MERCEDES BREA

CANTIGAS /V/ MILAGROS EN LOS CANCIONEROS MARIANOS DEL SIGLO XIII [1]

Si se confronta la obra mariana de Alfonso X [2] con las paralelas de Gautier de Coinci [3] y Gonzalo de Berceo [4], aparece visible una primera diferencia [5] ya en el título que se les atribuye: mientras las otras dos mantienen la denominación tradicional de los MIRACULA [6], la alfonsina es conocida como *Cantigas*, título que parece debido a una

[1] Este trabajo supone una reelaboración parcial de uno de los apartados contenidos en nuestro capítulo dedicado a As *"Cantigas de Santa Maria"*, en *Literatura. I: A Idade Media*, vol. XXX de *Proxecto Galicia*, A Coruña 2000, pp. 317-361, para el que nos había resultado de enorme utilidad la tesis doctoral de E. FIDALGO – publicada en microfichas–, *Gautier, Berceo, Afonso X. Estructuras narrativas en la literatura románica medieval de carácter mariano*, Santiago de Compostela 1992; un compendio de los aspectos más interesantes en este sentido puede verse ahora en los capítulos iniciales de E. FIDALGO, *As Cantigas de Santa Maria*, Vigo 2002.

[2] Vid. Alfonso X el Sabio, *Cantigas de Santa María*, ed. de W. METTMANN, 3 vols., Madrid 1986-1989; también, Alfonso X el Sabio, *Cantigas de Santa María*, ed. de J.F. FILGUEIRA, Madrid 1985. Nuestras citas de las *CSM* remiten a la edición de Mettmann, salvo para las incluidas en E. FIDALGO (coord.), *As Cantigas de Loor de Santa María*, Santiago de Compostela 2003 [2004], para las que se sigue esta edición.

[3] Vid. *Les Miracles de la Sainte Vierge* traduits et mis en vers par Gautier de Coincy, éd. de l'Abbé POQUET, Paris 1857 (reimpresión por Slatkine Reprints, Genève 1972); Gautier de Coinci, *Miracles de Nostre Dame*, ed. de V.F. KOENIG, Genève 1966-1970.

[4] Entre las varias ediciones existentes de esta obra, pueden verse, por ejemplo: Gonzalo de Berceo, *Obras completas. II: Los Milagros de Nuestra Señora*, ed. de B. DUTTON, London 1971; Gonzalo de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*, ed. de J.M. ROZAS, Barcelona 1986; Gonzalo de Berceo, *El libro de los Milagros de Nuestra Señora*, ed. de J. MONTOYA MARTÍNEZ, Granada 1986; Gonzalo de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*, ed. de F. BAÑOS VALLEJO, estudio preliminar de I. URÍA, Barcelona 1997; etc.

[5] No vamos a ocuparnos aquí de las diferencias relativas al número de milagros narrados, ni tampoco de las que se transparentan también en aspectos de tipo material, como el propio formato de los códices, pues sólo los que conservan las *CSM* responden a un tipo de gran lujo, con espléndidas miniaturas y cuidada notación musical.

[6] Para todo lo relacionado con la dinámica milagrosa, puede verse, entre otros, P.A. SIGAL, *L'homme et le miracle dans la France médiévale (XIe - XIIe siècle)*, Paris 1985. Vid. también, entre otros, U. EBEL, *Das altromanische Mirakel*, Heidelberg 1965; D. KUNTSMANN, *Vierge et merveille. Les miracles de Notre-Dame narratifs au Moyen Age*, Paris 1981; J. MONTOYA MARTÍNEZ, *Las colecciones de milagros de la Virgen en la Edad Media (El milagro literario)*, Granada 1981; M. BREA - E. FIDALGO, *Hacia*

decisión adoptada por los bibliotecarios de Felipe II después de la última encuadernación de los códices del Escorial que llevaron a cabo[7], aunque ellos pueden haberlo tomado directamente de la indicación que aparece, en tinta roja, al final del fol. 4v del códice T.I.1[8] del citado Monasterio: «aqui sse acaba o prologo das / *cantigas de santa maria*»[9].

De todos modos, es evidente que, si dejamos a un lado las «cantigas de loor» (todas las correspondientes a las decenas, además de la 409), las de «petiçon» (401 y 402), los «ṣete pesares» (403), las cantigas «das Mayas» (406), las dedicadas a las «cinco festas de Santa Maria» (410-415) y todas las que siguen a éstas (hasta la 427, que es la última) cantando los hechos más importantes de la vida terrena de María, el resto (nada menos que 356 cantigas) podrían agruparse, igual que las colecciones similares de Gautier de Coinci o Gonzalo de Berceo, bajo la «etiqueta» de *Miragres*[10], puesto que (por supuesto, con esa finalidad claramente didáctica de fomentar el culto a la Madre de Dios) relatan milagros de todo tipo que la tienen a Ella por protagonista principal.

No obstante, el cambio de denominación efectuado por el Rey Sabio, además de vincular este cancionero a aquellos otros que han

una tipología del milagro literario, en «Crisol. Nouvelle Série», 4 (2000), (*Typologie des formes narratives brèves au Moyen Âge, domaine roman, II*, pp. 111-133. Sobre la afinidad entre 'milagros' y 'maravillas', vid. asimismo M. BREA, *Milagros prodigiosos y hechos maravillosos en las* Cantigas de Santa María, en «Revista de Literatura Medieval», 5 (1993), pp. 47-61.

[7] Vid. M. LÓPEZ SERRANO, *Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio, Rey de Castilla*, Madrid 1974, p. 37.

[8] Para una información sucinta sobre los códices que nos han transmitido las *CSM*, vid. FIDALGO, *As Cantigas de Santa Maria* cit., pp. 51-58.

[9] J. MONTOYA apunta la posibilidad de «chamar a todo o conxunto *cantares de loor* de Santa María» recogiendo la disposición del segundo y último testamento de Alfonso X (enero de 1284), en el que establece que «todos los libros de los *Cantares de loor de sancta Maria* sean todos en aquella iglesia se enterrase e que los fagan cantar en las fiestas de Sancta Maria» (J. MONTOYA MARTÍNEZ, *O cancioneiro marial de Afonso X, o Sabio*, Santiago de Compostela 1991, p. 33).

[10] Como, por ejemplo, los *Miragres de Santiago*, del s. XIV, que pueden consultarse en las ediciones de E. LÓPEZ-AYDILLO, *Os Miragres de Santiago. Versión gallega del códice latino del siglo XII, atribuido al Papa Calixto II*, Valladolid 1918, y J.L. PENSADO TOMÉ, *Miragres de Santiago*, Madrid 1958. Debe tenerse presente, en cualquier caso, que la denominación genérica de «*miracles*» no impide a Gautier de Coinci incluir también en su colección varias «*chansons*» – equivalentes a las «cantigas de loor» de Alfonso X –, que aparecen encabezando el «*premier Livre*» con un prólogo propio (vid. I Pr 2 (D.2), ed. de Koenig, I, pp. 20-23), y otras varias al comienzo de «*la seconde partie*» (III, pp. 265 y ss.), para terminar – igual que haría luego Alfonso X – con «li salu Nostre Dame», «oroison», «les cinc joies», ... (IV, 544-592).

transmitido la lírica trovadoresca de carácter mundano [11], presenta la ventaja indudable de poner de manifiesto que la intención del monarca no era otra que la de *cantar* a Santa María, sus excelencias, sus virtudes y las gracias y favores que concede a sus devotos. De hecho, Alfonso X se refiere a su obra como *livro* [12] dedicado a Santa María (y, en ocasiones, como «livro das Cantigas»), en varios lugares: el «Prologo A», v. 19; la cantiga 209, tanto en la «razó» (que explica cómo quedó curado de un gran dolor porque «poseron-lle de suso o *livro das Cantigas de Santa Maria*») como en el v. 29 («E os fisicos mandavan-me põer / panos caentes, mas nono quix fazer, / mas mandei *o Livro dela* aduzer») [13]; y probablemente también en la cantiga 341, v. 83 («e tan toste o miragre meteron ontr'os mayores / miragres *eno gran livro* [14], en que outros muitos jazen»). Y, cuando

[11] No se puede olvidar que el siglo XIII es también la época de apogeo de la lírica trovadoresca (sobre todo de la gallego-portuguesa y siciliana, porque la occitana – y también, en buena medida, la francesa – se habían desarrollado extraordinariamente en la centuria anterior), que convierte a la mujer en *señor*, en DOMINA, de la que el trovador no es otra cosa que vasallo, *servidor*. Este trasvase de las relaciones feudales a la relación amorosa experimenta una nueva transformación al ser adaptada para expresar la actitud que debe adoptar el cristiano ante la Virgen, que se presenta como *Dona das donas, Sennor das sennores* (ctga. 10), como la más perfecta de todas las mujeres, porque ha sido tocada directamente por la gracia de Dios, que ha querido nacer de ella manteniéndola pura e inmaculada, sabia, comprensiva y generosa, siempre dispuesta a interceder ante su Hijo por cualquier pecador mínimamente arrepentido que implora su ayuda. No es, pues, extraño que, así como la *fin'amor* encontró numerosos cultivadores en lenguas diversas, también el culto a María, aprovechándose del código poético amoroso (del paralelismo entre amor terrenal y amor divino trata, por ejemplo, el vasto estudio de M. WARNER, *Tú sola entre las mujeres. El mito y el culto de la Virgen María*, Madrid 1991), haya producido abundantes textos, algunos de carácter aislado, producto de los mismos círculos trovadorescos que adoraban a la *domna* mundana, otros integrados en obras más completas dedicadas íntegramente a María.

[12] Sobre el concepto de 'libro' y 'cancionero' en la Edad Media, y su aplicación a las *CSM*, es interesante la consulta del trabajo de V. BERTOLUCCI PIZZORUSSO, *Libri e canzonieri d'autore nel Medioevo: prospettive di ricerca*, en «Studi Mediolatini e Volgari», 30 (1984), pp. 91-116, recogido también en la miscelánea de esta autora que lleva por título *Morfologie del testo medievale*, Bologna 1989, pp. 125-146. Vid. asimismo, de la misma autora, *Libro di autore e libro di autori: il caso delle* Cantigas de Santa Maria, en *Canzoneri iberici*, ed. al cuidado de P. BOTTA - C. PARRILLA - I. PÉREZ PASCUAL, Noia 2001, pp. 125-137.

[13] Estas referencias son particularmente interesantes, porque parecen aludir a la colección originaria (de 100 cantigas), que estaría ya terminada y probablemente copiada en un códice antes de la estancia del rey en Vitoria (entre agosto de 1276 y marzo de 1277).

[14] Esta indicación parece incidir, una vez más, en la voluntad real de organizar un cancionero grandioso en el que confluyen milagros de diversas procedencias. En

menciona las composiciones contenidas en ese libro, habla de *cantigas* (que es la forma usada mayoritariamente en las *razós*, pero que también puede encontrarse en el interior de los textos, excepto en la primera colección de 100) [15], o bien de *cantares* [16] (prólogo A, v. 25; pról. B, v. 41; cantiga 47, v. 13; 107, v. 9; etc. etc.), y también de *cobras e sões* (64, v. 6; 188, v. 8; 106, v. 9; 293, v. 8) [17], especificando claramente su intención ya desde el primer prólogo («Prólogo A» o «Intitulatio»):

> este *livro*, com'achei,
> *fez a onrr'e a loor*
> da Virgen Santa Maria,
> que éste Madre de Deus,
> en que ele muito fia.
> Poren dos *miragres* seus
> fezo *cantares e sões*,
> *saborosos de cantar*,
> todos de sennas *razões*,
> com'y podedes achar.

En estos mismos versos parece poner de manifiesto en qué tradición se inscribe: la mayoría de las composiciones contenidas en su «libro» son *miragres*, pero el rey no pretende *contarlos* como tales, sino convertirlos en *cantares*, en 'canciones', al modo trovadoresco, hechos «a onrr'e a loor / da Virgen Santa Maria», puesto que él se autoproclama «trovador de Nuestra Señora», la Dama a la que mejor cuadra el tópico del «sobrepujamiento», ya que Ella (y no una dama terrenal, por hermosa, noble y juiciosa que sea) sí es el ser más perfecto que Dios pudo crear (precisamente porque estaba destinada a ser la Madre de Dios hecho Hombre):

otras cantigas (33, 61, 265...), en cambio, habla de «libro» refiriéndose a diversas colecciones de milagros en las que 'encontró escrito' alguno de los prodigios que relata.

[15] Se usa, por ejemplo, en la cantiga 106, estrofa I; 347, estr. I; 400, estr. I; etc.

[16] Sobre las denominaciones *cantar* y *cantiga*, vid., entre otros, A. GIER, *Les* CSM *d'Alphonse le Savant: leur désignation dans le texte*, en «Cahiers de Linguistique Historique Médiévale», 5 (1980), pp. 143-156; y M. BREA, *Cantar et cantiga idem est*, en *Homenaxe ó Prof. Camilo Flores* (J.L. COUCEIRO *et alii*, ed.), Santiago de Compostela 1999, II, pp. 93-108.

[17] Aparece también la denominación de *cantos*, pero, por los contextos en que puede localizarse (véase, por ejemplo, «Eno Parayso santo, u estan todo-los santos / a Nostro Sennor loando con mui saborosos cantos», ctga. 196), debe referirse a cantos litúrgicos o religiosos, no a las composiciones que integran el cancionero alfonsino.

E o que quero é dizer loor
da Virgen, madre de Nostro Sennor,
Santa Maria, que ést' a mellor
cousa que El fez, e por aquest' eu
quero seer oi máis seu trobador
e rogolle que me queira por seu

Trobador e que queira meu trobar
receber, ca per El quer' eu mostrar
dos miragres que Ela fez, [...]
(Prólogo (B), vv. 13-21)

De hecho, las denominadas *cantigas de loor* responden básicamente a esta tradición trovadoresca, aunque cambie sustancialmente el sentido del «amor» cantado en relación con su destinataria [18], como declara abiertamente en el prólogo del que acabamos de citar un fragmento y en varios lugares de la compilación, como el refrán de la cantiga 130:

Quen entender quiser, entendedor
seja da Madre de Nostro Señor.

1. *Formas métricas*

Podría objetarse que las *cantigas de miragre* utilizan un esquema estructural [19] más propio del *exemplum* y de la hagiografía, jalonado de fórmulas que las aproximan a la tradición épica, porque Alfonso

[18] Vid. al respecto los comentarios contenidos en FIDALGO (coord.), *As Cantigas de Loor* cit., así como V. BERTOLUCCI PIZZORUSSO, *Alfonso X el Sabio, poeta profano e mariano*, en J. MONTOYA MARTÍNEZ y A. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ (eds.), *El* Scriptorium *alfonsí: de los libros de astrología a las* Cantigas de Santa Maria, Madrid 1999, pp. 149-158; J. MONTOYA, *Los Loores y la teología mariana del tiempo*, en «Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria», 11/12 (1999-2000), pp. 15-27; E. FIDALGO, *Cantigas 'de amor' a Santa María*, en J.L. RODRÍGUEZ (ed.), *Estudios dedicados a Ricardo Carvalho Calero*, Santiago de Compostela 2000, II, pp. 255-266; E. FIDALGO, *Lo que nos dice la cantiga 130*, en M.J. ALONSO GARCÍA - Mª L. DAÑOBEITIA FERNÁNDEZ - A.R. RUBIO FLORES (eds.), *Literatura y Cristiandad. Homenaje al profesor Jesús Montoya Martínez (con motivo de su jubilación). Estudios sobre hagiografía, mariología, épica y retórica*, Granada 2001, pp. 339-349.

[19] Sobre la estructura narrativa de las *CSM*, vid. los dos artículos de E. FIDALGO: *Esquemas narrativos en las* Cantigas de Santa María *(I)*, en «Studi Mediolatini e Volgari», 28 (1992), pp. 31-131; y *Esquemas narrativos en las* Cantigas de Santa María *(II)*, en «Studi Mediolatini e Volgari», 29 (1993), pp. 9-41.

X – sin dejar de ser trovador – asume también el papel de *conteur*, no sólo por el propio contenido de estas cantigas, sino también por el frecuente recurso que hace a fórmulas propias de la oralidad, más en concreto a algunas fórmulas características de los juglares que recitaban poemas épicos (coincidiendo ya en esto con Gautier, Berceo y gran parte de la narrativa medieval) [20]. Sin embargo, esas estructuras narrativas están encasilladas en unos moldes formales que corresponden a la lírica, y es precisamente aquí donde puede advertirse una de las diferencias sustanciales con respecto a la obra de Gautier de Coinci o de Berceo:

a) Los *Miracles* franceses están compuestos en *laisses* o tiradas monorrimas de diferente extensión, que es la forma métrica propia de la «juglaría», es decir, de la hagiografía y de la épica, así como de la mayoría de la narrativa en verso.

b) Los *Milagros* castellanos recurren a una especie de fórmula intermedia (no en vano conocida como *mester de clerecía*, para marcar una posición claramente diferenciada de la vertiente popular «juglaresca», pero también de la otra modalidad de «poesía culta», la profana, que mantiene un cierto parentesco con la anterior), puesto que la *cuaderna vía* supone secuencias de versos monorrimos (similares en esto a las *laisses*), pero que responden a una reglamentación: α) todas las tiradas tienen cuatro versos (ya no son, pues, de longitud variable); β) la rima es rigurosamente consonántica (en las *laisses* ésta era también mayoritaria, pero podían encontrarse casos de asonancia); γ) los versos, alejandrinos (los juglarescos eran sobre todo octosílabos) y divididos por la cesura en dos hemistiquios, son estrictamente isométricos (cualidad que no siempre se respetaba del todo en el «mester de juglaría»).

c) Las *Cantigas de Santa María*, por el contrario, se adscriben claramente a las formas métricas definitorias de la lírica trovadoresca; es decir, son *canciones* compuestas en estrofas, de diversos metros y combinaciones rímicas [21]; al igual que un cancionero pro-

[20] Vid. al respecto E. FIDALGO, *'Joculatores qui cantant gesta principum et vitas sanctorum': as Cantigas de Santa Maria, entre a lírica e a épica"*, en *Homenaxe ó Prof. Camilo Flores* cit., vol. II, pp. 318-334. También, entre otros, M. VAQUERO, E dest'un mui gran miragre vos contarei que oy. *Oralidad y textualidad en las* Cantigas de Santa María, en *Proceedings of the 4th International Conference on Galician Studies* (Universtity of Oxford, 1994), edit. por B. FERNÁNDEZ SALGADO, Oxford 1997, pp. 55-69.

[21] De todos modos, son relativamente abundantes las *cantigas de miragre* en las que, si se prescinde del refrán, se puede encontrar una estructura similar a la de Berceo, con estrofas de cuatro versos largos (en algunos casos, alejandrinos también), aunque con una diferencia notable: la rima es idéntica en los tres primeros ver-

fano, pueden utilizar estrofas de diferente medida y extensión, y con una distribución de rimas rica y variada [22], pero (salvo en el caso de los *descordos*, que se caracterizan precisamente por su ruptura de esa norma) todas las estrofas de una cantiga presentan la misma estructura. Además, utilizan básicamente uno de los dos tipos de cantiga establecidos en el *Arte de trobar* que precede al Cancionero de la Biblioteca Nacional de Lisboa, el de *cantigas de refrán* y, al igual que las cantigas profanas, dan prueba de su carácter musical en que la primera estrofa reproduce en los códices la partitura que se repetiría en todas las demás. Y todavía podría verse una huella más del influjo de los cancioneros profanos en la presencia de las breves *razós* en prosa que preceden (explicando, resumiendo) a los textos poéticos, al estilo – más que de las *razós* extensas (y novelescas, en muchos casos) de los códices occitanos – de las que podemos encontrar acompañando, sobre todo, a bastantes cantigas de escarnio en los apógrafos italianos de la lírica gallego-portuguesa [23].

sos, pero cambia en el cuarto, donde suele coincidir con la rima de todos o alguno de los versos del refrán, lo que la convierte en una rima *unisonante*, mientras que *a* es *singular*. Véanse, sólo como ejemplo de las distintas posibilidades, las cantigas 6 (aaabCBCB) y 16 (aaabBB).

[22] Las combinaciones de metro y rima pueden coincidir plenamente con las utilizadas en los cancioneros profanos (en ocasiones, por el propio Alfonso X), y no sólo en el caso de las *cantigas de loor* (en las que, por ejemplo, podemos destacar las que llevan el número 160 y 260, que emplean el esquema de dístico paralelístico con refrán – en el primer caso, combinado con el procedimiento del *leixa-pren* –, tan característico de un cierto tipo de cantigas de amigo; o la cantiga 130, cuyo esquema, aunque no siempre con versos decasílabos, puede encontrarse en cantigas de amor y de amigo de Don Denis, Fernan Paez de Talamancos, Fernan Rodríguez de Calheiros, Johan Airas de Santiago; Johan Servando o Roi Paez de Ribela), sino también en algunas *cantigas de miragre* (así, entre otras, la cantiga 29 combina versos heptasílabos con una distribución *aaabab*, de modo similar a lo que hacen en algunas de sus composiciones – eso sí, en la modalidad de *mestría* o bien incluyendo en ese esquema uno o más versos de *refrán*, mientras que en el *miragre* la estructura va complementada por un refrán CBCB – Pero da Ponte, Pero Gomez Barroso, Pero Mendiz de Fonseca, Don Denis, Gil Perez Conde o Estevan da Guarda). Vid., entre otros, V. BELTRÁN, *De zéjeles y* dansas*: orígenes y formación de la estrofa con vuelta*, en «Revista de Filología Española», 64 (1984), pp. 239-266 y *Rondel y refram intercalar en la lírica gallego-portuguesa*, en «Studi Mediolatini e Volgari», 30 (1984), pp. 69-90; también J.M. MONTERO SANTALLA, *As rimas da poesía trovadoresca galego-portuguesa: catálogo e análise*, tese de doutoramento, Universidade da Coruña, A Coruña 2000.

[23] Sobre este aspecto, vid., entre otros, M. BREA, *De las* vidas y razós *a las rúbricas explicativas*, en «Estudios románicos», 11 (1999-2001), pp. 35-50.

2. *Extensión de los milagros*

Con los distintos modelos formales escogidos está posiblemente en relación la propia extensión de las narraciones, pues, en general, tanto los 58 *miracles* de Gautier de Coinci (que suelen finalizar con una *coda* sermonaria de carácter didáctico-moralizante) como los 25 *milagros* de Berceo son sensiblemente más largos que la mayoría de los *miragres* de Alfonso X (que, al parecer, pretendía privilegiar con un mayor desarrollo expositivo las que ocupaban un número terminado en 5[24] -igual que las decenas se reservaban a los *loores*-).

Por poner sólo dos ejemplos al respecto, pensemos que el milagro de S. Ildefonso ocupa 1.350 versos en Gautier, 108 en Berceo, y 58 en Alfonso; el de Teófilo se desarrolla a lo largo de 2.090 versos en Gautier, de 657 en Berceo, y se reduce a 44 en Alfonso X. El comentario general que se puede extraer de este parangón, como expone V. Bertolucci[25], es que Gautier narra de manera sencilla y adaptada al gusto de la época historias de carácter moralizante, mientras que Berceo parece limitarse a traducir y versificar las fuentes latinas[26], y Alfonso X sobresale, como se ha señalado, por la importancia métrica y musical de sus cantigas.

En cualquier caso, el propósito de edificación moral del oyente está presente en los tres, aunque se comporten de forma diversa en el tratamiento de las fuentes, puesto que, mientras que Gautier tiende a adaptarlas alargando considerablemente el relato, Alfonso X, a quien la «anécdota» interesa sobre todo como prueba del poder, la bondad, la generosidad o justicia de María, las reduce a composiciones relativamente breves porque su pretensión no es extenderse en los detalles de la historia, sino más bien utilizar la maravilla realizada como un motivo más para cantar a su Señora[27].

[24] Vid. FIDALGO, *As Cantigas de Santa María* cit., p. 69.

[25] Vid. V. BERTOLUCCI PIZZORUSSO, *Contributo allo studio della letteratura miracolistica*, en «Miscelanea di Studi Ispanici», 6 (1963), pp. 5-72.

[26] A propósito de «fuentes», en la edición de KOENIG de los *Miracles* puede verse un estudio sobre los manuscritos que presumiblemente inspiraron a Gautier. Y casi todos los editores de Berceo dedican también un apartado a este aspecto. Para las de Alfonso X, vid. un resumen en FIDALGO, *As Cantigas de Santa María* cit., pp. 31-48.

[27] «Re Alfonso sceglie il partito originale, e rischioso, di racchiudere la narrazione dei miracoli nelle strofe della poesia lirica. [...] La distribuzione del materiale narrativo in strofe è certo un invito alla concisione [...]; spesso ottenuta accennando sveltamente alla fase finale, sulla quale gli altri scrittori di miracoli si soffermano invece a ribadire e moralizzare» (C. SEGRE, pp. XVII-XVIII de la introducción a Gautier de Coinci, Gonzalo de Berceo, Alfonso X el Sabio, *Miracoli della Vergine. Testi volgari medievali*, a cura di C. BERETTA, Torino 1999).

3. *Modelos narrativos*

Es posible establecer paralelismos entre las tres grandes colecciones de milagros marianos en lenguas románicas de la Edad Media [28] atendiendo exclusivamente a los milagros que contienen. Así, por ejemplo, se observa la presencia de 48 de los relatos franceses en las *CSM*, y, al menos en 25 de ellos, las coincidencias no parecen resultar simplemente de la consulta de una fuente común, sino de una auténtica adaptación realizada por el rey castellano a partir de las versiones de Gautier [29]. En cuanto a Berceo, son 19 los *milagros* recogidos también en las *CSM*, aunque no existe constancia de una consulta directa de la obra del primero por parte del Rey Sabio [30].

En total, son quince [31] los milagros comunes a las tres obras, más tres presentes en Alfonso y Berceo (cantigas números 12, 39, 86) y 33 compartidos sólo por Alfonso y Gautier. Pero, precisamente, observando en cualquiera de los quince casos en que ello es posible las tres versiones del mismo milagro [32], se pone de manifiesto desde

[28] Vid., como compendio de estas colectáneas, el libro de MONTOYA MARTÍNEZ, *Las colecciones de milagros*, cit.

[29] A este respecto pueden verse, entre otros, T. MARULLO, *Osservazioni sulle Cantigas di Alfonso X e sui Miracoli di Gautier de Coinci*, en «Archivum Romanicum», 18 (1934), pp. 495-539; y W. METTMANN, *Os* Miracles *de Gautier de Coinci como fonte das* Cantigas de Santa Maria, en *Estudos Portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*, Lisboa 1991, pp. 79-84.

[30] J.E. KELLER (*Las narraciones breves piadosas versificadas en el castellano y gallego del medioevo*, Madrid 1987) insinúa (p. 137) que Alfonso X pudo conocer la obra de Berceo en una visita al monasterio silense, pero en este caso sigue pareciendo más prudente pensar que ambos han podido utilizar fuentes comunes o próximas. Como señala C. Segre, «I tre autori si susseguono a brevissima distanza: una trentina d'anni separa Gonzalo da Gautier, da dieci a vent'anni separano Alfonso da Gonzalo. Quanto a rapporti diretti, è sicuro soltanto quello di Alfonso con Gautier de Coinci, mentre mancano prove di influsso di Gautier su Gonzalo o di Gonzalo su Alfonso. Va detto comunque che mentre i miracoli di Gautier hanno subito goduto di un grande successo, quelli di Gonzalo de Berceo ebbero una circolazione, conventuale, limitatissima, come mostra anche la tradizione manoscritta» (p. XII de su introducción a *Miracoli della Vergine* cit.).

[31] Corresponden a las *CSM* números 2, 3, 4, 7, 11, 13, 14, 16, 24, 25, 32, 33, 34, 47, 56; como puede advertirse, todas pertenecen a la colección inicialmente prevista de sólo 100 cantigas.

[32] Existen estudios sobre algunos de estos milagros, entre los que podemos destacar los siguientes de E. FIDALGO: *De los modos de narrar. Miracle II, 18; Cantiga 25; Milagro 18*, en *Actes du XXeme Congrès International de Linguistique et Philologie Romane* (Zürich, 1-6 april, 1992), publiés par G. HILTY, Tübingen 1993, tomo V, vol. II, pp. 267-276; *'La abadesa preñada' (Berceo, 21). Seis versiones románicas y tres en latín*, en *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de*

el primer momento la existencia de diferencias notables entre ellas, diferencias que no se deben sólo a la omisión o adición de ciertos datos sino también al modo de difundir los mismos hechos, y ello a pesar de que la técnica compositiva es básicamente la misma, pues en las tres colecciones romances se observa la influencia de los dictámenes de la retórica, aunque tal vez sea en la obra de Alfonso X donde su presencia resulta más evidente en lo que se refiere a la distribución de la materia [33]. Así, por ejemplo, es curioso observar cómo – limitándonos a esta parte de la estructura narrativa – utilizan de manera diferente los tres autores la *conclusio*: en Gautier es didáctico-moral, en Berceo simplemente didáctica [34], y en la mayoría de las *Cantigas* ni siquiera existe.

Pero, probablemente, la diferencia más importante entre los tres cancioneros estriba en la importante función que concede el Rey Sabio al *refrán* [35], puesto que, mientras que la *razon* inicial se limita

Literatura Medieval, edit. por J. PAREDES, Granada 1995, vol. II, pp. 329-344. Sobre este último milagro, vid. también M.A. DIZ, *Berceo y Alfonso: la historia de la abadesa encinta*,en «Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria», 5 (1993), pp. 85-96. La segunda parte del libro de MONTOYA MARTÍNEZ, *Las colecciones de milagros* cit. proporciona un estudio comparativo de los milagros del sacristán impúdico, el clérigo y la flor, el ladrón devoto y la boda de la Virgen. Además, sobre el milagro de Teófilo, por ejemplo, existe ya una abundante bibliografía; vid., entre otros, J. MONTOYA, *El milagro de Teófilo en Coinci, Berceo y Alfonso X*, en «Berceo», 87 (1974), pp. 151-184; M. BREA, *El milagro de Teófilo. Texto dramático y texto narrativo*, en *Medioevo y Literatura*. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, edit. por J. PAREDES, Granada 1995, vol. I, pp. 415-428; A. D'AGOSTINO, *Rutebeuf. Il Miracolo di Teofilo*, Milano 1998.

[33] En este sentido, resulta de suma utilidad la consulta de los trabajos ya citados de E. FIDALGO sobre los esquemas narrativos en las *Cantigas de Santa María*, así como el que dedica al análisis de *El exordio en las* Cantigas de Santa María, en «Bulletin of Cantigueiros de Santa María», 5 (1993), pp. 25-34.

[34] Aunque Berceo se aproxime a Gautier al añadir al final de su relato una conclusión didáctica, este remate no es del mismo tipo: Gautier lo aprovecha para insistir reiteradamente en los beneficios y perjuicios de virtudes y pecados, utilizando la historia expuesta como ejemplo práctico de lección moral; Berceo, en cambio, acude a esta posibilidad de cierre que contemplaban las disposiciones retóricas al uso para proponer el milagro como ejemplo, más como consejo de actuación para obtener el galardón de la Virgen -insistiendo en las gracias marianas- que en el tono de reprensión que caracteriza a Gautier (quien dedica casi tanto espacio a invitar al remordimiento y a la penitencia como a contar la historia). Peculiar de Berceo es también emplear la conclusión como enlace entre la historia que se acaba de narrar y la que viene a continuación (a modo de exordio anticipado, ya que, desde el final mismo del último milagro, se advierte de la recitación de otro para el que se ruega ya atención).

[35] Vid., al respecto, J. MONTOYA, *'Razon', 'refrán', 'estribillo' en las* CSM, en «Bulletin of Cantigueiros de Santa Maria», 1 (1989), pp. 31-70; FIDALGO, *As Cantigas de Santa Maria* cit., pp. 96-108.

a enunciar o resumir el argumento del milagro, el refrán pone de manifiesto la cualidad de la Virgen que le interesa destacar y de la que el episodio narrado no es más [36] que un *exemplum* demostrativo, como puede comprobarse no sólo mediante la *amplificatio* que en ocasiones completa y amplía el refrán [37] sino también por el empleo de las fórmulas introductorias [38] de la narración del tipo de «e desto / daquesto / onde... un miragre vos quero dizer / contar...». Dicho de otro modo, el objetivo del autor es convencer (mediante el relato – o la simple mención recordatoria, en el caso de milagros bien conocidos [39] –) a los fieles de las ventajas que puede reportarles la devoción a Nuestra Señora, para que lo acompañen en sus cantos de alabanza a la suma de virtudes que la adornan y que todos pueden apreciar, precisamente, a través de la multiplicidad de mercedes que otorga a todos sus devotos. Es, pues, el refrán el que, de alguna manera, convierte los 'milagros' en 'cantigas' [40], el que proporciona sentido – en la concepción alfonsina – al relato maravilloso [41], que se convierte así en la prueba fehaciente tanto de las gracias como del inmenso poder que Dios quiso otorgar a su Madre, haciéndole ocupar el primer (y muy destacado) lugar en la escala de intercesores que pueden mediar entre Él y los hombres [42].

[36] Es evidente que esta consideración no está reñida con el intento de proporcionar verosimilitud a las maravillas realizadas por Santa María (vid. *ibid.*, p. 114).

[37] Vid. *ibid.*, pp. 104-108.

[38] «Comezan, pois, as cantigas cunha frase bisagra que se cristaliza como introducción ó milagre, á vez que ratifica a dependencia deste con respecto á lección a penas oída no estribillo» (cfr. *ibid.*, p. 117).

[39] Esto puede ayudar a entender la extrema brevedad de narraciones como la de Teófilo: si el público ya conocía los detalles de la historia, no era necesaria otra cosa que traérselos a la memoria enunciando o resumiendo los hechos fundamentales de la misma.

[40] Véase, entre otras, su recomendación a oradores y religiosos de que sean «[...] sabedores / en fazerlle sabores / *cantando saborosos / cantares e fremosos / dos seus maravillosos / miragres*, que son frores / doutros, e mui mellores» (cantiga 409, ed. FIDALGO, vv. 63-69).

[41] Como bien resume E. Fidalgo, «unha cantiga redúcese, en liñas xerais, a refrán moralizador e narración exemplar, modelo compartido con outras obras contemporáneas nas que se pretende transmitir valores de tipo moral. / A lexitimidade para adecuarse ó modelo do *exemplum* (máxima moralizante e narración exemplar) e aproveitar a forma zexelesca (estribillo que abre a estrofa) proporciónanlla os mesmos tratados de retórica – tanto clásicos como medievais – que, ó trataren da distribución da obra literaria, centran a súa atención fundamentalmente no comezo desta e propoñen a elección do *ordo artificialis* sobre o *naturalis*, por consideralo máis elegante e, dentro daquel, distinguen ata oito formas de adaptalo. A unha destas oito posibilidades parece que responde a maneira de iniciar a composición das cantigas [...]" (*ibid.*, pp. 96-97).

[42] Téngase en cuenta que incluso las cantigas "que se din de louvor non son

4. *Consideraciones finales*

La desproporcionada longitud de los *Miracles* con respecto a las *Cantigas* se debe, por una parte, a la inserción de proverbios y máximas de carácter moralizante en el interior del relato, intercaladas entre los versos que dan cuerpo a la narración de un suceso milagroso; por otra, a la intención indudable de Gautier de no escatimar esfuerzos ni versos para ofrecer un relato lujoso en detalles relativos a la acción, pero, sobre todo, a la expresión de los sentimientos de los personajes, utilizando la descripción emocionada de una situación como un arma suplementaria para llegar al corazón del oyente.

Berceo, por su parte, tiende a narrar los mismos acontecimientos en un tono humilde y familiar, sustituyendo la carga moral por los proverbios y expresiones cotidianas que aproximan el milagro al público que lo escucha y prescindiendo de rebuscados artificios retóricos -sin que ello implique un desconocimiento de la técnica- para relatar hechos enmarcados en la realidad que circunda a su auditorio, con referentes concretos y bien conocidos para sus metáforas y descripciones detalladas y realistas que pretenden dar verosimilitud a la historia.

A Alfonso X le preocupa la exposición concisa y rápida de la acción, para que el lector no pueda distraerse del mensaje que transmite el relato y que no es otro que la necesidad de cantar loas a María, como suele precisar –y repetir- el refrán; para lograrlo, despoja la narración de descripciones y digresiones innecesarias para la comprensión cabal del milagro y pone de relieve la actuación del beneficiario, único merecedor –por su actitud o sus hechos en relación con Ella- del premio (o castigo) de la Virgen.

Es posible que los tres grandes cancioneros marianos del siglo XIII respondan a diferentes concepciones de transmisión de una misma doctrina. La versión francesa, quizás por ser cronológicamente la primera, parece más próxima al género del *sermón*, al que debería su gran carga moralizadora; la de Berceo podría ponerse en relación con la épica, al menos en su propuesta de un personaje presentado casi como un héroe en su lucha – y consiguiente victoria – contra la adversidad; la adaptación gallega, por su parte, tiende más hacia el *exemplum* [43], narrando de manera concisa un modelo de

outra cousa que a narración dun acontecemento na vida de María, os seus misterios son expostos con afán catequético, sin outra pretensión que exaltar a María nos seus misterios" (MONTOYA MARTÍNEZ, *O cancioneiro marial* cit., p. 33).

[43] Vid. el compendio que ofrece de la vinculación de los milagros alfonsinos al *exemplum* FIDALGO, *As Cantigas de Santa Maria* cit., pp. 135-139.

actuación del que es posible extraer (sin necesidad de insistir directamente en ella) una conclusión didáctica.

Pero, sobre todo, no se puede olvidar el hecho de que Alfonso X es el único de los tres autores que declara explícitamente su intención de elaborar un *cancionero* dedicado a María, Reina de los Cielos y, por consiguiente, tal vez la única mujer merecedora de que un rey se declare su vasallo y se entregue a su servicio [44]. Gautier y Berceo eran clérigos y componían obras edificantes, pero Alfonso era rey [45] y trovador [46] (además de acometer otras magnas empresas culturales que escapan a nuestro objetivo); por eso, también existen ciertas diferencias en el 'galardón' a que aspiran como recompensa a su labor: todos confían en que la Virgen les ayude a conseguir la salvación de su alma [47], pero el rey se atreve también a solicitar su auxilio para liberar completamente a España del dominio musulmán [48]:

> E por aquesto te rogo, virgen santa corõada,
> pois que tu es de Deus filla e madr' e noss' avogada,
> que esta mercee aja por ti de Deus acabada,
> que de Mafomet a seita possa eu deitar d' Espanna
> (cantiga 360, vv. 27-30) [49]

Como rey trovador, Alfonso X no se conforma con narrar y mostrar los prodigios que se obtienen por intercesión de la Virgen; los convierte en canciones en su honor, en *cantigas*, utilizando para ellas las mismas denominaciones – y, no lo olvidemos, la misma lengua – que se empleaban para la lírica profana, porque, mientras que Gautier de Coinci y Gonzalo de Berceo eran sólo deudores de la tradición miraculística medieval y del extraordinario desarrollo del culto a María, Alfonso, además, era parte integrante de la tradición

[44] Vid., entre otros, MONTOYA MARTÍNEZ, *O cancioneiro marial* cit., pp. 31-52, especialmente el apartado titulado «O cancioneiro dun rei», pp. 35-38.

[45] Y un rey con conciencia de pertenecer a un linaje, como destaca claramente MONTOYA, *ibid.*, p. 37.

[46] Vid., entre otros, BERTOLUCCI PIZZORUSSO, *Alfonso X el Sabio, poeta profano e mariano* cit.

[47] Véanse, por ejemplo, las cantigas 390 y 400.

[48] Vid. al respecto J.T. SNOW, *Alfonso X y las* Cantigas*: documento personal y poesía colectiva*, en MONTOYA MARTÍNEZ - DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ (eds.), *El* Scriptorium *alfonsi* cit., pp. 159-172.

[49] Véanse los atinados comentarios que hace de esta cantiga FIDALGO (coord.), *As Cantigas de Loor* cit., pp. 354-361. Y también las cantigas 200, 300, 400 y, de manera especial, 401.

trovadoresca [50] y decide conscientemente consagrar su producción «amorosa» a la «Dona das donas, Sennor das sennores».

[50] Vid. un resumen de estos aspectos en nuestro trabajo *Tradiciones que confluyen en las* Cantigas de Santa Maria (en prensa).