: el atesoramiento latino de los himnos litúrgicos se abre a la divulgación en romance, en este caso el gallego-portugués. Así como traduce del latín al romance, Alfonso X traduce el conocimiento de la modalidad clerical a la laica. Habla de la vida consagrada y de los clérigos, siguiendo un contenido monástico, pero trasvasándolo a un ideal laico, propone nuevos modos de consagración y alabanza.

Al abreviar de fuentes monásticas (respetando la *auctoritas*, tal como hacía la mayoría de los autores del siglo XIII), no da, en principio, un salto cualitativo en la modalidad de conocimiento, que es lo que sí puede percibirse con el método escolástico, en la misma época, en Francia. Sin embargo, aporta una novedad: el foco de la creación y difusión de ese conocimiento ya no es el monasterio, sino la corte, cuyo centro es la figura del rey, una nueva modalidad de cultura cristiana cuyos agentes, según se comprobará en el punto 3, empiezan a ser también laicos. En este mismo sentido, al tratar el tema de la sacralidad y el espíritu laico de la Corona castellana en el siglo XIII, Juan Manuel Nieto Soria (1997: 64) plantea la siguiente hipótesis:

Si los eclesiásticos, por tanto, no han perdido la capacidad para delimitar el modelo virtuoso del monarca [*i.e.* dominicos y franciscanos que definen el modelo ético de las virtudes reales], sí han perdido definitivamente capacidad de control sobre el cumplimiento de ese ideal. Por de pronto, los textos que se aceptan en la corte lo son a resultas de la demanda regia, cuyo criterio es el que acaba otorgando la “oficialidad” de los mismos. Pero, además, el propio control cultural regio impone los criterios de evaluación de la adecuación efectiva de las acciones regias al modelo virtuoso propuesto. De este modo, la posesión de virtud se valora en clave política.

El proyecto de Alfonso X, pues, consiste en la construcción de una sociedad y un imperio cristianos, a partir de todos sus componentes, tanto laicos como religiosos.²

² En este sentido, y tomando como fundamento principalmente el estudio de las *CSM*, no podemos sino discrepar con Francisco Márquez Villanueva (1994: 130-131) cuando afirma: “El ideal del *miles clericus*, innovador para el siglo anterior, quedaba muy atrás y sin duda no rezaba ya para él más que de un modo

Las *CSM* como compendio universal, trabajo de síntesis conocimientos tradicionalmente monásticos, tienen una cierta aspiración a instituirse como *Mariale*, es decir, una obra mariana total, una *summa* que contiene los relatos de todos los milagros que se han podido reunir, la himnodia litúrgica, y la inserción de numerosos elementos doctrinales.³ Considérese, a este respecto, el constante aumento en volumen de las colecciones, sobre todo en texto y música, a través de las distintas etapas de redacción, que se evidencia al estudiar los códices. Asimismo, Alfonso ha querido llevar a la letra escrita todo un repertorio autóctono y, en gran parte, contemporáneo, de milagros marianos. A esto se suma la voluntad de introducir toda una sección de cantigas (doce extensos poemas en *E*) dedicadas a las Fiestas de Santa María, y otras cinco a las Fiestas de Jesucristo, lo cual responde a una idea directriz doctrinal y, acaso también, a un primer intento de introducir el vernáculo en la liturgia:

hay un grupo de *cantigas de carácter paralitúrgico*, cantadas en ocasiones en las iglesias donde el Rey Sabio las depositó, tal como lo reflejan algunas inscripciones, que se refieren a las fiestas litúrgicas de Jesucristo y de Santa María. (Montoya: 1995, 43)

En efecto, Alfonso X expresa ese deseo antes de morir (“Testamento otorgado en Sevilla por el rey D. Alonso X a 24 de enero de 1284”):

Otrossi mandamos, que todos los libros de los Cantares de loor de Sancta Maria sean todos en aquella iglesia do nuestro cuerpo se enterrare, e que los fagan cantar en las fiestas de Sancta Maria. E si aquel que lo nuestro heredare con derecho e por nos, quisiere auer estos libros de los *Cantares de Sancta Maria*, mandamos que faga por ende bien et algo a la iglesia onde los tomare porque los aya con merced e sin pecado. (Memorial Histórico Español, 2, 1851: 122-134, *apud* Solalinde, 1943: 243)

El mencionado concepto de “traducción” o “trasvase” era algo de lo cual los grandes autores monásticos ya habían hablado en sus días. Para la mentalidad política medieval, el imperio de Roma nunca había llegado a ser definitivamente interrumpido, sino que continuó bajo otras formas transfiriéndose a la monarquía carolingia en el siglo VIII y al

sesgado. [...] Aparte de que tuviera que emplear materialmente a clérigos como mano de obra, no se identifica en torno a Alfonso el Sabio y sus trabajos a ninguna destacada figura de aquel tipo de saber en categoría inspiradora o preponderante, pues incluso la eventual participación de lo que en esto eran para su tiempo cantidades relativas en un plano peninsular (figuras como Gil de Zamora, Jofré de Loaysa, Martín de Córdoba, Bernardo de Brihuega) aparece envuelta en grandes dudas”

³ Al respecto, comenta José Maravall (1973: 233-234): “En el plano del saber, hemos de tener en cuenta que la aparición de las universidades, la incorporación del *corpus* aristotélico y de la filosofía árabe, así como el empleo de las lenguas vulgares en empresas literarias y científicas, son fenómenos que responden a esta incipiente situación, en la que se desarrollan aspectos nuevos, pero en la que acaba estableciéndose un enciclopedismo, tal vez más rico de contenido, pero, en cualquier caso, no menos cerrado y rigurosamente ordenado que en los tiempos preescolásticos. Si el ‘florilegium’, como dice Southern, era la forma de compilación que respondía a la concepción del saber altomedieval, ajustada a su didacticismo básico, la *Summa* es un un florilegio comentado y discutido, pero que se atiene fundamentalmente a un esquema mental semejante al de anteriores etapas”.

subsiguiente Sacro Imperio Romano Germánico: una *translatio imperii* que producía también, como consecuencia, una *translatio studiorum*. Estos tópicos históricos, presentes a lo largo de toda la literatura medieval, fueron desarrollados especialmente en la labor especulativa y educativa de los eruditos carolingios:

Desde fines del siglo IX (hacia el 885), se ve aparecer en la *Crónica de San Gall*, del monje germánico Notker Labeo, lo que se puede llamar el tema histórico de *translatione studii*. [...] Notker concluye con una frase cuyo eco había de perdurar a través de los siglos: “La enseñanza de Alcuino fue tan fructífera, que los modernos galos, o franceses, llegaron a igualar a los antiguos de Roma o de Atenas.” (Gilson, 1965: 190)

En el plano literario, la *translatio imperii* y la *translatio studiorum* descansan, en gran medida, en una concepción de tradición y, por tanto, de “transferibilidad” de un valor a través de figuras históricas. En esto se basa, por ejemplo, toda una serie de figuras eslabonadas de “monarcas sabios”: Júpiter, Augusto, David, Salomón...⁴ A esta cadena pertenece, evidentemente, el mismo rey Alfonso X. Según se ha explicado en el capítulo IV, en las *CSM*, así como en la prosa histórica de Alfonso, el nivel de la narración del milagro, la *littera*, invita en muchos casos a un nivel más profundo de lectura figural o tipológica: una *allegoria in factis*. No se diluye el peso de los acontecimientos históricos (todos han tenido lugar y son independientes), sino que uno señala a otro, en una suerte de “cadena” de recuperación simbólica del mundo pasado.⁵

Es necesario preguntarse acerca de la posible funcionalidad del modo figural, profusamente utilizado en la obra alfonsí, y de su valor como procedimiento de

⁴ Leonardo Funes se ha referido a este tipo de personajes de la historia alfonsí como de carácter no sólo ejemplar sino figural: “Lo que atraviesa como una constante las distintas clases [de personajes] descritas es la ejemplaridad, a la que en el último grupo [‘protagonistas de la historia’] se agrega el carácter figural” (Funes, 1997: 37).

⁵ Al respecto, Hans Robert Jauss ha estudiado lo que ocurre en la literatura de la Baja Edad Media cuando los antiguos mitos, que habían sido transformados en alegoría, adquieren una renovada vida dinámica al reactivarse, esta vez en una nueva configuración: “La riattivazione del mito annulla il fissarsi allegorico in forma di qualità morale che l’essere mitico ha subito.” (Jauss, 1989: 184). Sin embargo, es posible constatar que, en el caso de la mariología alfonsí, todavía presenciamos la plena vigencia de una alegóresis “desmitificadora”, según los cánones altomedievales: el elemento pagano carece ya de vida, y es sólo el término estático y servil de una alegoría que señala a la Virgen como único término “vivo”, como único sentido definitivo. Así tiene lugar una recuperación alegórica de los elementos de la religión precristiana, tal como podemos apreciar en tres pasajes del *Setenario* que explican la adoración primitiva de la tierra, la luna y la constelación de Virgo como un signo del futuro culto mariano en la era cristiana. Este tipo de recuperación simbólica, “*a ssemeiança de*”, “*a ssignifficança de*”, que podría entenderse como un proceso de alegóresis en la historia religiosa de los pueblos, en la que finalmente se abandona el primer término, meramente provisional (tierra, luna, constelación/ signo zodiacal), para pasar al segundo y definitivo, es un recurso que permite explicar el propósito de la exposición doctrinal del discurso mariológico alfonsí. Esta misma intención está presente en las *CSM*. Sin embargo, no es esta forma de alegóresis la que encontramos en el cancionero, ya que el primer término aquí es no sólo un objeto inanimado, sino una realidad “tranhistórica” o, más bien, “ahistórica”, perdurable y constante en la vida humana, y no un hecho o persona identificable con una edad o un pueblo determinado en la historia humana.

“rescate” o “recuperación” de la materia antigua, por un lado, y de vínculo sagrado con el universo bíblico, por otro. Diego Catalán ha afirmado, dando claves para dilucidar la intencionalidad la obra histórica alfonsí, que “al incorporar las ‘razones de los gentiles’ a la historia ‘general’, como al contar la ‘hebraica veritas’, el problema que ocupa a los historiadores no es la reconstrucción arqueológica del pasado, sino su incorporación al mundo cultural presente” (Catalán, 1992: 21), siendo una de las formas de esta incorporación lo que hemos reconocido en el cancionero como interpretación figural o tipológica.

2. El *imperator literatus* y su función pedagógica

La opinión de Diego Catalán, “A mi parecer, es a la luz de este **proyecto de restauración de las bases de un “imperio” a través del ejercicio de la razón** como es preciso juzgar la concepción y práctica de las distintas ciencias y saberes por parte de Alfonso X” (Catalán, 1992: 18; subrayado mío), no es ajena al proyecto de las CSM. En el siglo XIII, Alfonso X de Castilla concibe para España el mismo ideal político y cultural de *imperium* cristiano. Es preciso traer a la memoria el “fecho del Imperio”, es decir, la pretensión de Alfonso X de acceder al trono del Sacro Imperio Romano Germánico. Esta aspiración estuvo motivada por la ascendencia alemana del rey por parte de su madre, Beatriz de Suabia, pero se vio finalmente frustrada en la célebre entrevista de Beaucaire, cuando el Papa Gregorio X, alegando la carencia de fundamento jurídico de la pretensión de Alfonso, respaldó la elección de Rodolfo de Habsburgo. Sin embargo, tal como afirma Juan Beneyto (1950: 67-68), la de Alfonso es:

la primera intervención de una potencia española en los asuntos de la Europa Central. Alfonso X es así, como Kienast ha visto atinadamente, el Rey de España asomado a Europa. Su política exterior, desplegada sobre la base de aquellos derechos, precisamente en un período borrascoso, hace acentuar su presencia.

La perspectiva imperial europea de este rey castellano pionero no se agota, pues, en su fracaso político, sino que infunde nueva vida a una vieja concepción imperial hispánica, estableciéndola como vocación universalista. Esta concepción, que está presente ya desde el inicio del reinado de Alfonso en 1252, es, según la Ley X del *Setenario*, herencia y por tanto tarea encomendada por su padre, el rey Fernando III: “*En rrazon de enperio, quisiera que ffuesse asi llamado ssu ssennorio e non rregno, e que ffuese él coronado por enperador segunt lo ffueron otros de su linage*” (Vanderford,

1945: 22). El imperio al que se refiere aquí es un legado de la realeza de León, linaje al que pertenece Alfonso, y está en función de la empresa expansionista que Fernando III delega en su hijo:

This should be understood in the light of Fernando's expressed desire, reported in Alfonso's *Setenario*, to assume the imperial title of the old Hispanic Empire, which had lapsed upon the death of Alfonso VII in 1157. The Hispanic Imperial tradition considered the kings of Leon as heirs of the Visigoths and, as such, responsible for reconstituting their kingdom by the reconquest of the whole of Spain and also of North Africa, regarded as having once been part of the Visigothic realm: The goals that Fernando III set for his son therefore were clear: the completion of the reconquest of Spain and North Africa and, by implication, the assumption of the title of emperor of Spain. (O' Callaghan, 1990: 15)

También en el *Setenario*, como lo afirma Diego Catalán, “Alfonso presenta claramente «el saber» como parte de un proyecto político” (Catalán, 1992: 16). Por lo tanto, no se trata ya meramente de un imperio ensanchado *ferro et igni*, sino de un *imperium* que se formula como ideal cultural, aprendido principalmente en la consideración de los hechos de la Antigüedad. Reflejos de esta concepción de *imperium* se ven a lo largo de toda la prosa historiográfica alfonsí, en la sucesión de jefes, reyes y emperadores paradigmáticos, provenientes del mundo clásico, tanto míticos como históricos.

Afirma Curtius (1955: 256) en su obra: “El ideal del *imperator literatus* suele encarnar en un soberano, que lleva entonces el sobrenombre de «el sabio»”. Y, estudiando la concepción estamental del saber en la Edad Media, José Antonio Maravall (1973: 265) agrega: “Esa concepción jerárquica del saber, correspondiente a la jerarquía de los órdenes sociales, lleva a la construcción doctrinal medieval de la imagen del emperador o rey sabio, el «*imperator literatus*»”; cuya función social explica más adelante: “al príncipe pertenece un poder que no es ya sólo aplicación justiciera de la fuerza o de la coacción, sino al que le es propia una función directiva, educadora: «ad reges pertinet docere»” (Maravall: 266).⁶ No hay representación de ningún rey castellano al que cuadre tal epíteto más perfectamente que a Alfonso X, no por ser meramente un rey instruido, o aun un mecenas, sino por la tensión pedagógica de su obra y, sobre todo, por conjugar el mismo ideal del *imperium* con las *litterae* de forma explícita. Kirstin Kennedy (2000: 187), analizando este tópico del “monarca sabio” en los prólogos alfonsíes, arguye que:

Although both prologues show him as a learned king in that he inspires scholarship, involves himself in scholarly activities, and wishes to teach his fellow

⁶ “Rex Magister” es como lo nombra Francisco Márquez Villanueva (1994: 19-27) en el capítulo inicial de su estudio.

men, there seems to be nothing especially remarkable or personal about this presentation when seen in the context of contemporary wise kings. [*i.e.* Federico II Hohenstaufen, su hijo Manfredo, Jaime I de Aragón]

Sin embargo, es innegable el hecho de que las obras del reinado de Alfonso se destacan no sólo por su volumen y la diversidad de disciplinas tratadas y géneros utilizados, sino también por una insistente y clara preocupación educativa. Como uno de sus deberes principales de gobierno, el emperador cumple entonces una función formativa. Sus empresas eruditas no son un simple adorno de su majestad.⁷ Una clara muestra de esta conciencia puede apreciarse en el poema latino que encabeza la *Estoria de España*:

Nobilis Hesperie princeps, quem gracia Cristi
 Ultrix perfidie saluauit ab omine tristi,
 Princeps laudandus, Alfonsus nomine dictus,
 Princeps inuictus, princeps semper uenerandus,
 Qui meritis laudes superat, qui uindice fraudes
 Ferro condempnat, quem fama decusque perhennat,
 Hesperie gesta dat in hoc libro manifesta,
 Ut valeat plura quis scire per ipsa futura.
 Hinc per preterita quisquis uult scire futura
 Non dedignetur opus istud, sed memoretur
 Ssepius hoc legere, quia quibit plura uidere
 Per que proficient et doctus ad ardua fiet,
 Nam sciet an ceptum quodcumque scit id uel ineptum
 Finem pretendat, seu finis ad optima tendat,
 Per quod peiora fugiens capiat meliora.
 Si capis, Hesperia, que dat tibi dona sophia
 Regis, splendescet tibi fama decus quoque crescet.
 Rex, decus Hesperie, thesaurus philosophie,
 Dogma dat hispanis; capiant bona, dent loca uanis.
 (Menéndez Pidal, 1955: 2)

El rey no duda en llamarse a sí mismo no sólo “*decus Hesperie*”, sino también “*thesaurus philosophie*”, ya que España (“*Hesperia*”) podrá llegar a su máxima realización (“*splendescet tibi fama decus quoque crescet*”) solamente si acepta los dones que le otorga la sabiduría de Alfonso (“*sophia regis*”). Podemos ver que el mérito del rey no se reduce a la simple preocupación por su instrucción personal que, no obstante, él mismo prescribe en las *Siete Partidas* (Partida II, Título V, Ley XVI) como deber de todo monarca para el buen gobierno:

Acuçioso deue el rey seer en aprender los saberes, pues por ellos entenderá las cosas de raiz e sabrá meior obrar en ellas e otrossi, por saber leer, sabrá meior guardar sus secretos e seer sennor de ellas [...] non conviene tanto a otro home como a rey de saber los buenos saberes, porque la su sabidoria es muy prouechosa

⁷ Robert Burns, quien llegó a llamar a Alfonso X “*Stupor mundi*” del siglo XIII, empleando el epíteto correspondiente a Federico II, asevera: “he proposed by those activities to reshape society, to bring Castile itself into the mainstream of high civilization and to set afoot a process that would produce a united, educated, artistic, and religious people” (Burns, 1990: 5-6).

a su gente, como que por ella han de seer mantenidos con derecho. (Solalinde, 1943: 159)

Se trata más bien de una empresa más alta, la misión educadora del emperador con su pueblo, su consejo y sabiduría contenidos en el libro y formulados en el conocimiento de lo futuro, gracias a la consideración de lo pasado: “*Hinc per preterita quisquis uult scire futura/ Non dedignetur opus istud, sed memoretur/ Ssepius hoc legere.*” Alfonso encarna así la perfecta representación del *imperator literatus*, porque en él se conjugan la imagen del emperador que gobierna con el poder de su conocimiento y la conocida representación medieval del sabio, que se completa a sí mismo enseñando lo que sabe. En este sentido, el rey está llamado a ser también espejo ideal de sus súbditos, como nos lo recordará el texto mismo de la *Estoria de España* más adelante: “*Todos los omnes del mundo se forman et assemeian a manera de su rey*” (Menéndez Pidal, 1955: 314).

Esta tensión pedagógica se evidencia también en las CSM, en las que la voz del rey Alfonso exhorta a otros poetas a la alabanza de la Virgen. Ya en la Cantiga-Prólogo B se manifiesta abiertamente este propósito, no sin antes aclarar el carácter “letrado” y profundamente intelectual del “buen trovar”:

Porque trobar é cousa en jaz
entendimento, poren queno faz
á-o d'aver e de razon assaz,
per que entenda e sábia dizer
o que entend' e de dizer lle praz,
ca ben trobar assi s'á de ffazer.
[...]
que me dé gualardon com' ela dá
aos que ama; e queno souber,
por ela mais de grado trobará.
(B, 3-8; 42-44)

Es evidente, pues, que la enorme labor historiográfica, pero en general *todas* las obras del *scriptorium*, participan de este carácter pedagógico y representan la figura del rey como la de un sabio dispuesto a transmitir su conocimiento, es decir, forman parte del “plan alfonsí de enderezar por doctrina su reino” (Catalán, 1992: 17-18). La pretensión imperial de Alfonso X podrá haber fracasado en lo político (cfr. González Jiménez, 2004: 283-293), pero marca por vez primera y definitivamente el horizonte universal y la vocación misionaria y ecuménica de su reino castellano.

En su completo estudio sobre el *mester de clerecía*, Isabel Uría (2000: 133) recuerda que “[e]n España las disposiciones del Lateranense IV [Concilio de Letrán, año 1215] se repiten en el Concilio de Valladolid (1228), en el que se promueve el estudio de la

teología en los clérigos”⁸. Evidentemente, éste es uno de los móviles de los autores clérigos como Gonzalo de Berceo, quien no sólo pretendía instruir al público lego (peregrinos), sino a la clerecía que debía, a su vez, enseñar al pueblo:

While the entertainment and instruction of pilgrims does indeed seem a possible use to which these tale collections were commonly put, however, a fully satisfactory hypothesis about collections such as Berceo’s should be able to account for the fact that a large number of tales within them are quite clearly directed to the problems of religious living in community, particularly the great number of “church politic” stories, whose plots and resolutions could not be expected to be instructive to laymen (even devout laymen such as pilgrims) except in the most general way. (Flory, 2000: 31)

Pero cabe preguntarse, ¿responden también Alfonso X y sus *CSM* al imperativo del Concilio IV de Letrán, como sí lo hacen las obras del *mester de clerecía*? Para hincar a trazar una respuesta a este interrogante es necesario advertir la presentación que de sí mismo hace este “monarca sabio” y cuál es su destinatario previsto. En las *CSM*, una “comunidad de destinatarios”⁹ no sólo se nombra, sino que se invoca.

3. El *rex clericus* y el *sponsus marianus*: del monasterio a la corte

Más allá de la autoría “de puño y letra”, el *yo* autoral del cancionero se asimila a la voz regia, no sólo por la actuación de la figura Alfonso en calidad de testigo o protagonista de los hechos narrados en algunas cantigas de tipo biográfico, sino por la presencia su *yo* lírico en las *cantigas de loor*. En esta voz radica, como asevera David Flory (2000: 128), la credibilidad del rey sabio para sus receptores laicos:

It is finally the voice and presence of King Alfonso that places on this extraordinary collection of Marian miracle tales its unique stamp. Many of the tales occur elsewhere –it is above all a compendium– but the extreme care given to the preparation and presentation of the material is unique in all Marian literature. Again, it is Alfonso who is responsible. Whatever the extent of his personal participation, he is the guiding force behind the compilation and certainly the authorizing agent for the many costly resources allotted to it. He is everywhere present in the work: as author, as patron, and as narrative hero. His authoritative

⁸ “En el caso de Gonzalo de Berceo, veremos más adelante, sus poemas tratan materias específicamente religiosas, con una finalidad catequística. Son obras que contienen doctrina teológica, dogmática y litúrgica. Se puede decir que, a lo largo de sus nueve poemas, queda expuesta, aunque no de forma sistemática, toda la doctrina de la Iglesia. Al estudiar las obras de Berceo, veremos que trata casi todos los sacramentos, y muy especialmente destaca el bautismo, la penitencia y la comunión, sobre todo los dos últimos.” (Uría, 2000: 128)

⁹ Es útil aquí el concepto de “comunidad textual discursiva” que analiza Donald Maddox: “Je me propose donc de rouvrir la question en essayant de situer le stade initial de l’étude de la communauté textuelle uniquement à l’intérieur de l’ordre littéraire. C’est précisément au sein de cet univers de relations que le status *intratextuelle* de la communauté textuelle, une fois établie, permettra d’aborder l’histoire littéraire là où elle nous est accessible au maximum, au savoir dans la textualité même” (Maddox, 1986: 484-485).

assertions that this devotion is true lend a veracity to the collection that no other collection possesses. He is more believable than a priest from whom one expects to hear similar material, but as part of his required program of religious education for the laity. Alfonso's voice is the voice of the state and of the country's military. Most importantly, it is the voice of testimony, not of simple exhortation.

El yo del rey se presenta a sí mismo como trovador de la Virgen, pero utiliza los medios artísticos y el lenguaje poético de aquellos a quien él mismo presenta como clérigos. Este dato, unido al de las *CSM* como obra performativa (lenguaje “en acto de plegaria”), permite aseverar la existencia de una voluntad de consagración en Alfonso X, al modo virginal como en los monjes y clérigos, ya que se dedica totalmente a la única Señora. Pero esta consagración está concebida en términos artísticos: el rey se consagra a sí mismo consagrando su obra, es decir, no mediante los votos monásticos, sino mediante el *voto único* de su labor poética. Esto se aprecia claramente en una de las cantigas “autobiográficas”, la 209, en la cual, en una suerte de *mise en abîme*, la oración de súplica del rey se materializa en escritura, más precisamente en una ofrenda bajo la forma de libro, cuando el rey enfermo ordena que coloquen el mismo “Libro de las Cantigas” sobre su cuerpo, para ser curado por la Virgen:

E os fisicos mandavan-me pøer
panos caentes, mas nono quix fazer,
mas mandei o Livro dela aduzer;
e posaron-mio, e logo jov' en paz,
...

Que non braadei nen senti nulla ren
da door, mas senti-me logo mui ben;
e dei ende graças a ela poren,
ca tenno ben que de meu mal lle despraz.
(209, 27-35)

En el excursus XVII de su obra *Curtius* (1955: 721-722) afirma que durante el medioevo “la mención del nombre del autor es mucho más frecuente que su omisión” y, más aún, que “en esa época encontramos ejemplos de auténtico orgullo de autor”. Las *CSM* no escapan a estas aseveraciones, pero revelan unos rasgos mucho más complejos que el de otros textos medievales. Evidentemente, es el rey Alfonso X quien introduce su “firma de autor” en el cancionero (cfr. la Cantiga-Prólogo A o *Título*), pero no se trata de una autoría “de puño y letra”, en términos modernos, la que podemos asignar al rey. En busca de una respuesta satisfactoria al problema del autor de las *CSM* algunos críticos han recurrido a la noción de autoría presente en otras obras alfonsíes. Un famoso pasaje de la *General Estoria*, ha provisto a los medievalistas las herramientas

para abordar un concepto adecuado de autoría, en el que se destacara el papel preponderante del rey, válido sobre todo para las CSM:

el rey faze un libro, non por quel escriua con sus manos, mas porque compone las razones del, e las emienda et yegua et enderesça, e muestra la manera de como se deuen fazer, e desi escriue las qui el manda, pero dezimos por esta razon que el rey faze el libro. Otrossi quando dezimos: el rey faze un palacio e alguna obra, no es dicho porque lo fiziesse con sus manos, mas porquel mando fazer e dio las cosas que fueron menester para ello; e qui esto cumple aquel ha nombre que faze la obra, e nos assi veo que usamos de lo dezir. (*General Estoria* 1, XIV: 2; Solalinde, 1930)

Ante las diversas posturas críticas sobre la cuestión de la autoría alfonsí,¹⁰ es útil recurrir a las afirmaciones de Laurence de Looze (1991: 167) acerca del cambio que sufre el concepto de autor en el siglo XIII: “We might describe, then, the movement from the twelfth to the thirteenth century as an evolution from concern for the author as a *name* to concern for the author as a *life*”. La explicación que había introducido previamente, retomando las afirmaciones de M. Dominique Chenu, es la que sigue:

It is perhaps worth recalling that medieval notions of the author differ considerably from modern concepts. Marie-Dominique Chenu taught scholars many years ago that the medieval cluster of terms *actor/ auctor/ aut[h]or* is considerably richer than our corresponding designations and distinguishes several aspects: *auctor*, from *augeo*, meaning ‘he who produces’, and *actor*, from *ago*, meaning ‘he who does something’ (Chenu, ‘Auctor [, actor, autor.’ *Bulletin du Cange: Archivum Latinitatis Medii Aevi* 2, 1927, pp. 81-86]). The medieval author is renowned in particular for his authority, for which reason of course the medieval period was fond of false attributions to well-known *auctores*.

In the thirteenth century, however, an important change takes place in the medieval conception of the author: *actor*, of which the French form is *acteur*, comes to be written in place of *auctor* (Chenu, ‘Auctor’ 84), whereas *auctor*, written also as *autor* and *author*, becomes associated with *auctoritas* and Greek *authēntin*, designating authority and authenticity. The modulation and division of terms reflect an important shift in mentality and relate the authority of a text to the personal experience of its author, making the authorial *vécu* an authenticating feature. (de Looze, 1991: 165)

Estas consideraciones son aplicables a las CSM, ya que en ellas la figura de Alfonso X no funciona solamente como un distante diseñador o corrector de la obra, sino como el protagonista o el testigo que puede autenticar mediante su experiencia lo que allí se narra. La complejidad del problema de la autoría de las CSM acaso resida en esta doble vertiente de *actor/ auctor* que los teóricos han señalado como característica de la textualidad del siglo XIII. Aunque sea improbable que Alfonso X en persona haya escrito la totalidad de los poemas, es indudable que no podemos dejar de considerar su figura como sujeto del que emana un discurso (y no meramente objeto), ya que lo

¹⁰ Ya que no es posible entrar aquí en las minuciosas investigaciones y discusiones de la crítica sobre este tema, cfr. sus principales exponentes: Solalinde (1915), G. Menéndez Pidal (1951), Mettmann (1971, 1986), Snow (1984), Bertolucci (2001), entre otros.

produce, o dirige su producción, pero también lo pone en práctica, lo ejecuta. Es él, entonces, el *dueño* de la voz que resuena en el cancionero.

Una única “actitud”, una perspectiva unilateral recorre la obra. Es la voz de Alfonso como voluntad unívoca, que guía el sentido total del cancionero hacia una consagración a María del reino y de la historia europea e ibérica, hacia un ideal de imperio cristiano. En este sentido, Alfonso X es el *yo* predominante y “dominante”, la voz autorizada (por *autoridad*, pero también por *experiencia*), es el “alma e cabeça” de la obra, tal como lo es del reino, según las *Siete Partidas*:

El rey es cabeça del reyno, ca assi como de la cabeça nasçen los sentidos, por que se mandan todos los miembros del cuerpo, bien assi por el mandamiento que nasçe del rey, que es señor e cabeça de todos los del reyno, se deuen mandar e guiar e auer vn acuerdo con el para obedecerle e amparar e guardar e acrecentar su reyno onde el es alma e cabeça e ellos miembros. (*Siete Partidas*, II.1.5.)

Desde el propósito y el anuncio de un nuevo *trobar* (Cantiga-Prólogo B), a través de múltiples “confesiones” de extravíos y penas, hasta el pedido a la Virgen, se forma un arco que se extiende desde el prólogo hasta la cantiga 402, a lo largo del cual el *yo* va “evolucionando” en relación con el *tú* de María, y al mismo tiempo “en presencia” de otros poetas. Merece destacarse la alocución que el *yo* de los *loores* realiza a la comunidad poética de trovadores: una exhortación mediante el *Nos*, o bien invitaciones, convocatorias, imprecaciones mediante el *Vos*.

Se ha explicado ya en los capítulos IV y V, cómo el estudio del acervo común litúrgico y miracular de tópicos marianos no sirve sólo como consideración de un repertorio de advocaciones marianas, imágenes y figuras, sino como puerta de entrada a la rica mariología monástica medieval. Pero además, en torno a la figura de la Virgen, se condensa en el cancionero una rica tónica laudatoria y, correlativamente, se delinea la figura de quien la alaba, el trovador *entendedor* de la Virgen. La *palinodia* por la cual el poeta profano se vuelve mariano, según el concepto descrito por Joseph Snow, es acaso el nexo más interesante que afecta a la autorrepresentación poética de los dos grandes trovadores marianos, Gautier de Coinci y Alfonso X:

This may be termed Alfonso’s palinode: turning away from his former earthly ladyloves to Our Lady, he will attempt to elevate his art (*trobar*) to render proper praise (*loor*) unto her and, more important, to gain her favour. His initial objective is to declare his intention and to be allowed to woo her in this fashion. [...] There is a note again of the palinode in this latter *loor* [i.e. cantiga 10]: Alfonso has had other, earlier loves of an earthly nature but he is now repentant and renewed. He

declares that he will abandon them all and seek a higher, more lasting reward through love of and service of the Virgin. (Snow, 1979: 308)

Es preciso reparar en el hecho de que Alfonso, que se presenta a sí mismo como *trobador* de Santa María (Cantiga-Prólogo B, cantiga 10), reelabora el papel y la función que se había atribuido a sí mismo Gautier, *chanteür* mariano (I Ch 8), medio siglo antes. Este “préstamo” de la figura de trovador, debe ser entendido como una herencia que también viene por vía monacal (Gautier es *trouvère*, siendo monje), y no sólo por vía cortesana.¹¹ Justifica esta afirmación el hecho, señalado en los capítulos anteriores, de que los *Miracles* de Gautier contituyeron una fuente que el *scriptorium* alfonsí utilizó para la redacción de milagros y loores, y la confección de melodías. Sobre esta herencia el rey castellano y su *scriptorium* han elaborado un nuevo programa poético, con nuevos fines didácticos y doctrinales. Se destacan tres aspectos (además del material miracular común) por los cuales estas dos grandes colecciones marianas son muy cercanas entre sí, a saber:

- a) la mención del beneficio póstumo del trovador, fama póstuma o galardón final;
- b) la *palinodia* (Snow, 1979), es decir, abandono de una cierta práctica poética para dedicarse totalmente a la Virgen; y
- c) el trovador como amante y esposo de la Virgen: *sponsus marianus*.

En cuanto a la conciencia de la fama póstuma (el *non omnis moriar* horaciano), se trata de un tópico que puede detectarse fácilmente en la escritura de Gautier de Coinci:

De floretes de mon prael,
S'ele santé me donne et livre,
Tout enflorer volrai cest livre,
Dont be a faire mes presens

¹¹ Esto no niega en absoluto la indudable herencia trovadoresca, sino que aporta un factor más, de signo monástico, al intenso diálogo entre el rey trovador y su comunidad poética: “No caben dudas de que Alfonso X y su *scriptorium* han abrevado de la corriente misma de la trovadoresca occitana, además de la autóctona de los segreles gallegos y portugueses (representada en ese momento, entre muchos otros, por Men Rodrigues Tenoiro, Airas Nunes, Gonçalo Eanes do Vinhal, Pero da Ponte, Bernaldo de Bonaval). Entre los occitanos, se encuentran exponentes como Bonifaci Calvo, Folquet de Lunel, Guilhem de Montanhagol, Bertran d’Alamanon, Cerverí de Girona, Guiraut Riquier (considerado el último trovador, como él mismo insinúa: “*mas trop suy vengutz als derriers*”), muchos de ellos refugiados en la corte castellana, después de un período de convulsivos acontecimientos en el Mediodía de Francia. El vínculo entre éstos y Alfonso X es muy estrecho, tanto que Guiraut Riquier dirige, como poeta, su súplica al rey, la célebre *Supplicatio que fe Guirautz Riquier al rey de Castela per lo nom de joglars*, con la consiguiente respuesta que supuestamente dicta el monarca, la *Declaratio* en la que se establecen la jerarquía y las funciones sociales de juglares y trovadores. La fluidez del intercambio literario entre la poesía trovadoresca amatoria y la lírica mariana alfonsí, reviste una enorme importancia. Existen, por ejemplo, varias composiciones en las que se han “traducido” el lenguaje y la forma de las albas amorosas a la alabanza de la Virgen” (Disalvo, 2007: 164).

Et as futures et as presens.
Par maint país ira divers
Quant j'ere tous mengiés de vers.
 (I Pr 2, 42-48, subrayado mío)

Como afirma Montoya (1981: 79-80), Gautier de Coinci posee una clara conciencia de la novedad que aporta su escritura en romance (“dulzura sepultada –*enseveli*– durante tanto tiempo bajo la letra, es decir, bajo el ropaje de un lenguaje literario desconocido para la mayoría”), pero esa novedad está indisolublemente ligada a su propia fama: “quiere –si la Virgen le concede salud suficiente– llenar de florecillas su prado –*floretes de mon prael*– el libro que inicia, para ofrecer sus presentes –*conciencia de la fama*– no sólo a sus coetáneos, sino a la posteridad. Él imagina su obra difundida por muchos países, aún cuando él haya muerto –*quant j'ere tout mengies de vers*”.

En las CSM también existe una fuerte conciencia de autor que espera su galardón final, como se observa en la Cantiga-Prólogo B y en la cantiga 400:

Pero cantigas de loor
 fiz de muitas maneiras,
 avendo de loar sabror
 a que nos dá carreiras
 como de Deus ajamos ben,
 sol non tenno que dixen ren:
 ca atant' é comprida
 a loor da que nos manten
 que nunca á fñida.

Pero fiz com' oý dizer
 que fez Santa Soffia,
 que sa mealla ofrecer
 foy, ca mais non avia,
 a Deus de mui bon coraçõ;
 mais o meu é mui mēor don
 que lle dou mui de grado,
e cuid'end'aver gualardon
mui grand' e muit' onrrado.

Ca pero o don mui pouc' é,
 segund' a mia pobreza,
 non catará est', a la ffe,
 a Señor da franqueza;
 ca por un don, esto sey ja,
 que ll'eu dé, çento me dará
 dos seus mui nobres dões,
e a mia mingua comprirá
conos seus gualardões.
 (400, 11-28, subrayado mío)

Aquí el tópico de humildad se une al de la conciencia del beneficio póstumo por la gran obra realizada. El poeta espera recibir el galardón de la salvación de manos de María.

Bajo este signo de humildad, ante la desproporción entre la propia ofrenda y el don de María, se esconde la conciencia autoral de la utilidad de la obra.

El segundo aspecto, uno de los aspectos más ricos en ambas obras, es el de la *palinodia*, por el cual también pueden ser consideradas en estrecha conexión. Dice Gautier en uno de sus Prólogos y en las chansons *Amors, qui seit bien enchanter* y *Hui matin a l'ajornee*:

Qui que vos chant chançons polies
De risees et de folies,
Je ne veil pas chanter tex chans,
Car trop i a pleurs et deschans:
L'ame sovent pleure et deschante
Dou chanteür qui tex chans chante.
Qui l'anemi velt enchanter
De la grant dame doit chanter
Dont jor et nuit li angle chantent.
(I Pr 2, 63-71)

Je ne veil mais chanter tel chant,
Mais por celi novel chant chant
De cui li angle chantent.
(I Ch 3, 4-6)

Laissons ces viés pastoreles,
Ces vieilles riotes...
(II Ch 6)

La *palinodia* de Gautier es con respecto al canto mismo, al tipo de canciones que ha de cantarse, mientras que la de Alfonso X, según se subraya en las cantigas, es con respecto a la mujer:

querrei-me leixar de trobar des i
por outra dona, e cuid' a cobrar
per esta quant' enas outras perdi.
(B, 24-26)

Los caballeros enamorados y otros amantes que aparecen en los poemas constituyen un reflejo del pasado implícito de Alfonso X representado en *CSM*. Los “*outros amores*” de la cantiga 10 y las “*outras donas*” de la 130, por las que tanto perdió (tal como aclara en la Cantiga-Prólogo B, citada más arriba), representan la antigua instancia abandonada por el monarca para dedicarse totalmente a María. En el cancionero, él se presenta como *entendedor* de la Virgen (cantiga 130), es decir, aquel enamorado a quien la Dama ha aceptado, y a la cual está ligado por un vínculo de *serviço*, que espera ver recompensado en algún momento con un *gualardon* (cantigas 400 y 401).

Pero el *entendedor*, que no es el último grado en la escala amorosa de la fin' amors,¹² es un estado transitorio, “de peregrinaje”. Es a los esponsales definitivos a los que tiende Alfonso. Como se ha observado en el capítulo IV, a su padre, el rey Fernando III el Santo, que es retratado en el cancionero mediante un discurso hagiográfico, ya se le ha concedido el estado de *sponsus marianus*, mientras que Alfonso es aún *entendedor* de la Virgen. El término *drudaria*, que es el estado del amante que ha sido correspondido con un galardón, concepto que había adquirido un significado negativo en el cancionero (cfr. capítulo IV, punto 2.e), se resignifica hacia el final, en la cantiga IIIª de las Fiestas, con la *drudaria* de Dios por María:

The final stage of *drut* is the one to which he may only metaphorically aspire, of course, such spiritual union being possible only with salvation. That the troubadour is anxious to enjoy such favour seems indicated by the frequent projections of himself into situations where he will be gazing on Mary's radiant face. The only *drut* of Mary is God Himself, a fact which the poet of CSM 413 acknowledges in his fourth stanza: ‘*e ben semella de Deus tal drudaria*’. (Snow, 1979: 311)

En este intento de trascender los conceptos del amor cortés, mediante la resignificación de su vocabulario, Alfonso acaba por plantear la *drudaria* como consagración: la de María, la *sponsa Dei* que se entrega virginalmente, y la del hombre, *sponsus marianus*, que se consagra a ella. Se teje, pues, un rico entramado de tópicos que excede en mucho los límites de la mera convención trovadoresca. Es que Alfonso X ha introducido en su corte, con el acervo de la tópica mariana, la doctrinal mariológica, la himnodia y, acaso también, una suerte de mística.

Como *clericus*, el rey también es servidor de la Virgen, salmista, cantor de himnos, *prosator* de secuencias, antífonas y oraciones, como lo habían sido Venancio Fortunato, Herman Contractus, San Bernardo y Adán de San Víctor, entre otros. “Trovador de la Virgen” se declara explícitamente, proponiéndose como modelo, pero además se yergue en patrón de los tantos *crerigos*, *monges* y *freiles* que él mismo retrata en las CSM. Alfonso X el Sabio, *imperator literatus*, pedagogo de su “comunidad intelectual” y de su pueblo, pero al mismo tiempo *sponsus marianus*, es también la cabeza de la *clerecía*.

¹² Cfr. Alvar (1999: 45): “el análisis que se hace de la pasión amorosa en los versos de los trovadores lleva a establecer distintos grados y serían (según un autor anónimo de mediados del siglo XIII): *fenhedor*, cuando el enamorado no se ha atrevido a manifestar sus sentimientos; *pregador*, si le ha expresado a la dama su amor; *entendedor*: la dama le acoge con buena cara, le hace caso y premia al enamorado con sonrisas y diversas prendas; *drutz*, si «lo acoge bajo sus mantas»”.

APÉNDICES Y BIBLIOGRAFÍA

APÉNDICE A. Monasterios, monjes y clérigos en las CSM

CSM	Clérigos/ Clerecía Escolares	Monjes/ Órdenes
2	San Ildefonso de Toledo	
3	Teófilo: pacto con demonio (obispo o prelado, sólo en la ilustración)	
7		Abadesa preñada/ Orden de Oña [Benedictinos] Ermitaño (en la ilustración)
8		Monje tesorero y juglar. Santuario de Rocamador
11		Monje “drudo”, ahogado y salvado. Monje negro en ilustración [Benedictinos]
14		Fraile/ Orden de San Pedro, Colonia
15		San Basilio de Cesarea [contra Juliano el Apóstata]
24	Clérigo con lirio en boca [Chartres]	
31		Monje cisterciense en el establo (sólo en la ilustración)
32	Clérigo que cantaba sólo misa de SM [y obispo]	
35	Clérigos <i>Maestro Bernaldo</i> reliquias	
42	<i>Crerizon</i> y anillo [<i>sponsus marianus</i>]	Monjes de Claraval [Císter]. Se convierte en ermitaño
47		Monje ebrio “ <i>mong’ordyado mui’e mui ben sa orden tñia</i> ”
48		Monasterio de Montserrat y el agua [Benedictinos]
52	“ <i>crerizon sandeu</i> ”	Monasterio de Montserrat y lascabras [Benedictinos]
54		Monje sanado por la leche de S. María: “ <i>monge branco da Espya</i> ” [Císter]
55		Monja fugitiva reemplazada por S. María
56		
57		Monasterio de Montserrat y peregrinos ladrones [Benedictinos]
58		Monja que quiere abandonar monasterio.
59		Monja que quiere abandonar monasterio. Detenida por la bofetada del Crucifijo. Fontevrault [Císter]
61		Zapato de S. María, en monasterio de Soissons
65	Papa. Excomuni3n	
66	Obispo que canta misa. Vestimenta.	
71		Monja. Devoci3n de los mil <i>Avemarías</i> .
73		Monje que mancha la casulla con vino de misa. San Michele de la Clusa, Piamonte [Benedictinos]
75	Clérigo testigo del rico soberbio y de la pobre mujer buena	
76		Imagen de S. María resucita al ni3o. “ <i>meteu-ss’ en orden pola mellor servir</i> ”
82		Monje atacado por diablos en figura de puercos. Canterbury. Cartujos en fuente (V. Beauvais, seg3n Parkinson, 2006: 166)
87	Clérigo que rezaba las Horas de la Virgen, hecho obispo	
88		Médico se convierte en monje de Claraval [Císter]. Austeridad de la comida.
92	Clérigo ciego, recupera vista para la misa.	
94		Monja fugitiva reemplazada por S. María
95		Conde Abran raptado por moros [Ermitaño]
96		Frailes menores [Franciscanos], encuentran a decapitado

		por ladrones, sin confesión.
102	Clérigo arrojado al pozo	
103	Monje y pajarillo (“años que parecen días”)	
109		Frailes menores ayudan a un endemoniado [Franciscanos]
111	Clérigo ahogado en el Sena	
113		Monasterio de Montserrat salvado del desprendimiento de una peña [Benedictinos]
115		Extensa cantiga novelesca [Ermitaño]
122		Monasterio de Las Huelgas Niña Berenguela, hermana de Alfonso (futura señora de cenobio), resucitada por María [Císter].
123		Fraile menor salvado de los diablos <i>in hora mortis</i> . Salterio [Franciscano]
125	Clérigo que se quiere casar con doncella mediante un pacto demoníaco	Ambos entran en orden
132	Clérigo rico y hermoso se casa y después deja a su mujer, porque había prometido castidad a la Virgen [<i>sponsus marianus</i>]	
138	S. Juan Crisóstomo, Patriarca de Constantinopla, recobra los ojos por S. María	
141		S. María rejuvenece a un monje
143		Fraile menor predica [Franciscanos]
145	San Juan, Patriarca de Alejandría (<i>Johannes Eleemosynarius</i>), obtiene tesoro celestial por dar todo a los pobres	
149	Sacerdote alemán pide a S. María ver la verdad de la Eucaristía [<i>Serie de cantigas eucarísticas</i>]	
151	Clérigo lujurioso que honraba las iglesias de S. María	Se hace monje
155		Ermitaño impone penitencia a un viejo pecador
156	Clérigo atrapado por herejes, que canta prosas para S. María	Cluny [Benedictinos cluniacenses]
162	Clérigo y obispo con la imagen de SM	
164	Obispo de Huesca	Monasterio Monte-Aragón (Huesca). Cuerpo de abad Fernando de Aragón sacado de sagrado.
168	“E dest’ en Lerida mostrou/ un miragre, que mi contou un crerigo, que o achou/ escrito e mio foi trager” (17-20)	
187		Monasterio de Jerusalén <i>Casa Dei</i> (monte Sion)
195		Monja y caballero Abadesa
201		Doncella que promete guardar su virginidad
202	Clérigo parisino que compone secuencias marianas	Adán de San Víctor [Canónico regular de San Agustín]
204		Santo Domingo ruega a S. María por la curación de un fraile [Dominicos]
205		Gonzálo Yáñez de Novoa. Gran Maestre de la Orden de

		Calatrava [Orden militar]
206	Papa León, manco, sanado por S. María	
221		Creación del monasterio de Las Huelgas de Burgos [Císter]
222	Capellán que canta misa y araña [Serie de cantigas eucarísticas]	Monasterio “das donas d’ Achelas”
225	Clérigo que canta misa y araña [Serie de cantigas eucarísticas]	
226		Monasterio hundido en Inglaterra
239		Fraile menor confiesa a moribundo [Franciscanos]
241		Prometidos que entran en un monasterio: “Prometeu aquel moço que en orden entrasse/ e manteer castidade nos dias que durasse,/ e de toda follia des aly sse quitasse;/ e outrossi a moça assi o prometia.” (84-87)
254		Monjes que salieron de orden, salvados del diablo por SM. Abandonan regla, silencio, etc.
259	Obispo de Arras y juglares	
265	San Juan Damasceno	[Benedictinos]
274		Fraile
275		Frailes Hospitalarios [Orden militar de San Juan de Jerusalén]
283	Clérigo sanado	
284		Monje liberado de la tentación del demonio
285		Monja y caballero fugitivos
288		“Religioso peregrino” [S. Dunstan, abad de S. Agustín en Canterbury]
291	Escolar liberado de la prisión en Toro	
296		Monje de Canterbury y servicio a SM
297		Fraile. Doctrina de las imágenes: “vertude no madeir’ entallado”
299		Fraile e imagen para Alfonso [Orden militar de Santa María de España, o “de la Estrella”]
302		Robo en monasterio de Montserrat
304		“en un’ aldea que nome á Ribela, u soya/ aver ben d’antiguedade mōesteir’ a costume// D’ordin de San Bêito” (8-11) [Benedictinos]
303		Imagen que habla en monasterio de Las Huelgas
309	Papa y S. María de las Nieves	
316	Clérigo letrado trovador, Martín Alvítez	
318	Clérigo ladrón	
327	Clérigo ladrón y sacrílego	
332		Monasterio leonés de Carrizo de la Ribera [Císter]. S. María apaga fuego con su velo
353		Niño (¿oblato?) ante la imagen de Santa María. Abad y monasterio.
361		Imagen de SM en mon. Las Huelgas [Císter]
365		Monasterio de Fontfroide [Císter]. SM corrige a novicio que decía que el alma no valía nada
384		Fraile. Describe vida monástica: liturgia, arte... Monje pinta nombre <i>MARIA</i> de tres colores
To 76 [404 Mettmann]	Clérigo sanado por la leche de S. María	¿S. Bernardo?

APÉNDICE B. Cuadro de posibles fuentes miraculares, himnódicas y doctrinales de las CSM

SIGLO	Autor	Obra	Género
VI-X	Gregorio Magno (ca.540-ca.604)	<i>Dialogorum libri IV de vita et miraculis Patrum Italicorum</i> [milagro de Musa]	Miracular
	Gregorio de Tours (ca.538-ca.594)	<i>Liber Miraculorum. Liber Primus: De Gloria Beatorum Martyrum</i> [7 milagros marianos]	Miracular
	Ildefonso de Toledo (m. 667)	<i>De virginitate perpetua Sanctae Mariae adversus tres infideles</i>	Doctrinal
XI	Pedro Damían (1007-1072)	<i>Sermo Primus. In Epiphania Domini</i>	Doctrinal
	(proto-colecciones o ciclos de milagros universales según Adolf Mussafia)	<ul style="list-style-type: none"> • Colección Hildefonsus-Murieldis (HM) [17 milagros] • Colección de los Cuatro Elementos [4 milagros] • Colección Toledo-Samstag (TS) [18 milagros] 	Miracular
XII	Guiberto de Nogent (1055-1155)	<i>Liber de Laude Sanctae Mariae</i> (incluido en <i>De vita sua</i>)	Miracular
	Anselmo de Aosta, obispo de Canterbury (1033-1109)	<i>Cur Deus homo</i> <i>De conceptu virginali</i> <i>Proslogion seu Alloquium de Dei existentia</i>	Doctrinal
	Godefrido de Admont (1100-1165)	<i>Homiliae in Festa Totius Anni. Homilia LXV In Assumptione Beatae Virginis Mariae.</i>	Doctrinal
	Domingo de Evesham (1075-1140)		Miracular
	Bernardo de Claraval (1090-1153)	<ul style="list-style-type: none"> • <i>De laudibus Virginis Matris. Super verba Evangelii «Missus est Gabriel». Homiliae quattuor</i> • <i>Sermo in Adventu Domini</i> • <i>Sermo in Assumptione BMV</i> • <i>Sermo in Nativitate BVM. «De aquaeductu»</i> 	Doctrinal
	Adán de Perseigne (ca.1190)	<i>Mariale/ Fragmenta Mariana.</i>	Doctrinal
	Guillermo de Malmesbury (m. 1147)	<i>De Laudibus et Miraculis Sanctae Mariae</i>	Miracular
	(atribuida por Bernhard Pez a Potho, o Botho, de Prüfening)	<i>Liber de Miraculis Sanctae Dei Genitricis Mariae.</i> Colección Pez	Miracular

	Hermann de Laón (m. 1151)	<i>De Miraculis S. Mariae Laudunensis</i>	Miracular
	Gualterus de Cluny o Compiègne (m. 1155)	<i>De Miraculis Beatae Virginis Mariae</i>	Miracular
	Hugo Farsito	<i>Libellus de Miraculis Beatae Mariae Virginis in urbe Suessionensi</i> (1143)	Miracular
	Ernaldo de Boneval (m. 1156)	<i>Libellus de Laudibus Beatae Mariae Virginis.</i>	Doctrinal
	Aelredo de Rievaulx (m. 1167)	<i>Sermo in Annuntiatione BVM</i>	Doctrinal
	(atribuido por R. Southern a Anselmo de Bury, 1080-1148)	Ms. Phillips 25142 (Univ. Chicago) (ca.1130)	Miracular
	Adán de San Víctor (1130-ca.1190)	<i>Sequentiae</i>	Himnódico
		<i>Liber Miraculorum Sanctae Mariae de Rupe Amatoris</i>	Miracular
	Adgar	<i>Le Gracial</i> (ca. 1190)	Miracular (romance)
XIII		<ul style="list-style-type: none"> • ms. Alcobacense 149 (BN Lisboa) • ms. BN Madrid 110 • ms. 879 Catedral de Zaragoza 	Miracular
	Cesario de Heisterbach (1180-1240)	<i>Dialogus miraculorum</i>	<i>Mariale (M+D)</i>
	Vicente de Beauvais (1190-1264)	<i>Speculum historiale/ Gesta Domini Ihesu et Miracula Beatae Virginis Matris eius Mariae</i>	<i>Mariale (M+D)</i>
	Juan de Garlandia (1195-1272)	<i>Stella Maris</i>	Miracular
	Alain de Lille (1128-1202)	<i>De fide catholica contra haereticos sui temporis</i>	Doctrinal
		<i>Miracula Beate Marie Virginis</i> (ms. Thott 128 Biblioteca Real Copenhagen)	Miracular (romance)
	Gautier de Coinci (1177-1236).	<i>Les Miracles de Nostre Dame</i>	Miracular (romance)
	Gonzalo de Berceo (1196-1264)	<i>Milagros de Nuestra Señora</i>	Miracular (romance)
	(traducidos al francés en 1262 por Jehan le Marchant)	<i>Miracula Beatae Mariae Virginis in carnotensis ecclesia facta</i>	Miracular
XIII-XIV	Juan Gil de Zamora (ca.1240-ca.1320)	<i>Liber Mariae</i>	<i>Mariale (M+H+D)</i>

	<i>¿Johannes Roderici ? (copista)</i>	<i>Códice de las Huelgas</i>	Himnódico
--	---------------------------------------	------------------------------	-----------

APÉNDICE C. Cuadro de correspondencias entre las cantigas narrativas y sus cognados

CSM códices			British Library Mariale (ms. Cotton Cleopat raC. X)	Berce o	Thot t 128	Pez	Ms. 110 Madri d	Ms. 879 Zarag o-za	Ms. 149 Lisboa Alcob a- cense	Phillip s 25142 Chica- go	Gil de Zamora [+numer a-ción de Fita]	Gautier de Coinci	Guiller -mo de Malme s-bury	Cesari o de Heiste r-bach	Vicente de Beauvais	Otros
<i>E</i> J.b.2	<i>To</i> T.j. 1	<i>T/ F</i>														
2	2	2	II,1 y III, 17 <i>HM</i> ,1	1	1	1	1	1	1	2	XVI, 5, 1 y IV, f. 22 [1]	I Mir 11	3		VII, 120	Rodrigo de Cerrato. <i>Hildefonsi Vita</i> . Ripoll 6 Garlandia 38 Adgar 1
3	3	3	I, 2 <i>CE</i> , 2	25	28	-	Fol.105 r	-	32		XVI, 5, 14 [2]	I Mir 10	1		XXI, 69-70	P. Diácono Hrotswitha Evesham 2 Garlandia 60 Voragine 127, 9 Adgar 26
4	4	4	I, 1 <i>CE</i> , 1	16	17	31	18	18	28	19	XVI, 1, 7 [3]	I Mir 12	33		XXI, 78	Greg. Tours 1.10 Evesham 1 Garlandia 3 Voragine 115, 6 Adgar 14
5	19	15										II Mir 9			VII, 90-92	Garlandia 14
6	5	6										II Mir 13				Garlandia 43 Cantimpré apiarium
7	6	7		21	23	36	27	27	27		XVI, 4, 3 [4]	I Mir 20	43		VII, 86	Evesham 12 Garlandia 2 Adgar 49

8	8	8										II Mir 21				Rocamadour, IV, 3 1.34
9	9	9										II Mir 30		VII, 24 (3)		
11 [cfr. 111]	11	11	II, 2 HM, 2	2	2	2	2	2	2	3	XVI, 1, 1 [5]	I Mir 42	16			Gualterus IV Garlandia 36 Voragine 115, 3 Adgar 2
12	13	12	III, 1 TS, 1	18	19					24	XVI, 6, 2 [6]		4		VII, 81.2	Garlandia 61 Voragine 127, 5 Adgar 20
13	14	13	II, 6 HM, 6	6	6	6	6	6	6	7	XVI, 1, 2 [7]	I Mir 30	37		VII, 116.1	Garlandia 61 Voragine 127, 5 Adgar 6
14	15	14	II, 7 HM, 7	7	7	7	7	7	7	8	XVI, 1, 3 [8]	I Mir 24	17			Voragine 110
15	33		I, 4 CE, 4								VII, ff. 58-59 [50]	II Mir 11			XV, 43 XIV, 43	Adgar 16
16	12											I Mir 41		VII, 32		Adgar
17	7											I Mir 18			VII, 93-95	
19	18			17						20	XVI, 5, 11 [9]		39			
21	26			-	22	24	24	24	24		XVI, 4, 8 [10]					
23	23		III, 12 TS, 14								XVI, 5, 12 [11]					
24	17	24	II, 3 HM, 3	3	3	3				4	XVI, 5, 2 [12]	I Mir 15	37			Adgar 3
25	38			23	27	33	31	-	31		XVI, 6, 3 [13]	II Mir 18	32		VII, 82	Adgar 38
26	24	26	II, 8 HM, 8	8	8	8	8	8	8	9	XVI, 1, 4 [14]	I Mir 25			XXVII, 38	Adgar 8 Voragine Guibert de Nogent <i>De vita sua</i> , III, 19
27	25		III, 3 TS, 5			20					XVI, 6, 4 [15]					
28	27											II Mir 12				

29	29		III, 4 TS, 6			21					XVI, 6, 5 [16]					
32	34	32	II, 9 HM, 9	9	9	9	9	9	9	10	XVI, 5, 5 [17] y VII, 11	I Mir 14	29	VII, 4	VII, 113	Voragine 131, 7 Adgar 9
33	35			22	24	27	28	28	28		XVI, 2, 2 [18]	II Mir 28			VII, 88	Garlandia 10
34	36		III, 5 TS, 7								XVI, 6, 6 [19]	I Mir 13			VII, 119.3	Adgar
35	92										XVI, 2, 3 [20]	II Mir 15				Hermann II, 4
36	37			-	25	28	29	29	29			I Mir 35			VII, 89.1	
37	39		[TS, 2]			18					XVI, 4, 4 [21]					Farsitus 31?
38	41														VII, 110.1	
39	43		II, 15 HM, 15	14	14	15	15	15	15	16	XVI, 6, 1 [22]		49			
41	44										XVI, 4, 15 [23]					Farsitus 17
42	57	42										I Mir 21			VII, 87	Garlandia 8
45	83										XVI, 1, 14 [24]	I Mir 28				
46	59											I Mir 32			VII, 119.2	
47	61	47	III, 7 TS, 9	20	21	23	23	23	23	31	XVI, 4, 2 [25]	I Mir 16	15			Adgar 18
49	63										XVI, 5, 17 [26]					Farsitus 18
51 [cfr. 136; 294]	64										XVI, 6, 9 [27]	I Mir 34			VIII, 82	
53	67										XVI, 4, 8 [28]	II Mir 22			27,4.1	Farsitus 9
54	69	54	III, 9 TS, 11			30			38	34	XVI, 4, 5 [29]	I Mir 40				Adgar 13 Garlandia 1
55 [cfr. 94]	86											I Mir 42				

56	71	56	II, 4 HM, 4	4	4	4					I Mir 23			VII, 116.2	Cantimpré apiarium Voragine 51, 2
58	73										I Mir 26				
59	75												VII, 33		
61	47									XVI, 4, 11 [30]	II Mir 23				Farsitus 12
62	49									XVI, 3, 2 [31]					Farsitus 26
63	51									VII, 8 [32]			VII, 38		Voragine 131, 2 <i>Estoria de España</i> , 729
65	88										I Mir 37				
66	78					38				XVI, 5, 16 [33]	I Mir 36			VII, 97	Adgar
67	65									VII, 4 [34]	I Mir 38			VII, 101	Voragine 51, 3
68	68										I Mir 33			VII, 100	Gualterus II Adgar 34 Guibert de Nogent <i>De Laude Sanctae Mariae</i> , XII
69	54														Rodrigo de Cerrato. <i>De privilegiis et primatu ecclesie Toletane</i>
71	91		III, 11 TS, 13			32					I Mir 29				
72	XII I													VII, 104.2	
73	89		II, 14 HM, 14			14		14	15	XVI, 5, 8 [35]		21			Adgar 4
74	87													VII, 104.1	
75	99										I Mir 19			VII, 96	
76															Voragine
79	42		[TS, 3]											<i>Libri</i>	Gregorio

														<i>Octo Miraculorum</i> , III, 19		Magno, <i>Dialogi</i> , IV, 18 [informado por monje Probo acerca de su hermana Musa] Adgar 14
81	48										XVI, 4, 7 [36]	II Mir 24			XXVI,3	Gualterus I Farsitus 7
82	V															Pedro el Venerable, <i>De miraculis</i> , II, 29
84	98															Rocamadour I, 7 IV, 3
85															VII, 111	
86	28	86	I, 3 <i>CE</i> , 3	19	20	22	22	22	22		XVI, 2, 1 [37]		45		VII, 85	Evesham 3 Voragine, 145
87	21	87	II,13 <i>HM</i> , 13	13	13	13	13	13	13	14	XVI, 5, 7 [38]		11			Adgar 12
88	XI													VII, 47	VII, 108	
89	XI I														VII, 99.1	
91	82														XXVI,2	Farsitus 1-2
93																
	94	31										I Mir 43		VII, 34		Adgar
																J. Mielot, 48 Cantimpré apiarium II, 29
96																
99															VII, 110.2	
101	46										XVI, 4, 10 [39]					
102																Cantimpré apiarium II, 29,

																7
103	93															[Maurice de Sully (m.1195) J. de Vitry; Odo de Cheriton.
104	96													<i>Libri Octo Miraculorum I, 1 y 2</i>		
105	81										II Mir 27					
106	45									XVI, 3, 1 [40]						Farsitus 25
107																Fray R. de Cerrato [Marisaltos v. Fita]
111 [cfr. 11]										VII, 2 [41]						Ripoll 9
115	55										I Mir 22				VIII, 95	
117																Chartres
121																Adgar
125	97					35					XVI, 5, 15 [42]					Voragine 122
128 [cfr. 208]														IX, 8 <i>Libri Octo Miraculorum XI, 8</i>		Pedro el Venerable, <i>De Miraculis I, 1</i> Ripoll 9
131																Pedro el Venerable
132	77	13 2	II, 16 <i>HM</i> , 16	15	15	16	16	16	16	17	XVI, 5, 9 [43]	II Mir 29	27			Voragine 131, 6 Cantimpré apiarium, II, 29
134						18										
139											XVI, 6, 7				VIII, 99.2	Gualterus III

											[44]							Guibert de Nogent <i>De pignoribus sanctorum</i> , I, 2				
148																		Marchand Carnotensis				
149																	IX, 56	Ripoll 13				
154																		Cantimpré apiarium II, 49				
156																	VII, 23					
158																		Rocamadour III, 22				
175 [cfr. 355]																	VIII, 58 [San-tiago Apóstol]	XXVI, 33 [San-tiago]	Voragine			
195																		VII, 102-103				
204																		VII, 7	Voragine			
208																		IX, 8				
216																		VII, 5 [45]	Voragine 119, 3			
231	IV																		VIII, 81.1			
254																		VII, 7 [46]				
255	74																	XVI, 1, 10 [47]	II Mir 26	XXV, 90	Hermann III, 27 Guibert de Nogent, <i>De Laude Sanctae Mariae</i> , X Voragine 131, 10	
265																				XVII, 105		
269																					IX, 3, 4 y XVI, 4, 14	Farsitus 15

281														II, 12	VII, 105	
285	IX												I Mir 43			
288													VII, f. 5 [56]			
296						25				25						
298													IX, 3-4 y XVI, 4, 14 [48]			
308													XVI, 4, 16 [49]			
353																Guibert de Nogent <i>De pignoribus sanctorum</i> , I, 2 Gualterus III
362	95												II Mir 14			Hermann II, 9
[ed. Mett mann : 405]	79		III, 14 TS, 18			43							II Mir 32			Ripoll 11

Referencias

Proto-colecciones o ciclos primitivos (según A. Mussafia):

HM: *Hildefonsus-Murieldis* (17 milagros)

CE: *Cuatro Elementos* (4 milagros)

TS: *Toledo-Sábado* (17 ó 18 milagros)

[cfr. ...] =cantiga similar

APÉNDICE D. *Cantigas de loor* y sus posibles fuentes himnódicas

Cantiga	Primer verso/ Fiesta de S.M.	Tema/ tópico	Advocación	Himno/ oración
Prólogo A	“Don Affonso de Castela”	Presentación del ‘autor’: títulos y señoríos del rey.	“Madre de Deus”	
Prólogo B	“Porque trobar é cousa en que jaz” (Primera persona)	Trovador de la Virgen Ejemplo para otros, etc.	“Madre de Nostro Sennor” “(esta) Sennor”	<i>trovadoresca (servicio/galardón)</i>
1	“Des oge mais quer eu trobar” (Primera persona)	Siete gozos de la Virgen	“Sennor”, “Reynna”, “Filla, Madr’ e Criada”, “noss’ avogada”	<i>De septem gaudiis B. M. V. Salve Regina</i>
10	“Rosa das rosas” (Primera persona)	Comparación con otras “damas”	“Rosa das rosas”, “Fror das frores”, “Dona das donas”, “Sennor das sennores”	<i>Ave mundi spes Maria “Rose des roses et fleur des fleurs” (G. de Coinci)</i>
20	“Virga de Jesse”	Insuficiencia en el alabarla	“Virga de Jesse”	<i>Virga Jesse floruit Ave Virgo singularis</i>
30	“Muito valvera mais”	Intercesión irremplazable de María ante Dios	“Sennor”, “avogada”, “madr’, amiga... filla e criada”	<i>Salve Regina</i>
40	“Deus te salve, groriosa”	Encarnación/ Maravillas de Dios Corredentora	“Reña Maria”, “Lume dos Santos”, “dos Ceos via”	<i>Alma Redemptoris Mater Ave Virgo singularis Quem terra, pontus, aethera Ave Regina Caelorum Gaudia</i>
50	“Non deve null’ome desto per ren dultar” (Primera persona)	Encarnación Maravillas de Dios	“Santa Virgen”	
60	“Entre Av’ e Eva”	Paraíso perdido por Eva/ recobrado por María	<i>juego</i> “Ave/ Eva”	<i>Ave Maris Stella Evae crimen nobis limen Verbum bonum et suavem Ave mundi spes Maria</i>
70	“Eno nome de María”	Cinco letras M.A.R.I.A.	“Madr’ e Mayor”, “Mansa e mui Mellor”, “Avogada”, “Aposta e Aorada”, “Amiga e Amada”, “Ram’ e Rayz”, “Reynn’ e Emperatriz”, “Rosa do mundo”	<i>Ave Regina Caelorum Virga Jesse floruit Salve Regina</i>
80	“De graça chã e d’amor”	Salutación de Gabriel Lucha (“punna, Sennor, de nos salvar”)	“Sennor” (“razõador”)	<i>Ave Maria</i> (“glosa”)
90	“Sola fusti, senlleira”	Unicidad de María Vencedora del demonio	“senlleira, en seer de Deus Madre”, “senlleira, en seer de Deus ama”	<i>Inviolata Antifona: Gaude Maria virgo cunctas haereses sola interemisti</i>
100	“Santa Maria, strela do dia” (Primera persona)	Guía de los hombres	“Strela do dia”	<i>Ave Stella Matutina O spes mea cara (lauda latina)</i>
110	“Tant’ é Santa Maria de ben mui comprida”	Insuficiencia en el alabarla (preguntas)		<i>O Beata Virgo Maria</i>
120	“Quantos me creveren loarán” (Primera persona)	Ejemplo para otros	“Virgen que nos mantén”	<i>rondel</i>
130	“Quen entender quiser, entendedor/ seja da Madre...” (Primera persona)	Trovador de la Virgen Comparación con otras “damas”-Ejemplo.	“Madre de Nostro Sennor”	<i>trovadoresca (servicio a la dama)</i>
140	“A Santa Maria dadas/ sejan loores onrradas”	Exhortación a la alabanza Lucha de María		
150	“A que Deus ama, amar devemos”	Predilección de Dios	“Sennor de todos” “Madr’ e Avogada”	<i>Salve Regina</i>

160	“Quen bõo dona querrá/ loar, lo’a que par non á”	Exhortación a la alabanza	“a que par non á” “Madre de Deus”	<i>cosante</i> (<i>leixa-pren</i>)
170	“Loar devemos a que sempre faz” (Primera persona)	Insuficiencia en el alabarla (preguntas) - Exhortación a la alabanza	“Madre de Nostro Sennor”	<i>O Beata Virgo Maria</i>
180	“Vella e Minña” (Primera persona)	Predilección de Dios Unicidad de María	“Vella e Minña,/ Madr’e Donzela, Pobr’e Reynna,/ Don’e Ancela”, “Estrela doMar”	<i>Ave Maris Stella</i> (mención explícita a la fuente) Huelgas, 53
190	“Pouco devemos preçar”	Vencedora del demonio	“a Virgen (...) que nos caudela”, “Virgen esperital”, “lum’e luz”	<i>“cosante”</i>
200	“Santa Maria loei/ e loo e loarei” (Primera persona)	Beneficios para quien la alaba	“a que non erra/ nen errou”	<i>trovadoresca (servicio a la dama)</i>
210	“Muito foi noss’ amigo/ Gabriel...”	Salutación de Gabriel	“Virgen bẽeita”	<i>Ave Maria</i>
220	“E quena non loará”	Exhortación a la alabanza “Justicia de la alabanza”	“quen d’angeos é servida”, “a que todos os santos loan”, etc.	<i>Ave Regina Caelorum</i>
230	“Tod’ ome deve dar loor”	Exhortación a la alabanza “Justicia de la alabanza”	“Madre do Salvador”	
240	“Os peccadores todos loarán” (Primera persona)	Beneficios para quien la alaba. “Justicia de la alabanza”	“a do bon talan” (cfr. cantigas 66, 113, 115, etc.)	
250	“Por nos, Virgen Madre./ roga Deus, teu Padre”	Intercesión de María ante Dios	“Virgen Madre”	<i>“cosante”</i>
260	“Dized’, ai trovadores”	Amonestación y desafío a trovadores Exhortación a la alabanza	“Sennor das sennores”, “Sennor que dá vida”, etc.	<i>“cosante”</i> <i>trovadoresca: tensón</i>
270	“Todos con alegría cantand’ e con bon son”	Exhortación a la alabanza “Justicia de la alabanza” “Ave/ Eva”- Profecías	“Ficella Moysy” “Madre d’ Adonay”	<i>Ave Maria</i> Pentateuco, Profetas
280	“Santa Maria bẽeita seja” (Primera persona)	Poder y preeminencia de María	“espello de Santa Eigreja”, “lume dos confesores”, “avogada dos peccadores”, “mellor das santas”, “dos martires lum’ e corõa”, “das virgẽes padrõa”	<i>Litaniae Lauretanae</i> <i>Ave mundi spes Maria</i> <i>“Ave nunc corona</i> <i>Martyrum.</i> <i>Salve gloria Confessorum.</i> <i>Simulque Sanctorum</i> <i>decus omnium”</i> (antífona del <i>Magnificat</i>)
290	“Maldito seja quen non loará”	Amonestación a trovadores Exhortación a la alabanza	“a que en si todas bondades á”, “Sennor”, “Madre de Deus”, “Virgen sen falir”, “mellor das bõas”	<i>trovadoresca: debate</i>
300	“Muito deveria/ ome sempr’ a loar” (Primera persona)	Exhortación a la alabanza (“razõar”)	“Madre”, “filla e criada”	<i>trovadoresca (servicio/ galardón)</i>
310	“Muito per dev’ a Reynna” (Primera persona)	Predilección de Dios Unicidad de María (Inmaculada Concepción)	“Reynna dos ceos”, “Fror d’ Espynna”, “Sennor onrada”	<i>Flos de Spina procreatur</i> <i>Salve Mater Salvatoris</i>
320	“Santa Maria leva/ o ben que perdeu Eva”	Paraíso perdido por Eva/ recobrado por María		<i>Evae crimen nobis limen</i>
330	“Qual é a santivigada”	Unicidad de María Preservada de culpa (preguntas/ respuestas)	“Madre de Deus”, “Madre de nosso Salvador”, “dos santos corõa”	<i>Salve Mater Salvatoris</i> <i>trovadoresca: “tensón”</i>
340	“Virgen Madre groriosa” (Primera persona)	Metáforas de luz Pureza	“Virgen Madre groriosa”, “Alva”, “Virgen pura”, “de Deus filla e esposa”,	<i>Salve Mater Salvatoris</i> Antífonas sobre aurora (Ct 6, 10) Albas provenzales
350	“Santa Maria, Sennor”	Lucha	“Virgen groriosa”, “nobre	<i>Litaniae Lauretanae</i>

		Auxilio del pecador	Reña”, “Sennor de mesura”, “dos santos fror”, “Virgen pura”, “nossa avogada”, “nossa meezynna”	<i>Salve Regina</i> <i>Sub tuum</i> <i>Ave Stella Matutina</i> <i>[peccatorum medicina]</i>
360	“Loar devemos a Virgen” (Primera persona)	Exhortación a la alabanza Intercesión en el día del Juicio Final	“de Deus filla e criada e amiga” “Virgen santa corõada”, “Madr’ e nossa avogada”	<i>Salve Regina</i>
370	“Loemos muit’ a Virgen Santa Maria”	Exhortación a la alabanza (preguntas)	“Madre de Jesu-Cristo”, noss’ avogada”, “Madr’ e Filla”	<i>Salve Regina</i>
380	“Sen calar/ nen tardar” (Primera persona)	Exhortación a la alabanza “Justicia de la alabanza” (preguntas)	“Madre de Deus”	<i>trovadoresca (servicio/galardón)</i>
390	“Sempre faz o mellor”	Intercesión ante Dios Nexo entre Dios y el hombre (Intercesión)	“Madre do Sennor Salvador”	<i>trovadoresca (servicio/galardón)</i>
400	“Pero cantigas de loor” (Primera persona)	Insuficiencia en el alabarla Encarnación	“a que nos dá carreiras...”, “a que nos mantén”, “a Sennor da franqueza”	<i>trovadoresca (servicio/galardón)</i>
401	“Macar poucos cantares acabei” (Primera persona)	<i>Petiçon</i> final Insuficiencia en el alabarla	“Virgen, bõa Sennor”, “Virgen do bon talan”, “Sennor espirital”	<i>trovadoresca (servicio/galardón)</i>
402	“Santa Maria, nembre-vos de mi” (Primera persona)	Auxilio del pecador		<i>Sub tuum</i>
406	“Ben vennas, Mayo”	<i>Cantiga maya</i> : llegada de la primavera Exhortación a la alabanza	“a de gran bondade/ vertude...” “a que á nobrezas”	<i>canción de mayo (popular)</i>
409	“Cantando e con dança”	Universalidad de la devoción a María. Pueblo unido en su alabanza.	“Virgen corõada”, “noss’ avogada”, “Virgen santa”, “Virgen bõa”	<i>danza (popular)</i> <i>Salve Regina</i>
410	410:Prólogo <i>Cantigas de las cinco fiestas de Santa María</i>	M.A.R.I.A. (cinco letras de su nombre: cinco fiestas)		Gautier de Coinci (Libro II: <i>Salus de Nostre Dame</i>)
411	Natividad (narrativa)	Natividad de la Virgen		<i>Evangelia Apocrypha</i>
412	(= cantiga 340)			
413	Virginidad de S. María	Luz a través del vidrio		<i>Huelgas 56</i> <i>Gil de Zamora</i> <i>Adán de San Víctor</i>
414	Trinidad de S. María	Virginidad <i>antes, durante</i> y <i>después</i> . Virgen en al alma		Textos doctrinales
415	Anunciación	Salutación angélica (Gabriel)		<i>Ave Maria</i>
416	Anunciación (= cantiga 210)			
417	Candelaria (narrativa)			
418	Siete dones de María	Siete dones del Espíritu Santo		
419	Asunción (narrativa)			<i>Evangelia Apocrypha</i>
420	Coronación en el Cielo	Doctrina de la Asunción Doctrina de la Inmaculada Concepción		Letanías Textos doctrinales
421	Intercesión en el día del Juicio Final	Doctrina de la mediación universal		<i>Huelgas 12. Tropo</i> <i>Ab hac familia</i>
422	intercesión en el día del Juicio Final	Doctrina de la mediación universal		Canto de la sibila Letanías

APÉNDICE E. Melodías de las CSM y de piezas litúrgicas

Contenido del CD

- Track 1.** Cantiga de loor 120: “*Quantos me creveren, loarán*”. **Ensamble Occursus (dir.Germán Rossi)**
- Track 2.** Cantiga 73: “*Ben pod’ as cousas feas fermosas tornar*”. **Ensamble Occursus (dir.Germán Rossi)**
- Track 3.** Cantiga III^a de las Fiestas de Santa María (413 ed. Mettmann): “*Tod’ a queste mund’ a loar deveria*”. **Ensamble Occursus (dir.Germán Rossi)**
- Track 4.** *Códice de Las Huelgas*, 56. Secuencia “*Novis cedunt vetera*”. **Ensamble Occursus (dir.Germán Rossi) [parte A]**
- Track 5.** *Códice de Las Huelgas*, 56. Secuencia “*Novis cedunt vetera*”. **Ensamble Occursus (dir.Germán Rossi) [parte B]**
- Track 6.** Cantiga XI^a de las Fiestas de Santa María (421 ed. Mettmann): “*Nembre-sse-te, Madre de Deus*”. **Ensamble Alla Francesca (dir.Emmanuel Bonnardot, Pierre Hamon y Brigitte Lesne)**
- Track 7.** *Códice de Las Huelgas*, 12. Tropo “*Ab hac familia*”. **Pro Música Canto Gregoriano de Rosario (dir.Claudio Morla)**

BIBLIOGRAFÍA

1. *CORPORA* TEXTUALES

- ADÁN DE PERSEIGNE (Adam Perseniae). *Mariale/ Fragmenta Mariana*. Migne, Jacques-Paul (ed.). *Patrologia Latina* [PL], vol. 211, Paris, 1844-55 (índices: 1862-65). Versión electrónica: *Patrologia Latina Database*, Chadwyck-Healey (ed.), 1996-2001.
- ADÁN DE SAN VICTOR (Adan S. Victoris; Adam von Sankt Victor). *Sämtliche Sequenzen* Franz Wellner (ed.), Munich, 1955.
- ALAIN DE LILLE (Alanus de Insulis). *De fide catholica contra haereticos sui temporis*. Migne, PL, 210. [vid. Migne,
- ANALECTA HYMNICA MEDII ÆVI* [AHMÆ], 1886-1922. Clemens Blume y Guido M. Dreves, Henry M. Bannister (eds.), 55 vols. (más índices), Reiland: Leipzig [reimpresión: Frankfurt am Main, 1961; 1978 (índices)]. Especialmente, volúmenes 7, 16, 17 y 27. Bernardo de Claraval (Bernardus Claraevallensis), *De laudibus Virginis Matris. Super verba Evangelii «Missus est Gabriel». Homiliae quattuor./ Sermo in Adventu Domini./ S. in Assumptione BMV*. Migne, PL, 183.
- ANSELMUS CANTUARIENSIS (Anselmo de Canterbury). *Proslogion, seu Alloquium Dei existentia y De conceptu virginali et originali peccato*. Migne, PL, vol. 158.

- CARMINA BURANA, 1930/ 70. A. Hilka, O. Schumann y B. Bischoff (eds.), Heidelberg: Carl Winter.
- CESARIO DE HEISTERBACH (Caesarius Heisterbacensis). *Caesarii Heisterbacensis Monachi (Ordinis Cisterciensis) Dialogus Miraculorum* Josephus Strange (ed.), Köln-Bonn-Brüssel: Heberle (Lempertz & Comp.), 1851-57.
- CÓDICE DE LAS HUELGAS. Asensio Palacios, Juan Carlos y Josemi Lorenzo Arribas (eds.), Madrid, Fundación Caja Madrid-Editorial Alpuerto, 2001.
- CORPUS ANTIPHONALIUM OFFICII [CAO]. Dom René-Jean HESBERT (ed.), 6 vv., Roma: Herder, 1963-79.. Versiones *on-line*: <http://www.lib.latrobe.edu.au/MMDB/>, o bien <http://publish.uwo.ca/~cantus/aboutca.html>
- ERNALDO DE BONNEVAL (Ernardus Bonaevallis). *Libellus de Laudibus Beatae Mariae Virginis*. Migne, PL, 189.
- GAUTIER DE COINCI. *Miracles de Nostre Dame*. Frédéric Koenig (ed.), vols. I (2ª ed.)-IV, Genève: Droz, 1966/ 1961/ 1970.
- GODOFREDO DE ADMONT (Godefridus Admontensis). *Homiliae in Festa Totius Anni. Homilia LXV In Assumptione Beatae Virginis Mariae*. Migne, PL, 174.
- GONZALO DE BERCEO. *Milagros de Nuestra Señora*. Michael Gerli (ed.), Madrid: Cátedra, 2003 [1ª ed. 1985].
- GREGORIO MAGNO (Gregorius Magnus). *Moralium Libri sive Expositio in Librum B. Job*. Migne, PL, vol. 76.
- _____, *Dialogorum Liber Quartus*. Migne, PL, vol. 77.
- GREGORIO DE TOURS (Gregorius Turonensis). *Libri miraculorum*. Migne, PL, vol. 71.
- GUALTERUS DE CLUNY O COMPIÈGNE (Gualterus Cluniacensis). *De Miraculis Beatae Virginis Mariae*, Migne, PL, 173.
- GUIBERT DE NOGENT (Guibertus de Novigento). *Liber de Laude Sanctae Mariae*. Migne, PL, 156
- GUILLERMO DE MALMESBURY (Willelmus Malmesburiensis). *De Gestis Regum Anglorum*. Migne, PL, vol. 179.
- HERMANN DE LAON (Hermannus S. Martini Tornacensis). *De Miraculis S. Mariae Laudunensis*. Migne, PL, 156.
- HUGO FARSITUS. *Miracula S. Mariae Suessionensis*. Migne, PL, 179.

- ILDEFONSO DE TOLEDO (Hildefonsus Toletanus). *De virginitate perpetua Sanctae Mariae adversus tres infideles*. Migne, *PL*, 96.
- ISIDORO DE SEVILLA. (Isidorus Hispaliensis). *Historia Gothorum, Wandalorum et Suevorum*, Migne, *PL*, vol. 83.
- JUAN GIL DE ZAMORA (Johannes Aegidius Zamorensis). *Liber Mariae*. F. Fita, “Cincuenta leyendas por Gil de Zamora, combinadas con las Cantigas de Alfonso el Sabio”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, VI, 1885.
- _____, “Teinta leyendas por Gil de Zamora”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, XIII, 1888.
- LIBER DE MIRACULIS SANCTAE DEI GENITRICIS MARIAE*. Published at Vienna in 1731 by Bernard Pez, O.S.B., Thomas Frederick Crane (dir.), (Cornell University Studies in Romance Language and Literature 1). Ithaca/London/Oxford 1925.
- MIRACULA BEATE MARIE VIRGINIS* (ms. Thott 128 Biblioteca Real Copenhagen). En : Gonzalo de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*, ed. Michael Gerli, Madrid, Cátedra, 1989.
- ODILÓN DE CLUNY. (Odilo Abbas Cluniacensis). *Sermones. De Assumptione Dei Genitricis Mariae*. Migne, *PL*, vol. 144.
- PEDRO DAMIÁN (Petrus Damianus). *Sermo Primus. In Epiphania Domini y De Sancto Joanne Apostolo et Evangelista*. Migne, *PL*, vol. 144.
- PASCASIO RADBERTO (Paschasius Radbertus). *De partu Virginis*. Migne, *PL*, 120.
- PSEUDO-JERÓNIMO (= PASCASIO RADBERTO). “*Cogitis me*”. *Epistola IX. Ad Paulam et Eustochium: “De assumptione beatae Mariae Virginis”*. Migne, *PL*, 30.
- TEODULFO DE ORLÉANS (Theodulfus Aurelianensis Episcopus). Migne, *PL*, vol. 105.
- VICENTE DE BEAUVAIS Vincentius Bellovacensis. *Speculum historiale*, Duaci (Douai), 1624

2. ESTUDIOS CRÍTICOS

- ALCALÁ, Ángel, 1996. “Doctrina teológica y leyendas pías en las ‘Cantigas de Santa María’ de Alfonso X el Sabio”, *Anuario Medieval*, 8, 7-42.
- ALVAR, Carlos, 1999. *Poesía de Trovadores, Trouvères y Minnesinger*, edición bilingüe, Madrid, Alianza.

- ANGLÈS, Higiní, 1931. *El Codex musical de Las Huelgas (música a veus dels segles XIII-XIV)*, Publicacions del Departament de Música, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans: Biblioteca de Catalunya. [facsimil y transcripción].
- _____, 1958. *La música de las cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*, t. III-1, Barcelona. [facsimil de Códice E de las CSM].
- ARIAS BONET, J. A., 1975. *Alfonso X el Sabio. Primera Partida. Manuscrito Add 20787 del British Museum*. Valladolid: Universidad.
- ASENSIO PALACIOS, Juan Carlos y Josemi LORENZO ARRIBAS (eds.), 2001. *El Códice de Las Huelgas*, Madrid, Fundación Caja Madrid – Editorial Alpuerto.
- ASENSIO, Jaime, 1985. “La cantiga XLII de Alfonso X y la *Vénus d’Ille* de Mérimée: polarizaciones de un tema”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, IX, 3, 451-463.
- AUERBACH, Erich, 1950. *Mimesis*, México: Fondo de Cultura Económica.
- _____, 1952. “Typological Symbolism in Medieval Literature”, *Yale French Studies*, 9 [“Symbol and Symbolism”], 3-10.
- _____, 1963. “Figura”, *Studi su Dante*, Milán: Feltrinelli, 177-226. [ed. original, 1944. *Neue Dantenstudien*, Istanbuler Schriften, 5].
- AYERBE-CHAUX, Reinaldo, 1990, “Las prosificaciones castellanas de las *Cantigas de Santa María*: ¿Una obra perdida de don Juan Manuel?”, *Bulletin of the Cantigueiros de Santa María*, 3, 39-52.
- BAGBY, Albert Ian Jr., 1971. “The Jew in the *Cántigas* of Alfonso X el Sabio”, *Speculum*, XLVI, 4, 670-688.
- _____, 1987. “The Figure of the Jew in the *Cantigas* of Alfonso X”, en I. J. Katz y J. E. Keller (eds.): *Studies on the Cantigas de Santa Maria: Art, Music, and Poetry. [Proceedings of the International Symposium on the Cantigas de Santa Maria of Alfonso X, el Sabio (1221-1284) in Commemoration of Its 700th Anniversary Year –1981]*, Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 235-245
- BALDWIN, Spurgeon, 1991. “La Virgen María: la poesía de las ‘Cantigas’ y el lenguaje de las leyes”, *Homenaje a Hans Flasche. Festschrift zum 80. Geburtstag am 25. November 1991*, K. H. Körner y G. Zimmermann (eds.), Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 436-445.
- BALLESTEROS BERETTA, Antonio, 1963. *Alfonso X el Sabio*, Barcelona: Salvat.

- BAÑOS VALLEJO, Fernando, 1997a. Prólogo a Gonzalo de Berceo: *Milagros de Nuestra Señora*, Barcelona, Crítica.
- _____, 1997b. “«Teófilo» y «La iglesia robada» (¿o a la inversa?). El final de los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo”, *Actas del VI Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, I, J. M. Lucía (ed.), Alcalá: Universidad, 243-255.
- BARAUT, Cebriá, 1949-50. “Les Cantigues d’Alfons el Savi i el primitiu *Liber Miraculorum* de Nostra Dona de Montserrat”, *Estudis Romànics*, II, 79-92.
- BAYO, Juan Carlos, 2004. “Las colecciones universales de milagros de la Virgen hasta Gonzalo de Berceo”, *Bulletin of Spanish Studies*, LXXXI.7-8, 849-871.
- BECKER, Richard, 1910. *Gonzalo de Berceo. «Los Milagros» und ihre Grundlagen*, Stassburg, Universitäts Buchdruckerei.
- BEER, Rodolfo, 1887. “Los cinco libros que compiló Bernardo de Brihuega por orden del Rey Don Alfonso el Sabio”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 11, 363-369.
- BENEYTO, Juan, 1950. *España y el problema de Europa*, Buenos Aires, Espasa Calpe.
- BENITO-VESSELS, Carmen, 1990. “The San Ildefonso Miracle in the Margins of the *Cantigas de Santa Maria* and in the *Estoria de España*: Two Forms of Narrative Discourse”; *Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria*, 3, 17-30.
- _____, 2003. “Las prosificaciones castellanas de las *Cantigas* como obras exegéticas”; *La corónica*, 32.1, 205-230.
- BERTOLUCCI, Valeria, 1963. “Contributo allo studio della letteratura miracolistica”, *Miscellanea di Studi Ispanici*, VI, 5-72.
- _____, 2001. “Libro di autore e libro di autori: il casi delle *Cantigas de Santa Maria*”, *Canzonieri iberici I-II*, ed. Patricia Botta, Carmen Parrilla e Ignacio Pérez Pascual, A Coruña, Università di Padova, Universidade da Coruña, Ed. Toxosoutos, 125-137.
- BLUME, Clemens, 2003 [1911]. “Prose or Sequence”, (transcripción a cargo de by W.G. Kofron), *The Catholic Encyclopedia, Volume XII*, edición *on-line*, K. Knight.
- BREA, Mercedes, 1993. “Milagros prodigiosos y hechos maravillosos en las *Cantigas de Santa María*”, *Revista de Literatura Medieval*, V, 47-61.

- BORELAND, Helen, 1983. "Typology in Berceo's *Milagros*: the *Judezno* and the *Abadesa Preñada*", *Bulletin of Hispanic Studies*, 59, pp. 1-29.
- BURNS, Robert I., J., 1987. "The Cantigas de Santa Maria as a Research Opportunity in History", *Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria*, I, 1, 17-22.
- _____, 1990. "Stupor Mundi: Alfonso X of Castile, the Learned", *Emperor of Culture. Alfonso X the Learned of Castile and His Thirteenth-Century Renaissance*, R. I. Burns (ed.), Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1-13.
- BUCHWALD, 1991. Wolfgang *et al.* *Dictionnaire des Auteurs Grecs et Latins de l'Antiquité et du Moyen Âge*, Turnhout, Brepols.
- BURKE, James F., 1980. "The Ideal of Perfection: The Image of the Garden-Monastery in Gonzalo de Berceo's *Milagros de Nuestra Señora*", *Medieval, Renaissance and Folklore Studies in Honor of John Esten Keller*, Joseph Jones (ed.), Newark (Delaware): Juan de la Cuesta.
- CALVO-MANZANO, M. Rosa (ed.), 1997. *Alfonso X el Sabio, impulsor del arte, la cultura y el humanismo. El arpa en la Edad Media española*, Madrid: Asociación 'Arpista Ludovico' (ARLU).
- CAMPO, Agustín del, 1944. "La técnica alegórica en la introducción de los *Milagros de Nuestra Señora*", *Revista de Filología Española*, 28, 15-57.
- CANTARELLA, Glauco Maria, 2004. "La verginità e Cluny", *Figure poetiche e figure teologiche nella mariologia dei secoli XI e XII*, C. Piastra y F. Santi (eds.), Firenze: SISMEL-Edizioni del Galluzzo.
- CANTARINO, Vicente, 1978. *Entre monjes y musulmanes: el conflicto que fue España*, Madrid: Alhambra.
- CÁRDENAS, Anthony J., 1987. "A Study of Alfonso's Role in Selected *Cantigas* and the Castilian Prosifications of Escorial Codex T.I.1", *Studies on the Cantigas de Santa Maria...*, I. J. Katz y J. E. Keller (eds.), Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 253-268.
- _____, 1988-89. " 'De una marauilla que acaecio...': Miracles in the Prose and Poetry of Alfonso X's Royal Scriptorium", *Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria*, 2, 13-28.

- CARPENTER, Dwayne, 1986. "Minorities in Medieval Spain: the Legal Status of Jews and Muslims in the *Siete Partidas*", *Romance Quarterly. Alfonsine Essays*, University of Kentucky Press, XXXIII, 3, v. 33, 275-287.
- _____, 1993. "A Sorcerer Defends the Virgin: Merlin in the *Cantigas de Santa Maria*", *Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria*, V, 5-24.
- CARRERA DE LA RED, Avelina y Fátima Carrera de la Red, 2000. *Miracula Beate Marie Virginis (Ms. Thott 128 de Copenhagen): una fuente paralela a los « Milagros de Nuestra Señora » de Berceo*, Colección Cebtro de Estudios Gonzalo de Berceo, 19, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos.
- <http://www.vallenajerilla.com/berceo/carreradelared/milagroshot128.htm>
(Biblioteca Gonzalo de Berceo)
- CASTRO, AMÉRICO, 1948. *España en su historia: cristianos, moros y judíos*, Buenos Aires.
- CASTRO SÁNCHEZ, J., 1995. "Los himnos de la antigua liturgia hispánica: notas de crítica textual", *Actas del I Congreso de Latín Medieval* (M. Pérez González, ed.), Universidad de León.
- CATALÁN, Diego, 1992. *La Estoria de España de Alfonso X. Creación y evolución*, Valencia, Seminario Menéndez Pidal (Universidad Complutense de Madrid) – Fundación Menéndez Pidal – UAM.
- CAUCCI VON SAUCKEN, Paolo, 1998. "Tradizioni e radici culturali del cammino di Santiago", *L' Europa del pellegrinaggio*, A.A.V.V., "Homo Absconditus", Rimini: Il Cerchio.
- CLARKE, Dorothy Clotelle, 1955. "Versification in Alfonso el Sabio's *Cantigas*", *Hispanic Review*, XXIII.2, 83-98.
- COLANTUONO, Maria Incoronata, 2005. "El bon son en las *Cantigas de Santa Maria*", *Actes del X Congrès de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, R. Alemany et al. (eds.), Symposia philologica: Alacant.
- CRANE, Thomas Frederick (ed.), 1925. *Liber de Miraculis Sanctae Dei Genitricis Mariae. Published at Vienna in 1731 by Bernard Pez, O.S.B.*, (Studies in Romance Language and Literature 1), Ithaca/London/Oxford: Cornell University.
- CUETO, Leopoldo de, Marqués de Valmar (ed.), 1889. *Cantigas de Santa María de Don Alfonso el Sabio*, Madrid, Real Academia Española.

- CURTIUS, E. R., 1955. *Literatura Europea y Edad Media Latina*, trad. Margit Frenk y Antonio Alatorre, México, Fondo de Cultura Económica.
- CHAILLEY, Jacques, 1959. *Les Chansons à la Vierge de Gautier de Coinci*, Paris: Heugel & Cie.
- CHATHAM, James, 1976. "A Paleographic Edition of the Alfonsine Collection of Prose Miracles of the Virgin", en David Darst *et al.* (eds.), *Oelschläger Festschrift* (Chapel Hill: Artes Gráficas Soler), 73-111.
- DE LOOZE, Laurence, 1991. "Signing Off in the Middle Ages: Medieval Textuality and Strategies of Authorial Self-Naming", *Vox intexta: Orality and Textuality in the Middle Ages*, Doane, A. N. y C. Braun Pasternack (eds.), Madison: University of Wisconsin Press, 162-178.
- DEXTER, Elise, 1926. *Sources of the 'Cantigas' of Alfonso el Sabio*, Ph.D. dissertation, University of Wisconsin.
- DÍAZ Y DÍAZ, Manuel C., 1962. "La obra de Bernardo de Brihuega, colaborador de Alfonso X", *Analecta Salmanticensia*, 16, 145-161.
- DISALVO, Santiago, 2004. "«Atal allur a catade»: recuperación figural de la Antigüedad pagana en las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X", *Olivar*, 5, 11-29.
- _____, 2006. "El halcón de Don Manuel, visto por su hermano y su hijo: sobre la cetrería en las *Cantigas de Santa María* y *El Conde Lucanor*", *Nuevas miradas sobre la tierra media. El cuento en el occidente europeo (siglos XIV a XVII)*, G. Chicote (comp.), L. Amor y F. Calvo (eds.), Buenos Aires: EUDEBA-UNLP, 39-51.
- _____, 2007. "Esponsales, drudaria y amor virginal en las *Cantigas de Santa María*", *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, [Belo Horizonte: FALE (UFMG)], vol 27, n. 37, 161-178.
- _____, 2008. "«Pero que d'outra lei sejan»: una vez más sobre los moros y los judíos en las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X", *Extraños en la casa. Alteridad y representaciones ficcionales en la literatura española (siglos XIII-XVII)*, Gloria Chicote (ed.), La Plata: Editorial UNLP. (En prensa)
- DIZ, Marta Ana, 1993. "Berceo y Alfonso: la historia de la abadesa encinta", *Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria*, 5, 85-96.
- _____, 1995. *Historias de certidumbre: los Milagros de Berceo*, Newark (Delaware): Juan de la Cuesta.

- DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana, 1999. “La Virgen, rama y raíz. De nuevo con el árbol de Jesé en las *Cantigas de Santa María*”, *El Scriptorium alfonsí: de los Libros de Astrología a las “Cantigas de Santa María”*, J. Montoya Martínez y A. Domínguez Rodríguez (eds.), Madrid: Editorial Complutense, 173-214.
- _____, 2001. “San Bernardo y la religiosidad cisterciense en las *Cantigas de Santa María*”, *Literatura y Cristiandad. Homenaje al profesor Jesús Montoya Martínez*, M. J. Alonso García *et al.* (eds.), Granada: Universidad.
- DRONKE, Peter, 1978. *La lírica en la Edad Media*, Barcelona, Seix Barral.
- _____, 2003. “The *Preces Mozarabicae*” *Poetry of the Early Medieval Europe: Manuscripts, Language and Music of the Rhythmical Latin Texts*, Firenze: SISMEL-Galluzzo, 49-62.
- DUCHESNE, L., 1925. *Les origines du culte chrétien. Étude sur la liturgie avant Charlemagne*, París: E. de Boccard Éditeur.
- DUTTON, Brian (ed.), 1971. Gonzalo de Berceo. *Obras completas II. Los «Milagros de Nuestra Señora»*, Londres: Tamesis.
- EBEL, Uda, 1965. *Das Altromanische Mirakel*, Heidelberg, Carl Winter.
- ECO, Umberto, 1997. *El arte y la belleza en la estética medieval*, Barcelona, Lumen.
- FASSLER, Margot, 1993. *Gothic Song. Victorine Sequences and Augustinian Reform in Twelfth-Century Paris*, Cambridge Studies in Medieval and Renaissance Music, Cambridge: University Press.
- FERNÁNDEZ CONDE, Javier y Antonio LINAGE, 1982. “La renovación religiosa” (Cap. VIII), en García-Villoslada, R. (dir.): *Historia de la Iglesia en España*, II- 1º (*La Iglesia en España de los siglos VIII al XIV*), Madrid: BAC.
- FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael, 1987. “La interpretación melódica de las Cantigas de Santa María”, *Studies on the Cantigas de Santa Maria...*, I. J. Katz y J. E. Keller (eds.), Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 155-188.
- _____, 2001. “Claves de retórica musical para la interpretación y transcripción del ritmo de las *Cantigas de Santa María*”. Alonso García, M. J. *et al.* (eds.). *Literatura y Cristiandad. Homenaje al Profesor Jesús Montoya Martínez*, Granada, Universidad, 685-718.
- FERNÁNDEZ PEREIRO, Nydia G. B. de, 1968. *Originalidad y sinceridad en la poesía de amor trovadoresca*, publicación del Instituto de Filología , UNLP.

- FERREIRA, Manuel Pedro, 1999. "Bases for Transcription: Gregorian Chant and the Notation of the Cantigas de Santa Maria", *Publicações CESEM* (Centro de Estudos de Sociología e Estética Musical), Universidade Nova de Lisboa.
http://www.fcsh.unl.pt/29_10_02/revistas/mpf_bases91.htm
- _____, 1999-2000. "The influence of chant on the *Cantigas de Santa Maria*", *Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria*, 11-12, 29-40. [1999, *Publicações CESEM*, Universidade Nova de Lisboa.]
http://www.fcsh.unl.pt/29_10_02/revistas/mpf_chant99.htm
- _____, 2000. "Andalusian Music and the *Cantigas de Santa Maria*", *Cobras e Son. Papers on the Text, Music and Manuscripts of the 'Cantigas de Santa Maria'*, Stephen Parkinson (ed.), Oxford: Legenda, 7-19.
- FERREIRO ALEMPARTE, Jaime, 1971. "Fuentes germánicas en las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio", *Grial*, , 31-62.
- _____, 1973. "España y Alemania en la Edad Media", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CLXX, mayo-agosto 1973, cuaderno II, 319-376 (1ª parte); cuaderno III, 467-573 (2ª parte).
- _____, 1997. "Fuentes y contexto histórico de algunos milagros de Cesario de Heisterbach poéticamente marianizados y musicalizados en las *Cantigas de Santa María*, de Alfonso X el Sabio, y su relación con el monasterio de San Pedro...", *Museo de Pontevedra*, 51, 527-539.
- FIDALGO FRANCISCO, Elvira, 1990. "La estructura narrativa de las cantigas marianas de Alfonso X: aproximación a distintos tipos de análisis", *Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria*, 3, 5-13.
- _____, 1993a. "Aproximación a un análisis del esquema estructural de las *Cantigas de Santa María* (con relación a sus fuentes)", *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, II, Lisboa, Cosmos, 325-332.
- _____, 1993b. "El exordio en las Cantigas de Santa María", *Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria*, 5, 25-35.
- _____, 1995. " 'La abadesa preñada' (Berceo, 21). Seis versiones románicas y tres en latín", *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, II, Granada, 329-344.

- _____, 2001. “Las prosificaciones castellanas de las *Cantigas de Santa María* (algunas hipótesis)”, *Revista de Literatura Medieval*, XIII.2, 29-61.
- _____, 2002. *As Cantigas de Santa María*, Vigo, Xerais. [colab. Rocío Sánchez Ameijeiras, para la sección iconográfica]
- _____. (coord.), 2003. *As Cantigas de Loor de Santa María [edición e comentario]*, Xunta de Galicia-Centro Ramón Piñeiro.
- FILGUEIRA VALVERDE, José *et al.* (eds.), 1979. *El “Códice Rico” de las Cantigas de Santa María de Alfonso el Sabio*, [facsimil del ms. T.I.1 de El Escorial, con volumen suplementario de transcripciones, traducciones, estudio y notas], Madrid: Edilán.
- _____ (ed.), 1985. Alfonso X, el Sabio. *Cantigas de Santa María [Códice rico de El Escorial]*, [versión en castellano, comentada], Madrid, Castalia-Odres Nuevos.
- FITA, Fidel., 1885a. “Traslación e invención del cuerpo de San Ildelfonso [Reseña histórica por Gil de Zamora]”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, VI, 60-71.
- _____, 1885b. “Poesías inéditas de Gil de Zamora”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, VI, 379-409.
- _____, 1885c. “Variantes de tres leyendas por Gil de Zamora”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, VI, 418-429.
- _____, 1885d. “Cincuenta leyendas por Gil de Zamora combinadas con las *Cantigas de Alfonso el Sabio*”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, VII, 54-144.
- _____, 1888a. “San Dunstán, arzobispo de Cantorbery, en una cantiga del Rey Don Alfonso el Sabio”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, XII.
- _____, 1888b. “Treinta leyendas por Gil de Zamora”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, XIII, 185-225.
- FLORY, David A., 2000. *Marian Representations in the Miracle Tales of Thirteenth-Century Spain and France*, Washington, The Catholic University of America Press, 140.
- FONTÁN, Antonio y Ana MOURE CASAS, 1987. *Antología del latín medieval*, Madrid, Gredos.

- FUNES, Leonardo, 1997. *El modelo historiográfico alfonsí: una caracterización*, Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar 6, London: Dept. of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor, 1992. “La mariología en Gonzalo de Berceo”, en Gonzalo de Berceo. *Obra completa*, Isabel URÍA (coord.), Madrid: Espasa-Calpe.
- GARIANO, Carmelo, 1965. *Análisis estilístico de los «Milagros de Nuestra Señora» de Berceo*, Madrid: Gredos.
- GAMBERO, Luigi, 2000. *Maria nel pensiero dei teologi latini medievali*, Milano: San Paolo.
- GERLI, Michael, 1985. “La tipología bíblica y la Introducción de los MNS”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 62, 7-14.
- _____, 2003 [1ª ed. 1985]. Gonzalo de Berceo. *Milagros de Nuestra Señora*, Madrid, Cátedra.
- GILSON, Étienne, 1965. *La filosofía en la Edad Media*, Madrid: Gredos.
- GIUSSANI, Luigi, 2005. *Por qué la Iglesia*, Buenos Aires: Lohlé-Encuentro.
- GONZÁLEZ JIMÉNEZ, Manuel, 2004. *Alfonso X el Sabio*, Barcelona: Ariel.
- GÓMEZ MUNTANÉ, Carmen, 1990. *El Llibre Vermell de Montserrat: cantos y danzas s. XIV*, Barcelona: Libros de la Frontera.
- HATTON, Vikki y Angus MACKAY, 1983. “Anti-Semitism in the *Cantigas de Santa Maria*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 61, 189-199.
- HERVIEUX, Jacques, 1960. *Lo que no dice el Evangelio*, Federico Revilla (trad.), Andorra: Casal i Vall.
- HUSEBY, Gerardo V., 1999. “El parámetro melódico en las *Cantigas de Santa María* : Sistemas, estructuras, fórmulas y técnicas compositivas”, *El Scriptorium alfonsí: de los Libros de Astrología a las “Cantigas de Santa María”*, J. Montoya y A. Domínguez Rodríguez, Madrid: Complutense, 214-270.,
- _____, 1987: “The Common Melodic Background of ‘Ondas do mar de Vigo’ and *Cantiga 73*”, *Studies on the Cantigas de Santa Maria...*, I. J. Katz y J. E. Keller (eds.), Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 189-202.
- IBÁÑEZ RODRÍGUEZ, Miguel, 1997-98. “*Le Gracial* de Adgar y los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo: estudio comparativo”, *Cuadernos de Investigación Filológica*, XXIII-XXIV, 163-183.

- IMPEY, Olga Tudorică, 1985. “La *fin’amors* y sus términos en la prosa histórica de Alfonso X: un caso de reflexión y refracción”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, IX, 3, 369-384.
- _____, 1986. “‘*Del duelo de los godos de Espanna*’: la retórica del llanto y su motivación”, *Romance Quarterly. Alfonsine Essays*, 3, vol. 33, 293-307.
- JACOB, Daniel, 2003. “Poésie rythmique et 'traditions discursives': une perspective prototypicaliste sur les genres médiévaux”. *Poetry of the Early Medieval Europe: Manuscripts, Language and Music of the Rhythmical Latin Texts*, Firenze: SISMEL-Galluzzo, 267-289.
- JAUSS, Hans Robert, 1989. “Allegoresi, riattivazione del mito e nuovo mito” (cap. 5), *Alterità e modernità della letteratura medievale*, Torino, Bollati Boringhieri, 175-200.
- JOSET, Jacques, 2000. “Entre vírgenes y diablos: de Berceo al Arcipreste”. *La hermosa cobertura. Lecciones de literatura medieval*, Francisco Crosas (ed.), Pamplona: EUNSA, 187-205.
- KATZ, Israel, 1990. “Higinio Anglès and the Melodic Origins of the *Cantigas de Santa María*: a Critical View”, *Alfonso X of Castile the Learned King (1221-1284). An International Symposium*, F. Márquez Villanueva y C. A. Vega (eds.), Boston: Department of Romance Languages and Literatures-Harvard University.
- KELLER, John E., 1958. “Daily Living as Presented in the *Canticles* of King Alfonso the Learned”, *Speculum*, 33.4, 484-485.
- _____, 1959a. “King Alfonso’s Virgin of Villa-Sirga, Rival of St. James of Compostela”, *Middle Ages – Reformation - Volkskunde: Festschrift for John G. Kunstmann*, F. Coenen *et al.* (eds.), Chapel Hill: University of North Carolina Press, 75-82.
- _____, 1959b. “The Motif of the Statue Bride in the *Cántigas* of Alfonso the Learned”, *Studies in Philology*, LVI. 3, 1959, 453-458.
- _____, 1979. “More on the Rivalry between Santa Maria and Santiago de Compostela”, *Crítica Hispánica*, 1.1, 37-43.
- _____, 1984. “Montserrat in the *Cantigas de Santa Maria*: of Alfonso X, el Sabio”. *Homage Solà-Solé*, I, 67-78.

- KINKADE, Richard P. 1987. "Scholastic Philosophy and the Art of the *Cantigas de Santa Maria*", *Studies on the Cantigas de Santa Maria...*, I. J. Katz y J. E. Keller (eds.), Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 95-109.
- _____, 1992. "Alfonso X, Cantiga 235, and the Event of 1269-1278", *Speculum*, 67, 284-323.
- KIRBY, Steven, 1992. "Cómo se comentaba una obra artística en el siglo XIV: las prosificaciones de las *Cantigas de Santa María*", *Studia Hispanica Medievalia II*, 25-31.
- _____, 1996 "New Views on the Castilian Prose Commentaries of the Early *Cantigas de Santa Maria*", *Anuario Medieval*, 8, 152-160.
- KENNEDY, Kirstin, 2000. "The *Sabio*-Topos: Prologues of Alfonso X in the Context of his Thirteenth-Century Royal Contemporaries", *Proceedings of the Ninth Colloquium*, A. M. Beresford y A. Deyermond (eds.), Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar, 26, Londres: Queen Mary and Westfield College, 175-190.
- KOENIG, Frédéric, 1966/ 1961/ 1970. Gautier de Coinci. *Les Miracles de Nostre Dame*, vols. I (2ª ed.)-IV, Genève: Droz.
- KRISTEVA, Julia, 1969. *Semeiotiké*, Paris.
- KRÖMER, Wolfram, 1979. *Formas de la narración breve en las literaturas románicas hasta 1700*, Madrid, Gredos.
- KUNSTMANN, Pierre (ed.), 1999. Jean le Marchant, *Miracles de Notre-Dame de Chartres*. Faculté des Arts- Université d'Ottawa.
- <http://www.uottawa.ca/academic/arts/lfa/activites/textes/chartres/chpres.html#kunstmann> (08/ 11/ 1999; acceso: 20/10/2007)
- LE GOFF, Jacques, 1978. "Le merveilleux dans l'occident médiéval", *L'étrange et le merveilleux dans l'Islam*, M. Arkoun et al (eds.), 1ª ed. francesa, Paris: Jeune Afrique, 61-79. [Edición en castellano: Le Goff, J., 1994. "Lo maravilloso en el Occidente medieval", cap. I en *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, Barcelona, Gedisa, 9-17.]

- LINAGE CONDE, Antonio, 1973. "Sánchez Albornoz y el monacato hispano", *Studia Monastica [Commentarium ad Rem Monasticam Investigandam*, Abadía de Montserrat], 15.1, 103-117.
- LLORENS CISTERÓ, José María, 1987. "El ritmo musical de las *Cantigas de Santa María*: Estado de la cuestión", *Studies on the Cantigas de Santa Maria...*, I. J. Katz y J. E. Keller (eds.), Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 203-221.
- MACÍAS, José Manuel (ed. y trad.), 1982. Santiago de la Vorágine. *La leyenda dorada*, [traducción de la edición de Graesse, de 1845], Madrid: Alianza.
- MADDOX, Donald, 1986. "Vers un modèle de la communauté textuelle au Moyen-Âge: les rapports entre auteur et texte, entre texte et lecteur", *Actes du XVIII Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes*, VI, Université de Trèves (Trier), 480-490.
- MARAVALL, José A., 1973. *Estudios de historia del pensamiento español*, Madrid: Cultura Hispánica.
- MARCOS CASQUERO, Manuel A. y José OROZ RETA (eds.), 1997. *Lírica latina medieval, II. Poesía religiosa*, Madrid: BAC.
- MARCHAND, James, 2004. "Vincent de Beauvais, Gil de Zamora et le *Mariale Magnum*" (trad. D. Hüe), en Baillaud, B., J. de Gramont y D. Hüe (eds.). *Encyclopédies Médiévales. Discours et Savoirs. Cahiers Diderot*, 10, Rennes, Presses Universitaires, 102-115.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, 1994. *El concepto cultural alfonsí*, Madrid: Mapfre.
- MARTÍN, José Luis, 2003. "Los milagros de la Virgen: versión latina y romance", *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie III, Historia Medieval, 16, 177-213.
- MARTINS, Mario, 1963. "Bernardo de Brihuega, compilador do «Livro e legenda que fala de todolos feitos e paixões dos Santos Mártires»", *Brotéria*, LXVII.1, 409-423.
- [MARULLO, Teresa, 1934. "Osservazioni sulle *Cantigas di Alfonso X e sui Miracles di Gautier de Coinci*", *Archivum Romanicum*, XVIII, 4, . pp. 495-539.](#)
- MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús, 2000. "Berceo: poesía y teología", *La hermosa cobertura. Lecciones de literatura medieval*, Francisco Crosas (ed.), Pamplona: EUNSA, 207-249.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (ed.), 1955. Alfonso X, el Sabio. *Primera Crónica General de España [Estoria de España]*, I, Madrid: Gredos.

- METTMANN, Walter, 1987a. "Algunas observaciones sobre la génesis de la colección de las Cantigas de Santa María y sobre el problema del autor", *Studies on the Cantigas de Santa Maria...*, I. J. Katz y J. E. Keller (eds.), Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 354-365.
- _____, 1987b. "Die Quellen der ältesten Fassung der *Cantigas de Santa Maria*", *Text-Etymologie. Festschrift für Heinrich Lausberg*, Stuttgart, 177-182.
- _____, 1988. "A Collection of Miracles from Italy as a Possible Source of the CSM", *Bulletin of the Cantigueiros de Santa María*, I. 2, 75-82.
- MIGNE, Jacques-Paul (ed.), 1844-55. *Patrologia Latina [PL]*, Paris, (índices: 1862-65).
Versión electrónica: *Patrologia Latina Database*, 1996-2001. Chadwyck-Healey (ed.).
- MONMERQUÉ, L. J. N. y F. MICHEL, 1842. *Théâtre français au moyen âge, publié d'après les manuscrits de la Bibliothèque du Roi*, Paris : Firmin Didot Frères.
- MONTANER Frutos, Alberto, 2007. "Tal es la su auze: El héroe afortunado del *Cantar de Mio Cid*", *Olivar*, 10, 89-105.
- MONTEIRO DE CASTRO, Bernardo, 2005. *As Cantigas de Santa Maria: um estilo gótico na lírica ibérica medieval*, [Estudios de Literatura Medieval «John E. Keller», N° 3], Newark (Delaware): Juan de la Cuesta.
- MONTOYA MARTÍNEZ, Jesús, 1973. "El milagro de Teófilo en Coinci, Berceo y Alfonso X el Sabio", *Berceo*, 87, Instituto de Estudios Riojanos.
<http://www.vallenajerilla.com/berceo/montoyamartinez/milagrodeteofilo.htm>
(Biblioteca Gonzalo de Berceo)
- _____, 1978. "Historia de Andalucía en las *Cantigas de Santa María*", *Andalucía medieval. Actas del I Congreso de Historia de Andalucía (Córdoba, diciembre 1976)*, vol. I, Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 259-269.
- _____, 1981. *Las colecciones de milagros de la Virgen en la Edad Media (el milagro literario)*, Granada: Universidad.
- _____, 1985. "El prólogo de Gonzalo de Berceo al libro de los «Milagros de Nuestra Señora», composición numérica", *La lengua y la literatura en tiempos de Alfonso X. Actas del Congreso Internacional (Murcia, 1984)*, F. Carmona y F. J. Flores (eds.), Murcia: Universidad, 347-363.
- _____ (ed.), 1995. Alfonso X, el Sabio. *Cantigas*, Barcelona, Altaya.

- _____, 1998-99. "El Puerto de Santa María, exvoto de Alfonso X a María". *Alcanate. Revista de Estudios Alfonsíes*, Cátedra Alfonso X el Sabio, El Puerto de Santa María, I.
- _____, 1999. "La caballería blanca o caballería 'celeste' en la literatura hispánica", *La corónica*, 27.2, 7-19.
- _____, 1999-2000. "Los *Loores* y la teología mariana del tiempo", *Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria*, XI-XII, 15-28.
- MONTOYA MARTÍNEZ, Jesús e Isabel de RIQUER, 1998. *El prólogo literario en la Edad Media*, Madrid: Aula Abierta-UNED.
- MORENO BERNAL, Jesús, 2004. "Versiones latinas y romances del *Milagro del caballero devoto*", *Revista de Filología Románica*, 21, 171-185.
- MUÍÑA, Milagros, 2005. "O contido teolóxico das cantigas de loor: algunhas hipóteses para a súa autoría", *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, R. Alemany et al. (eds.), Symposia philologica: Alicante, 1199-1215.
- MUNDI PEDRET, Francisco y Anabel SÁIZ RIPOLL, 1987. *Las prosificaciones de las Cantigas de Alfonso X el Sabio*, Barcelona: PPU.
- MURPHY, James, 1986. *La retórica medieval*, México: FCE.
- MUSSAFIA, Adolfo, 1898. "Studien zu den mittelalterlichen Marienlegenden" 5, *Sitzungsberichte der philosophisch-historischen Classe der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften* 130, Viena. [113 (1886), 917-994; 115 (1887), 5-92; 119 (1889), 1-66; 123 (1890), 1-85; 139 (1898), 1-74].
- NIERMEYER, J. F., 1984. *Mediae Latinitatis Lexicon Minus*, Leiden: Brill.
- NIETO SORIA, José Manuel, 1997. "Origen divino, espíritu laico y poder real en la Castilla del siglo XIII", *Anuario de Estudios Medievales*, 27.1, 43-101.
- NOELL, Brian, 1999. "Marian Lyric in the Cistercian Monastery during the High Middle Ages", *Comitatus: A Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 30 (article 3) <http://repositories.cdlib.org/cmrs/comitatus/vol30/iss1/art3>
- O' CALLAGHAN, Joseph, 1987. "The Cantigas de Santa Maria as a Historical Source: Two Examples (nos. 321 and 386)", *Studies on the Cantigas de Santa Maria...*, I. J. Katz y J. E. Keller (eds.), Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 387-402.

- _____, 1990. "Image and Reality: The King Creates His Kingdom", en ed. BURNS, R. I., *Emperor of Culture. Alfonso X the Learned of Castile and His Thirteenth-Century Renaissance*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- _____, 1998. *Alfonso X and the Cantigas de Santa María. A Poetic Biography*, Leiden: Brill.
- ORDUNA, Germán, 1967. "La Introducción a los Milagros de Nuestra Señora". *Actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Nimega, 447-456.
- ORLANDIS, José, 1971. *Estudios sobre instituciones monásticas medievales*, Pamplona: Univ. Navarra.
- [PARKINSON, Stephen](#), 1988. "The First Reorganization of the CSM", *Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria*, I.2, 91-97.
- _____, 1998. "Two for the price of one: on the Castroxeriz *Cantigas de Santa Maria*", *Ondas do Mar de Vigo. Actas sobre o Simposio Internavional sobre a Lírica Medieval Galego-portuguesa*, Birmingham, Seminario de Estudios Gallegos. Dept. of Hispanic Studies- University of Birmingham, 72-88.
- _____, 2001 "Para uma nova edição das *Cantigas de Santa Maria*: duas leituras novas". Alonso García, M. J. et al. (eds.). *Literatura y Cristiandad. Homenaje al Profesor Jesús Montoya Martínez*, Granada, Universidad, 387-394.
- [PARKINSON, Stephen](#) y [Deirdre JACKSON](#), 2005. "Putting the *Cantigas* in Context: tracing the sources of Alfonso X's *Cantigas de Santa Maria*", (International Congress on Medieval Studies, Kalamazoo, 7 May 2005), Centre for the Study of the *Cantigas de Santa Maria*, University of Oxford, [version 5, 3.5.05]
<http://users.ox.ac.uk/~srp/zoo5.pdf>
- _____, 2006. "Collection, Composition, and Compilation in the [Cantigas de Santa Maria](#)", *Portuguese Studies*, 22, [Modern Humanities Research Association], 159-172.
- PÉREZ-EMBED, F., 1969. "La Marina Real castellana en el siglo XIII", *Anuario de Estudios Medievales*, 6, 141-185.
- PIASTRA, Clelia Maria y F. SANTI, 2004. *Figure poetiche e figure teologiche nella mariología dei secoli XI e XII*, Firenze: SISMEL-Galluzzo.
- PICHEL, Antonio, 1987. *Ficción poética e vocabulario feudal na lírica trobadoresca galego-portuguesa*, La Coruña: Excma. Diputación Provincial.

- PONCELET, P. Albert, 1902. "Index Miraculorum B.V. Mariae quae saeculis VI-XV latine conscripta sunt", *Analecta Bollandiana*, XXI, 241-360.
- PRESILLA, Maricel, 1986. "Conflicts Between Ecclesiastical and Popular Culture in the *Cantigas de Santa Maria*" *Romance Quarterly. Alfonsine Essays*, 3, v. 33, 331-342.
- PROCTER, Evelyn S., 1951. *Alfonso X of Castile: Patron of Literature and Learning*, Oxford: Clarendon.
- RABY, F. J. E., 1953. *A History of Christian-Latin Poetry from the Beginnings to the Close of the Middle Ages*, Oxford, Clarendon Press.
- REESE, Gustave, 1989. *La música en la Edad Media*, Madrid, Alianza.
- RIBERA, Julián, 1922. *La música de las Cantigas: estudio sobre su origen y naturaleza*, Madrid: RAE.
- ROSSELL, Antoni, 1991. "So d'alba", *Quaderns Crema. Studia in honorem prof. M. de Riquer*, 705-721.
- _____, 2001. "Las *Cantigas de Santa María (CSM)* y sus modelos musicales litúrgicos, una imitación intertextual e intermelódica". Alonso García, M. J. et al. (eds.). *Literatura y Cristiandad. Homenaje al Profesor Jesús Montoya Martínez*, Granada, Universidad, 403-412.
- _____, 2005. "La imitación métrico-melódica y los procesos intertextuales e intermelódicos en las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X", *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, R. Alemany et al. (eds.), Alicante: Symposia philologica, 1421-1432.
- ROUX, Julie, 2004. *Cluny*, Tournai: MSM.
- RUBIO GARCÍA, L., 1985. "En torno a la biblioteca de Alfonso X el Sabio", en F. Carmona y F. J. Flores (eds.): *La lengua y la literatura en tiempos de Alfonso X. Actas del Congreso Internacional (Murcia, 1984)*, Murcia: Universidad de Murcia, 531-551.
- SÁNCHEZ ALBORNOZ, Claudio, 1956. *España, un enigma histórico*, I-II, Buenos Aires: Sudamericana.
- _____, 1974. *El Islam de España y de Occidente*, Madrid.
- SÁENZ, Alfredo, 1997. *El icono. Esplendor de lo sagrado*, Buenos Aires: Gladius.

- SANTI, Francesco, 2004. "Mariologia e cosmologia nei secoli XI e XII. Alcuni esempi", *Figure poetiche e figure teologiche nella mariologia dei secoli XI e XII*, C. Piastra y F. Santi (eds.), Firenze: SISMEL-Edizioni del Galluzzo.
- SAUGNIEUX, Joël, 1974. "Observaciones sobre la economía de la salvación en los *Milagros de Nuestra Señora de Berceo*", *Literatura y espiritualidad*, Madrid: Prensa Española, 51-141.
- _____, 1977. "La tradition mariale et les 'Milagros' de Berceo", *Lettres Romanes*, 31, 32-65.
- _____, 1982. *Berceo y las culturas del siglo XIII*, [Berceo, 7], Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- SCARBOROUGH, Connie. "Unas observaciones sobre el Códice de Florencia de las [Cantigas de Santa Maria](#)". Alonso García, M. J. et al. (eds.). *Literatura y Cristiandad. Homenaje al Profesor Jesús Montoya Martínez*, Granada, Universidad, 2001, 395-402.
- SCHOLBERG, Kenneth R., 1977. "Figurative Language in Juan Manuel", *Juan Manuel Studies*, I. R. Macpherson (ed.), Londres: Tamesis, 143-156.
- SCUDIERY RUGGIERI, J.M., 1943. "Per le origini dell'alba", *Cultura Neolatina*, III, 191-202.
- SNOW, Joseph T., 1979. "The Central Rôle of the Troubadour *Persona* of Alfonso X in the *Cantigas de Santa María*", *Bulletin of Hispanic Studies*, 56, 305-316.
- _____, 1979-80. "A Chapter in Alfonso X's Personal Narrative: the Puerto de Santa María Poems in the *Cantigas de Santa María*", *La Corónica*, 8.
- _____, 1984. "Alfonso X: sus *Cantigas*...: apuntes para su (auto)biografía literaria". *Homage Solà-Solé*, I, 79-89.
- _____, 1987. "Lo que nos dice la Cantiga 300 de Alfonso X", *Studia Hispanica Medievalia*, Actas de las II Jornadas de Literatura Española (UCA), 109-110.
- _____, 1990a. "Alfonso as Troubadour: The Fact and the Fiction", *Emperor of Culture. Alfonso X the Learned of Castile and His Thirteenth-Century Renaissance*, R. I. Burns (ed.), Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 124-140.

- _____, 1990b. "Alfonso X como segundo protagonista en sus *Cantigas*: últimas consideraciones". *Studia Hispanica Medievalia*, III Jornadas de Literatura Española Medieval, Universidad Católica Argentina, 30-41.
- _____, 1998-99. "Alfonso X, cronista lírico de El Puerto de Santa María", *Alcanate. Revista de Estudios Alfonsíes I*, El Puerto de Santa María: Cátedra Alfonso X el Sabio, 29-41.
- SOLALINDE, Antonio G., 1915. "Intervención de Alfonso X en la redacción de sus obras", *Revista de Filología Española*, 283-288.
- _____, (ed.), 1930. *Alfonso X: General Estoria*, Madrid, C. E. H.
- _____, 1943. *Antología de Alfonso X el Sabio*, Buenos Aires, Espasa-Calpe.
- STOCK, Brian, 1989. "Historical Worlds, Literary History", *The Future of Literary Theory*, Ralph Cohen (ed.), New York-London: Routledge, 44-57.
- SUNYOL, Gregori M., 1922. "Cantigues de Montserrat del Rei Anfòs, dit 'el Savi'", *Analecta Montserratensia*, V, 361-417.
- TORRES FONTES, Juan, 1981. "La Orden de Santa María de España", *Anuario de Estudios Medievales*, 11, 795-821.
- URÍA, Isabel (coord.), 1992. Gonzalo de Berceo. *Obra completa*, Madrid, Espasa-Calpe.
- _____, 2000. *Panorama crítico del mester de clerecía*, Madrid: Castalia.
- VANDERFORD, Kenneth H. (ed.), 1945. *Setenario*, Buenos Aires: Instituto de Filología.
- VAN DER WERF, Hendrik, 1987. "Accentuation and Duration in the Music of the *Cantigas de Santa María*", *Studies on the Cantigas de Santa Maria...*, I. J. Katz y J. E. Keller (eds.), Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 223-234.
- VANDREY, Philip L., 1997. "How Different is Alfonso's Canticle 421?", *Journal of Hispanic Philology*, 1, 147-149.
- WAITE, William, 1960. "Johannes de Garlandia, Poet and Musician", *Speculum*, 35, 2, 179-195.
- WELLNER, Franz (ed.), 1955. Adam von Sankt Victor. *Sämtliche Sequenzen*, Munich.
- WULSTAN, David, 2000. "The Compilation of the Cantigas of Alfonso el Sabio", *Cobras e Son. Papers on the Text, Music and Manuscripts of the 'Cantigas de Santa Maria'*, Stephen Parkinson (ed.), Oxford: Legenda, 154-185.

WYREMBEK, Anna y Józef MORAWSKI, 1934. "Les légendes du «Fiancé de la Vierge» dans la littérature médiévale. Essai de synthèse", *Poznánskie Towarzystwo Naukowe Prace Komisji Filologicznej*, t. VII. 3, Poznan.