

Algunas notas sobre la presencia de elementos tipológicos o figurativos en los *Milagros* de Gonzalo de Berceo y en las *Cantigas de Santa Maria* de Alfonso X¹

Santiago Disalvo
SECRET (CONICET)
Universidad Nacional de La Plata

1. El nivel alegórico de interpretación en las obras marianas

Es conocido el dístico latino con el que suele empezar cualquier análisis de la cuestión de los cuatro sentidos de la Sagrada Escritura, aplicados también, durante la Edad Media, a la interpretación de los textos literarios, tanto poéticos como historiográficos:

Littera gesta docet, quid credas allegoria
moralis quid agas, quo tendas anagogia.
(Nicholas de Lyra o Augustinus de Dacia, s. XIII)

¹ Este trabajo fue presentado como conferencia (“A presença de elementos tipológicos ou figurativos (*figurae*) nos *Milagros* de Nuestra Señora de Gonzalo de Berceo e nas *Cantigas de Santa Maria* de Alfonso X”) en el Ciclo de Conferências do CESP (Faculdade de Letras, UFMG, Belo Horizonte, 9 de septiembre de 2009), al que fui gentilmente invitado por las doctoras Viviane Cunha y Silvana Pessoa.

La literatura medieval de la Península Ibérica, como es de esperar, responde plenamente a este modelo interpretativo, muy especialmente, en sus manifestaciones poéticas marianas, que encuentran sus antecedentes en la tradición miracular tanto latina como francesa.

Así, pues, los *Milagros de Nuestra Señora* (MNS) de Gonzalo de Berceo (c.1196-c.1264), al igual que *Les Miracles de Nostre Dame* de Gautier de Coinci (1177-1236), 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*, i.e. “alferza”), 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'au fin
Et qu'anemis par son desroi
Chevalier, roc, fierce ne roi
Nes poon n'i voloit laissier,
Au giu se daigna abaisier
Et fist un trait sutil et gent
Par coi rescoust toute sa gent.
Un soutil 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 perdus.
[...]
Ceste fierce n'est pas d'ivoire,
Ains est la fierce au roi de gloire
(I *Pr* 1, 219-237, 259-260)

Por su parte, Gonzalo de Berceo también emplea una alegoría, la célebre descripción 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). Esta figura del prólogo berceano, que ha sido estudiada extensa y profundamente por diversos medievalistas a lo largo del siglo XX,² es un claro ejemplo de 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)

² Para un análisis del Prólogo de los *Milagros de Berceo* y su alegoría, además de Gerli (1985 y 2003), a quien citaremos más adelante, cfr. los estudios de Agustín del Campo sobre la alegoría (1944), Carmelo Gariano (1965), Germán Orduna (1967), Brian Dutton (1971), James Burke (1980), Joël Saugnieux (1982), Jesús Montoya (1985), Jesús Montoya e Isabel de Riquer (1998). Este último, también para el análisis de la materia prologal en Gautier de Coinci.

Así, pues, se nos explicará que el romero cansado y su romería son imagen del cristiano en el camino de su vida, que llega a un prado intacto, que representa a la Virgen María. Como es sabido, cada elemento del vergel simbolizará algún elemento de la historia de la salvación: las cuatro fuentes que manan son los evangelios; las sombras reparadoras, las oraciones; los árboles, los milagros; las aves que “organan” (modulan su canto) son los profetas, apóstoles y padres de la Iglesia. Finalmente, las flores son los nombres de la Virgen, elemento que, según se verá, dará pie en el prólogo a otra cadena de significado en torno a María. De esta manera, tanto para Gautier de Coinci como para Gonzalo de Berceo, parece adecuarse la definición de alegoría como “metáfora extendida”. Se trata del desarrollo, enriquecido con imágenes plásticas, de un elemento alegórico que ya aparecía en algunos milagros particulares de las colecciones anteriores en prosa latina: la alegoría del médico en el exordio del milagro de la abadesa preñada (*Pez 36, Thott 23*), 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*), entre otras.

2. Una forma especial de alegoría: la tipología o interpretación figural

Ahora bien, es necesario aclarar que las dimensiones del alegorismo medieval en la creación poética exceden la mera categoría de figura retórica y se adentran en el terreno del discurso histórico y de la dinámica de la historia misma, tal como la comprendía la mentalidad medieval. Así, la *allegoria* puede ser *in verbis* –metáfora extendida, desarrollo simbólico plástico de un concepto abstracto o realidad espiritual –, o bien *in factis* –figuración entre elementos o hechos históricos (*figurae*). Esta “simbología” creada por el mismo Dios en la historia, tiene su raigambre en la **tipología bíblica** (*typus-antitypus*), exégesis que permite ver en el Nuevo Testamento el cumplimiento de lo que estaba en germen en el

Antiguo.³ Presente desde los primeros momentos del cristianismo (considérese lo que dice Jesucristo de sí mismo, proponiéndose como término de cumplimiento o *antitypus*, de lo prefigurado por el profeta Jonás o por Salomón, Mt 12, 41-42), lo propio de este “conocimiento tipológico”, tal como lo explica Santo Tomás de Aquino, es que no sólo las palabras, sino las cosas mismas de la realidad están dispuestas en el tiempo de tal forma que significan algo, puesto que el autor de esta “simbología histórica” es Dios mismo:

auctor sacrae Scripturae est Deus, in cuius potestate est ut non solum voces ad significandum accommodet (quod etiam homo facere potest), sed etiam res ipsas. Et ideo, cum in omnibus scientiis voces significant, hoc habet proprium ista scientia, quod ipsae res significatae per voces, etiam significant aliquid. (*Summa Theologiae*, I, q. 1, a. 10) (Barbado Viejo, 1957: 78)

En este sentido, Erich Auerbach, a quien debemos uno de los estudios fundamentales sobre esta cuestión en la literatura románica (*Figura*, 1944), advierte que la interpretación figural “se distingue claramente de la mayor parte de las formas alegóricas que conocemos, debido al hecho de que en ella nos las habemos con la historicidad real tanto de la cosa significante como de la cosa significada” (Auerbach, 1998: 100). En efecto, alegoría y tipología brotan de orígenes diversos: “En términos generales, se puede afirmar que en Europa el método figural proviene de la influencia cristiana, mientras que el alegórico se remonta al influjo pagano antiguo”

³ Para la cuestión de los cuatro sentidos de la Escritura y, por lo tanto, de la tipología, siguen siendo de referencia obligatoria los célebres estudios de Jean Daniélou, *Sacramentum futuri, Etudes sur les origines de la typologie biblique*, París: Beauchesne, 1950, y, sobre todo, Henri de Lubac, *Exégèse médiévale, les quatre sens de l'écriture*, París, 1959-1964. Los citamos aquí a modo de referencia básica, sin detenernos en las múltiples y ricas implicaciones del tema, que exceden en mucho, por supuesto, el problema de la creación literaria y de las formas retóricas puestas a su servicio.

(Auerbach, 1998: 114). Luego de considerar estas cuestiones en la obra de Dante, Auerbach concluye lúcida y mordazmente que “el efecto que ha ejercido sobre los investigadores modernos la extraña visión medieval de la realidad consiste en que éstos no consiguen distinguir entre figuración y alegoría, por lo que generalmente sólo comprenden esta última” (Auerbach, 1998: 127). 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, que lo lleva a cumplimiento. Se fundamenta, por tanto, en la historicidad de sus dos términos, que no son conceptos ni entidades abstractas, sino dos hechos o personas históricas, siendo lo espiritual la inteligencia que los percibe como símbolos uno de otro (*intellectus spiritualis*). Como *allegoria in factis*, la historicidad es, pues, el rasgo distintivo de la tipología: los hechos son reales, han acontecido en la historia, sólo que uno señala, “prefigura” al otro.

Esta forma de significación figural o tipológica, tiene también su gran exponente hispánico, antecedente significativo para el *mester de clerecía* y, sobre todo, para la erudición alfonsí del siglo XIII. Se trata de 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** imaginarie 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 como Cristo es el nuevo Adán y el nuevo Abel, María es la nueva Eva, aquélla por la que entró la salvación en el mundo (en un movimiento

contrario al de la primera mujer, por la que había entrado el pecado). A lo largo de siglos de literatura patrística y medieval, se tejerá una serie de significaciones tipológicas alrededor de la Virgen, tal como la del “jardín cerrado” del seno de María (el *hortus conclusus*, presente en los *Cantica Canticorum* 4,12) como *antitypus* del primer jardín sin mancha creado por Dios, el paraíso del Edén en el Génesis. Gonzalo de Berceo es uno de los herederos poéticos de esta figura al elaborar su visión del prado en el Prólogo de los *MNS*. Como ya hemos mencionado, tal visión es alegórica, pero asimismo da pie, según lo ha señalado Michael Gerli (2003), a una serie de significados tipológicos, a partir de un elemento de la cadena alegórica, el de los “nombres de la Virgen” que el autor enumera:

“velloçino que fue de Gedeon” (c. 34a)

“fonda de David el varon” (c. 34c)

“trono del rey Salomon” (c. 37c)

“Piértega en que sovo la serpiente alzada” (c. 39d)

“fust de Moyses enna mano portaba” (c. 40a)

Los nombres corresponden, respectivamente, a algún instrumento fundamental en la historia de la salvación del pueblo de Israel (Iud 6, 37-40; I Sm 17, 49-50; I Rg 10, 18-19; Nm 21, 8-9; Ex 4, 2-4. 17. 20; 7, 9 ss.), *figurae* de María que es el instrumento definitivo por el cual Dios entró en la historia para salvar a la humanidad.

La presencia de estos nexos tipológicos como recurso estructurante del Prólogo de la obra de Gonzalo de Berceo y relevante, asimismo, para la interpretación de los milagros que lo siguen, ha sido estudiada por algunos autores como Helen Boreland (1983) y Michael Gerli (1985): “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, el recurso figural no ha sido estudiado en profundidad en el discurso narrativo de las *Cantigas de Santa María* (CSM) de Alfonso X, a pesar de que se halla en abundancia en las *cantigas de miragre*, superando en muchos casos el

aprovechamiento que de él hacen los milagros berceanos.⁴ El cancionero alfonsí es reticente a la interpretación alegórica *in litteris* 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*, 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 20, de Is 11,1), “*Estrela do Mar*” (cantiga 180), “*Ficella Moysy*” (cantiga 270, de Ex 2, 3-5), “*espello de Santa Egreja*” (cantiga 280), entre muchas otras.

⁴ En otra oportunidad, he analizado un aspecto de este modo figural en un *corpus* de cantigas y textos alfonsíes, en un artículo cuyo contenido resumo aquí (Disalvo, 2004). El nexos figural puede detectarse 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

Aunque no se pueda hablar de tipología en el sentido estricto, el discurso de las *CSM* teje en torno a la presencia de la Virgen otra serie de relaciones de comparación en las que se alude a hechos y personajes del Antiguo Testamento, que funcionan como “prefiguraciones” cuyo término es el milagro de la Virgen en la actualidad. El procedimiento consiste en designar a María, Madre de Dios, la madre de “aquel Dios” de la Antigua Alianza (Dn 6, 17-25; Nm 22, 28; Gn 2, 7, respectivamente):

A Madre do que livrou
 dos leões Daniel,
 essa do fogo guardou
 un menyo d’Irrael.
 (cantiga 4)

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 de 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.

<i>Estoria de España</i> (cap. 66)	<i>Cantigas de Santa María</i> (205)	<i>Cantigas de Santa María</i> (345)
Última reina cartaginesa ? (incendio)? ? Dido	? Madre mora (incendio) ? ? Virgen María con niño en brazos	? Virgen María con niño en brazos (incendio)

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 figurar: “Lo que atraviesa como una constante las distintas clases [de personajes] descriptas es la ejemplaridad, a la que en el último grupo [‘protagonistas de la historia’, entre los cuales está Dido] se agrega el carácter figurar” (Funes, 1997: 37).

A Madre do que a bestia | de Balaam falar fez
ar fez pois hũa ovella | ela falar hũa vez. (cantiga 147)

A Madre do que de terra | primeir' ome foi fazer
ben pod' a lingua tallada | fazer que possa crescer. (cantiga 156)

De forma similar, en muchos casos, los dos polos del vínculo comparativo son 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”). 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 vỹo d'agua ant' Archetecrỹo,
ben assi depois sa Madr' acrecentou o vinno. (cantiga 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.* (cantiga 113)

Ben pode Santa Maria | guarir de toda poçon,
pois madr'é do que trillou o | basilisqu'e o dragon. (cantiga 189)

A Santa Madre daquele | que a pe sobelo mar
andou, guaannar del pode | por fazer y outr' andar. (cantiga 236)

Assi como Jheso-Cristo | fez veer o cego-nado,
assi veer fez a madre | hua moça mui privado. (cantiga 247)

Aquela que a seu Fillo | viu cinque mil avondar
omees de cinque pães, | que quer pod' acrescentar. (cantiga 258)

Como Jesu-Cristo fezo | a San Pedro que pescasse
*un peixe en que achou ouro | que por ssi e el peytãsse,
outrossi fez que sa Madre | per tal maneira livrasse
a hua moller mesquynna, | e de gran coita tirasse.* (cantiga 369)

Como a voz de Jesu-Cristo | faz aos mortos viver,
assi fez a de sa Madre | un morto vivo erger (cantiga 381)

A Madre do que o demo | fez no mudo que falasse
fez a outro diabo | fazer como se calasse. (cantiga 343)

En algunos casos, se elabora al comienzo de la cantiga una suerte de *excursus* que recuerda los acontecimientos del Evangelio y en el que se señala específicamente el nexo significativo (“*en atal semellança*”):

A madre do Pastor bõo | que connosceu seu gãado
ben pode guardar aquele | que lle for acomendado.

Ca o dia da gran Çëa, | 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 | demostrou Santa Maria...
(398, 1-8, subrayado mío)⁵

⁵ Al respecto, es interesante considerar la utilización de esta misma expresión en algunos 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 aoravan la tierra, a Santa maría querían aorar ssi bien lo 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 queríen aorar ssi lo entendiessen.* [...] Et esto era a **ssignifficança 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 signo 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).

En todos estos casos, podemos apreciar una derivación con respecto al sentido tipológico propiamente bíblico. Lo que se introduce ahora no es 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. La intención no es, evidentemente, la de revelar un término de cumplimiento (como sí lo es siempre el *antitypus* cristológico con respecto al *typus* veterotestamentario), sino la de señalar una continuidad entre la obra sobrenatural del Hijo y la de la Madre.

Expondremos ahora, sucintamente, tres casos en los que las *figurae* son utilizadas en el discurso narrativo de ambas colecciones hispánicas de milagros.

3. Tres ejemplos del recurso figural en las narraciones de los MNS y las CSM

Teófilo (MNS, 25 ó 26⁶ – CSM, 3)

Mientras que Gautier (I Mir 10) y Berceo 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

⁶ 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).

ya conocida a la que se quiere simplemente rendir homenaje. Jesús Montoya (1973) recuerda que el milagro de Teófilo está redactado en 2.090 versos en la obra de Gautier de Coinci, en 657 en los *MNS* de Berceo, y en tan sólo 44 versos en las *CSM*.

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 en el castellano, son ya extensos en los textos latinos, como el soliloquio de Teófilo cuando cae en la cuenta de su pecado. 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 en el texto castellano:

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 ¡aï mi! Nasqui en ora dura,
matéme con mis manos, matóme mi locura;
aviéme assentado Dios en buena medida:
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, 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 (I Mir 11, vv. 623-661).

Sin embargo, el momento central en el relato, su punto de inflexión, 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 *figurae* 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 fornicacionis et homicidii cadens penitenciam verbo ostendens, non solum indulgenciam tantorum meruit peccatorum, sed eciam donum prophecie denuo accipere? Nisi esset penitencia, quomodo beatus Petrus, apostolorum princeps, discipulorum primus, columna ecclesie, qui claves regni celorum adeo suscepit, Christum dominum non semel, aut bis, sed eciam ter negavit, veniam acciperet? Nam amare lugendo et lacrimas fundendo indulgenciam 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 eciam feminas in utero habentes incidebat et totis flagiciis induebatur, vehemencius 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 (I Mir 11, vv. 1075-1079). Berceo, por su parte, también incluye una oración narrativa,

aunque cambia las figuras históricas (incluye a Magdalena y a Longino, personajes evangélicos) 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 Lázaro 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 golpe 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 fallimentes 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 Vigen se limita a una sincera y rápida declaración, en cuatro versos:

Chorando dos ollos seus
muito, foi perdon pedir,
u vyu 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 mui' 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)

Como es posible apreciar, 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” (vv. 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 interceder. 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 de Teófilo mismo como *figura*, otro elemento sumamente relevante en las *CSM* es el que proporciona el siguiente detalle de uno de los cuadros de la ilustración de la cantiga de loor 140, en el *Códice Rico (Tō)*:



Como lo ha señalado Deirdre Jackson en un documentado e iluminador estudio, 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”:

Although much scholarly attention has been focused on *Cantiga* 3, an additional allusion to the Theophilus legend in the same manuscript has previously gone unremarked. This supplementary

and subtle reference to Theophilus occurs in a miniature to *Cantiga* 140, on fol. 196r, which includes a single episode from the famous legend –the Virgin returning the charter to Theophilus while he keeps vigil.

[...]

There are compelling reasons for identifying the recumbent figure as Theophilus. First, the Virgin bends over him, holding a charter to which a seal is appended. Second, the charter is inscribed with four words: ‘nego Ihu et mat’ (i.e. ‘nego ih[es]u[m] et mat[rem] [eius])/ ‘I deny Jesus and [his] mother’). (Jackson, 2007: 77, 78)

Esto podría deberse, ya en la segunda mitad del siglo XIII, a la fuerza paradigmática y figural adquirida por el personaje de Teófilo, 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*” (cantiga 140, vv. 24-27).

El niño judío arrojado al horno (MNS, 16 - CSM, 4)

En la cantiga 4, 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 Anselmo⁷): “*Contigit quondam res talis in civitate*

⁷ 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).

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.⁸ 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:

⁸ 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, iuvante 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.

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 refran 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. 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 miracular 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 men?o 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 (Dn 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 (Dn 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 Sm 7, 9-10).⁹ 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 (recordemos: “*Abel pastor ovium (Genes. IV), Christi tenuit typum, qui est verus, et bonus pastor*”, según San Isidoro en sus *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:
“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:

⁹ Sin embargo, también podría significar el celo ardiente por la defensa de la ley mosaica (I Sm 15), aunque, en el caso del judío de la cantiga, excesivo y “fuera de tiempo”.

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”

(Mt 2, 16-18)

La abadesa preñada (MNS, 21 - CSM, 7)

Aquí se presenta, una vez más, el caso de un relato bien conocido de la tradición mariana universal. El milagro ha sido reelaborado en el cancionero alfonsí de forma sucinta y aun, en cierto sentido, incompleta, en el que se ha decidido privilegiar la complejidad estrófica. Así, la cantiga 7, de asunto similar a las piezas 55, 94 y 285 del cancionero,¹⁰ 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 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

¹⁰ 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) trata sobre la joven tesorera de un monasterio, y la tercera (285), 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.

se encuentra en el verso 14 de la cantiga.¹¹ La cantiga 7 dudosamente se hubiera comprendido de manera cabal sin el previo conocimiento del asunto narrado. Al inicio del cancionero, al igual que con el milagro de Teófilo en la cantiga 3, 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. En este sentido, cabría preguntarse si existe aquí una cierta “tipificación” de la figura de la abadesa en el cancionero alfonsí.

En el milagro 21 de Berceo, por otro lado, se observa claramente la presencia del recurso figural, empleado una vez más en la oración narrativa del personaje:

Tu acorraste, sennora, a Theophilo que era desesperado
Que de su sangre fizo carta con el peccado:
Por el tu buen conseio fue reconçiliado,
Onde todos los omnes te lo tienen a grado.

Tu acorraste, sennora, a la Egiptiana,
Que fue peccador mucho, ca fue muger liviana:
Sennora benedicta, de qui todo bien mana,
Dame algun conseio ante de la mannana.

¹¹ El texto de la cantiga ha sido estudiado 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 (1995: 344) en este juicio sobre la preponderancia de lo formal en la cantiga 7, atribuyéndola al hecho de ser una composición destinada a cantarse.

Sennora benedicta, non te pódi servir;
Pero amete siempre. laudar e benedeçir:
Sennora, verdat digo e non cuydo mentir ,
Querria seer muerta s y podiesse morir.

Madre del Rey de gloria de los çielos Reigna,
Mane de la tu graçia alguna mediçina,
Libra de mal porfazo una muger mezquina:
Esto si tu quisieres, puede ser ayna!
(c. 520-523)

Lo que importa destacar aquí es que, al igual que en la ilustración de la cantiga 140, la inclusión de Teófilo en la oración narrativa de la abadesa debe leerse en el contexto de la larga línea de pecadores salvados por gracia, lo que eleva al personaje a la categoría de *figura* en la historia de la salvación, al menos en la tradición que se pone en boca de los pecadores “actuales”.

No cabe duda, pues, de la riqueza con la que el recurso figural era empleado, no sólo en los exordios o *excursus* doctrinales de las colecciones marianas hispánicas, sino también en la narración misma de los milagros.

Para concluir, aportamos un último caso curioso, el de la cantiga 337 (“*COMO SANTA MARIA GUARDOU UN FILLO DUM OME BÕO QUE NON MORRESSE QUANDO CAEU O CAVALO SOBR’EL*”). Aquí 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 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.

Mientras que en los *MNS* de Berceo el recurso figural conserva su carácter bíblico original, apegado a la tipología propia de la tradición patrística, los procedimientos de figuración adquieren características peculiares en las *CSM* de Alfonso X. La preferencia por este recurso y el rechazo de la alegoría que evidencia el cancionero alfonsí, son solidarios 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.

Bibliografía

- AUERBACH, Erich. *Figura*, José M. Cuesta Canal (prólogo) y Yolanda García Hernández y Julio Pardos (traducción), Madrid: Trotta. [ed. original, 1944. *Neue Dantenstudien*, Istanbuler Schriften, 5], 1998.
- AGUSTÍN DE DACIA (*Augustinus de Dacia*), *Rotulus pugillaris*, I: ed. A. Walz, *Angelicum (Periodicum internationale de re philosophica et theologica. Organum unionis thomisticae)*, 6 (1929). p. 256.
- BAÑOS VALLEJO, Fernando, 1997. «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, 1997. p. 243-255.

BARBADO VIEJO, Francisco (Ed.). *Suma Teológica de Santo Tomás de Aquino*. Vol. 1: *Tratado de Dios Uno en esencia* [edición bilingüe]. 2. ed. Trad. Raimundo Suárez, intr. y notas Francisco Muñiz. Madrid: BAC, 1957.

BAYO, Juan Carlos. Las colecciones universales de milagros de la Virgen hasta Gonzalo de Berceo. *Bulletin of Spanish Studies*, LXXXI, v. 7-8, p. 849-871, 2004.

BERTOLUCCI, Valeria. Contributo allo studio della letteratura miracolistica. *Miscellanea di Studi Ispanici*, VI, p. 5-72, 1963.

BORELAND, Helen. Typology in Berceo's *Milagros*: the *Judezno* and the *Abadesa Preñada*. *Bulletin of Hispanic Studies*, v. 59, p. 1-29, 1983.

BURKE, James F. The Ideal of Perfection: The Image of the Garden-Monastery in Gonzalo de Berceo's *Milagros de Nuestra Señora*. In: JONES, Joseph (Ed.). *Medieval, Renaissance and Folklore Studies in Honor of John Esten Keller*. Newark (Delaware): Juan de la Cuesta, 1980.

CAMPO, Agustín del. La técnica alegórica en la introducción de los *Milagros de Nuestra Señora*. *Revista de Filología Española*, v. 28, p. 15-57, 1944.

DISALVO, Santiago. «*Atal allur a catade*»: recuperación figural de la Antigüedad pagana en las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X. *Olivar*, v. 5, p. 11-29, 2004.

DIZ, Marta Ana. Berceo y Alfonso: la historia de la abadesa encinta. *Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria*, v. 5, p. 85-96, 1993.

DUTTON, Brian (Ed.). Gonzalo de Berceo. *Obras completas II. Los «Milagros de Nuestra Señora»*. Londres: Tamesis, 1971.

FIDALGO FRANCISCO, Elvira. “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, 1995. p. 329-344.

FUNES, Leonardo. *El modelo historiográfico alfonsí: una caracterización*. Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar 6, London: Dept. of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, 1997.

GARIANO, Carmelo. *Análisis estilístico de los «Milagros de Nuestra Señora» de Berceo*, Madrid: Gredos, 1965.

GAMBERO, Luigi. *Maria nel pensiero dei teologi latini medievali*, Milano: San Paolo, 2000.

GERLI, Michael. La tipología bíblica y la Introducción de los MNS. *Bulletin of Hispanic Studies*, v. 62, p. 7-14, 1985.

GERLI, Michael. Gonzalo de Berceo. *Milagros de Nuestra Señora*, Madrid: Cátedra, 2003. [1ª ed. 1985].

GONZALO DE BERCEO. *Milagros de Nuestra Señora*. In: GERLI, Michael (Ed.). Madrid: Cátedra, 2003. [1ª ed. 1985].

GREGORIO DE TOURS (*Gregorius Turonensis*). *Libri miraculorum*. MIGNE, Jacques-Paul (1844-55): *Patrologia Latina*, Paris, (índices: 1862-65). Versión electrónica: *Patrologia Latina Database*, ed. Chadwyck-Healey, v. 71, 1996-2001.

ISIDORO DE SEVILLA. (*Isidorus Hispaliensis*). *Allegoriae quaedam Sacrae Scripturae*. MIGNE, Jacques-Paul (1844-55): *Patrologia Latina*, Paris, (índices: 1862-65). Versión electrónica: *Patrologia Latina Database*, ed. Chadwyck-Healey, v. 83, col. 97-100, 1996-2001.

JACKSON, Deirdre. The Influence of the Theophilus Legend: An Overlooked Miniature in Alfonso X's *Cantigas de Santa María* and its Wider Context. In: LOWDEN, John; BOVEY, Alice (Ed.). *Under the Influence: the Concept and the Study of Illuminated Manuscripts*. Turnhout: Brepols, 2007. p. 75-87.

KOENIG, Frédéric. Gautier de Coinci. *Les Miracles de Nostre Dame*, vols. I (2ª ed.)-IV, Genève: Droz, 1966/ 1961/ 1970.

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.

METTMANN, Walter (Ed.). Alfonso X, el Sabio, *Cantigas de Santa María*. tomos I-III, Madrid: Castalia, 1986, 1988, 1989.

MIGNE, Jacques-Paul (Ed.). 1844-55. *Patrologia Latina* [PL], Paris, (índices: 1862-65). Versión electrónica: Chadwyck-Healey (Ed.). *Patrologia Latina Database*, 1996-2001.

MIRACULA BEATE MARIE VIRGINIS (ms. Thott 128 Biblioteca Real Copenhague). In: GERLI, Michael (Ed.). Gonzalo de Berceo. *Milagros de Nuestra Señora*. Madrid: Cátedra, 1989.

MONTOYA MARTÍNEZ, Jesús. 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), 1973.

MONTOYA MARTÍNEZ, Jesús. *Las colecciones de milagros de la Virgen en la Edad Media (el milagro literario)*. Granada: Universidad, 1981.

MONTOYA MARTÍNEZ, Jesús. 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, 1985. p. 347-363.

MONTOYA MARTÍNEZ, Jesús; RIQUEL, Isabel de. *El prólogo literario en la Edad Media*. Madrid: Aula Abierta-UNED, 1998.

O'CALLAGHAN, Joseph. *Alfonso X and the Cantigas de Santa María. A Poetic Biography*. Leiden: Brill, 1998.

ORDUNA, Germán. La Introducción a los Milagros de Nuestra Señora. *Actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Nimega, , 1967. p. 447-456.

PARKINSON, Stephen; JACKSON, Deirdre. 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, 2005. [version 5, 3.5.05] <http://users.ox.ac.uk/~srp/zoo5.pdf>

PASCASIO RADBERTO (*Paschasius Radbertus*). *De corpore et sanguine Domini*. MIGNE, Jacques-Paul (1844-55): *Patrologia Latina*, Paris, (índices: 1862-65). Versión electrónica: *Patrologia Latina Database*, ed. Chadwyck-Healey, 1996-2001. vol. 120.

SAUGNIEUX, Joël. *Berceo y las culturas del siglo XIII*, [*Berceo*, 7], Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1982.

Resumen

La tipología y, en general, el recurso de las *figurae*, utilizados en la poesía medieval románica, se encuentran en abundancia en el discurso narrativo de los Milagros de Nuestra Señora de Gonzalo de Berceo y en las *Cantigas de Santa María (CSM)* de Alfonso X en las *cantigas de miragre*, superando en muchos casos el aprovechamiento que hacen los milagros berceanos. Se analizan en este trabajo el milagro de Teófilo, el del niño judío arrojado al horno y el de la abadesa preñada. Mientras que en los *MNS* de Berceo el recurso figural conserva su carácter bíblico original, apegado a la tipología propia de la tradición patrística, el cancionero alfonsí evidencia la preferencia por los procedimientos de figuración (con características peculiares en las *CSM*) y el rechazo de la alegoría.

Resumo

A tipologia e, em geral, o recurso das *figurae*, utilizados na poesia medieval românica, encontram-se em abundância no discurso narrativo dos *Milagros de Nuestra Señora (MNS)* de Gonzalo de Berceo e nas *Cantigas de Santa Maria (CSM)* de Alfonso X, superando nas *cantigas de miragre*, em muitos casos, o aproveitamento que fazem os milagres de Berceo. Analisam-se, neste trabalho, o milagre de Teófilo, o do menino judeu lançado ao forno e o da abadesa grávida. Enquanto nos *MNS* de Berceo o recurso figural conserva seu caráter bíblico original, apegado à tipologia própria da tradição patrística, o cancionero alfonsí evidencia a preferência pelos procedimentos de figuração (com características peculiares nas *CSM*) e a rejeição da alegoria.