



Tradiciones que confluyen en las *Cantigas de Santa Maria*

Mercedes BREA

Universidade de Santiago de Compostela

*A Jesús Montoya*¹

Cuando Alfonso X concibió su magno proyecto de realización de un *cancioneiro* dedicado a María², posiblemente era consciente de que acometía una obra singular, que debía ser digna tanto de su destinatario (nada menos que la

¹ Por razones ajenas a nuestra voluntad, no nos fue posible colaborar en el homenaje que, bajo el título de *Literatura y Cristiandad*, fue ofrecido hace unos años al Prof. Jesús Montoya (M. J. Alonso García – M^a 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*, Universidad de Granada, Granada, 2001); por eso queremos dedicarle ahora este trabajo que debería haber sido incluido en aquel volumen.

² Aunque no se conocen con certeza las fechas, W. METTMANN (“Algunas observaciones sobre la génesis de la colección de las *Cantigas de Santa Maria* y sobre el problema del autor”, *Studies on the Cantigas de Santa Maria: Art, Music and Poetics. Proceedings of the International Symposium on the CSM of Alfonso X el Sabio (1221-1284), in Commemoration of its 700th Anniversary Year-1984*, editados por I. J. KATZ y J. E. KELLER, Madison University, 1987, 355-366) sugiere la existencia de tres fases en la configuración de esta tradición manuscrita: a) entre 1270 y 1274 se confeccionaría el antecedente de *Tō*; b) entre 1274 y 1277 se habría procedido a una primera ampliación, duplicando el número inicial y alcanzando así un total de 200 cantigas (colección a la que correspondería *T*); c) entre 1277 y 1282 se habría llevado a cabo la confección de *E*, a la vez que se intentaba acabar *F* (que debería contener 200 cantigas adicionales a las de *E*). Vid. también, al respecto, M. P. FERREIRA, “The Stemma of the Marian Cantigas: Philological and Musical Evidence”, *Bulletin of Cantigueiros de Santa Maria*, 6, 1994, 58-98; y M. SHAFFER, “Marginal Notes in the Toledo Manuscript of Afonso el Sabio’s *Cantigas de Santa Maria*: Observations on Composition, Correction, Compilation and Performance”, *Bulletin of Cantigueiros de Santa Maria*, 7, 1995, 65-84.



Madre de Dios) como del oferente, un rey con aspiraciones imperiales pero, sobre todo, un rey culto³, que aglutinaba a su alrededor una floreciente escuela trovadoresca, por una parte, y todo un equipo de expertos en traducciones y compilaciones de obras científicas e historiográficas, por otra. Y, en este contexto, no cabe esperar que tan magna empresa se forjase *ex nihilo*, sino que debía aprovechar todos los recursos que estaban a su disposición, que no parece que hayan sido pocos, porque, aunque no vamos a ocuparnos ahora de los aspectos materiales de los códices en los que se transcribieron las *Cantigas de Santa María*⁴, no podemos dejar de recordar el despliegue de recursos de que hacen gala, tanto en su tamaño como en la disposición y número de los textos y, de manera especial, en la notación musical y en la completísima serie de miniaturas⁵ que jalonan los pergaminos que los componen, particularmente el llamado *Códice Rico* (Escorial, T.I.1)⁶.

³ Sobre la imagen que quería dar de sí mismo el rey, vid. J. T. SNOW, “Alfonso X y las *Cantigas*: documento personal y poesía colectiva”, en J. Montoya Martínez y A. Domínguez Rodríguez (eds.), *El Scriptorium alfonsí: de los libros de astrología a las Cantigas de Santa María*, Editorial Complutense, Madrid, 1999), 159-172; V. BERTOLUCCI, “Libro di autore e libro di autori: il caso delle *Cantigas de Santa María*”, *Canzonieri iberici*, ed. al cuidado de P. Botta, C. Parrilla e I. Pérez Pascual, Università di Padova – Toxosoutos – Universidade da Coruña, Noia, 2001, 125-137; y E. FIDALGO, *As Cantigas de Santa María*, Xerais, Vigo, 2002, 79-81.

⁴ Puede verse un resumen de la situación en trabajos de síntesis como: J. MONTOYA MARTÍNEZ, *O cancionero marial de Afonso X, o Sabio*, Biblioteca de Divulgación n° 6, Universidade de Santiago de Compostela, 1991; M. BREA, “As *Cantigas de Santa María*”, *Literatura. I: A Idade Media*, vol. XXX de *Proxecto Galicia*, Hércules de Edicións, A Coruña, 2000, 317-361; y, sobre todo, en el más reciente y completo de E. FIDALGO, *As Cantigas de Santa María*...

⁵ Además de los numerosos trabajos sobre éstas de A. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ (de los que puede encontrarse una amplia relación en la extensa bibliografía proporcionada por E. FIDALGO), véase el compendio de R. SÁNCHEZ AMEIJERAS, “Imaxes e teoría da imaxe nas *Cantigas de Santa María*”, en E. Fidalgo, *As Cantigas*..., 245-330.

⁶ Uno de los problemas relacionados con estas características de los códices alfonsinos es el de sus posibles destinatarios. J. MONTOYA (“El códice de Florencia: una nueva hipótesis de trabajo”, *Romance Quaterly*, 33, 1986, 323-329) supone que *E* sería la copia con la que quería quedarse el rey, puesto que cree que tenía intención de regalar al Papa Gregorio X los dos volúmenes de lujo en caso de que la entrevista que había previsto celebrar con él en Beaucaire para plantearle sus aspiraciones imperiales diese los resultados apetecidos. En cualquier caso, tan lujosa presentación (y el propio formato) no parece compatible con una divulgación popular sino con una circulación, como mucho, restringida a la corte y el entorno real. Es posible que alguna cantiga estuviera destinada a ciertas celebraciones litúrgicas dedicadas a la Virgen, como podría deducirse de las alusiones de ese tipo contenidas en los propios textos, pero también lo es que su interpretación se produjera sólo en palacio, como una de esas “alegrías” a las que se refiere el título VII de la *Partida segunda*, cuando regula el pasatiempo regio y principesco (piénsese en la miniatura inicial del “códice de los músicos”). En cualquier caso, no dejan de ser libros para exhibir, tal vez como símbolo externo del poder y la autoridad del monarca, del que indicarían, a la vez que la grandeza personal y política, la especial protección divina que lo hacía apto para sus pretensiones imperiales.



Tradiciones que confluyen en las *Cantigas de Santa María*

Nada, a la vista de los resultados, autoriza a pensar que el Rey Sabio hubiera tenido la idea genial de crear un cancionero dedicado a Nuestra Señora sin otra inspiración que su propia devoción. Es cierto que se pueden advertir varias fases en la composición⁷ de la obra, desde una primera intención de reunir 100 cantigas hasta ese resultado final de más de 400, pero, tanto en la primera versión como en las sucesivas, los criterios organizativos están claros y se apoyan en cuidadosos cálculos numéricos⁸. Y el método de trabajo seguido por el monarca en sus restantes empresas “literarias”⁹ nos permite imaginarlo rodeado de un equipo que tendría entre sus primeras encomiendas la de compilar el mayor número posible de materiales para, a partir de ellos, diseñar ese libro¹⁰ que deseaba ofrecer a la Gloriosa.

No creemos agotar todas las posibilidades con las líneas que vamos a esbozar aquí, pero parece indudable que, en la configuración definitiva de las *Cantigas de Santa María*, confluyeron —además de la tendencia al enciclopedismo del siglo XIII¹¹— al menos tres corrientes paralelas, que podrían resultar excluyentes entre sí pero que acaban revelándose complementarias: la ya asentada tradición de *miracula* y *exempla*, la expansión del culto a María y el desarrollo de la lírica trovadoresca.

El milagro literario

El MIRACULUM¹² nos pone en contacto, por su propia designación, con el concepto de ‘prodigio’ o ‘maravilla’, puesto que, aunque las “maravillas” de la evolución lingüística presenten hoy resultados aparentemente bien diferenciados,

⁷ Además de la introducción de METTMANN (a su edición de Alfonso X el Sabio, *Cantigas de Santa María*, 3 vols., Clásicos Castalia, Madrid, 1986–1989), vid. S. PARKINSON, “The First Reorganization of the *Cantigas de Santa María*”, *Bulletin of Cantigueiros de Santa María*, I (2), 1988, 91–97.

⁸ Vid., a modo de resumen de estos aspectos, E. FIDALGO, *As Cantigas...*, 66–77.

⁹ Puede obtenerse una visión de conjunto de este trabajo en la obra colectiva, coordinada por J. Montoya Martínez y A. Domínguez Rodríguez, *El Scriptorium alfonsí: de los libros de astrología a las Cantigas de Santa María*, Editorial Complutense, Madrid, 1999.

¹⁰ 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”, *Studi Mediolatini e Volgari* 30, 1984, 91–116, recogido también en la miscelánea de esta autora que lleva por título *Morfologie del testo medievale*, Il Mulino, Bologna, 1989, 125–146.

¹¹ Vid. E. FIDALGO, *As Cantigas...*, 33–36.

¹² 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- XIIIe siècle)*, CERF, Paris, 1985.



milagro y *maravilla* tienen un origen común¹³: el verbo latino MIRARI ‘asombrarse’, ‘mirar con asombro o admiración’, a su vez derivado del adjetivo MIRUS ‘asombroso, extraño, maravilloso’¹⁴.

Como forma literaria, el *milagro* es una narración breve en torno a un hecho extraordinario, relacionado con el culto a un santo, en un santuario bien determinado, referido a un beneficiario identificable, sincero y agradecido, que expresa su reconocimiento manifestando públicamente la gracia recibida delante de una autoridad (religiosa y/o notarial) y delante de los peregrinos de los santuarios. Supone una hierofanía de la *virtus Dei* que actúa a través de un santo y transforma una situación negativa, resolviendo una necesidad o un conflicto “in extremis”, por lo que da lugar, de parte del beneficiario, a la alegría de la acción de gracias, a la expresión pública de la misma y a la exaltación del santo en cuestión¹⁵. La literatura miraculística (sobre todo en prosa y, al menos originariamente, en latín) es abundante en la Edad Media, posiblemente porque está legitimada por los propios Evangelios (los milagros realizados por Jesús para manifestar su divinidad) y por la concepción de la santidad como imitación de las acciones de Cristo. Pero, además, no parece que se imponga ningún centro de culto sin que a su alrededor se divulguen relatos de acciones milagrosas que sirvan como elementos de propaganda y de atracción, y justifiquen la afluencia de fieles a ellos.

No es difícil advertir que el *milagro* comparte con el *exemplum*¹⁶ una serie de rasgos esenciales: ambos son narraciones breves, presentadas como veraces,

¹³ “La merveille est le miracle (deux termes quasi synonymes dans ce genre de narration, et d’étymologie voisine), c’est-à-dire suivant la définition scolastique “ce qui est effectué par Dieu en dehors des causes qui nous sont connues” (*illa quae a Deo fiunt praeter causas nobis notas miracula dicuntur*).” Cfr. D. KUNTSMANN, *Vierge et merveille. Les miracles de Notre-Dame narratifs au Moyen Age*, Seuil, París, 1981, 12-13.

¹⁴ MIRACULUM era toda ‘cosa asombrosa’, y fue precisamente la lengua de la Iglesia la que lo fijó con la acepción de ‘prodigio, milagro’, al tiempo que favorecía también el uso de MIRABILIS y, en particular, el de su plural neutro MIRABILIA (‘cosas que producen admiración’), con frecuencia complementado por un genitivo MUNDI o DEI. En consecuencia, puede decirse que, en mayor o menor medida, los *milagros* son narraciones de *maravillas*, al menos desde el punto de vista etimológico. Para J. LE GOFF (*Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, trad. de A. L. Bixio, Gedisa, Barcelona, 1991², 13-15), la diferencia fundamental entre MIRABILIS y MIRACULOSUS estriba en que las “maravillas” suponen una multiplicidad de fuerzas, mientras que los “milagros” tienen un autor único, Dios, que se manifiesta a través de sus santos o de su propia Madre. Para una información más amplia sobre estos aspectos, puede verse M. BREA, “Milagros prodigiosos y hechos maravillosos en las *Cantigas de Santa María*”, *Revista de Literatura Medieval*, 5, 1993, 47-61.

¹⁵ Este párrafo es traducción de una parte de la voz “Milagres medievaís”, redactada por A. A. NASCIMENTO, para el *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa* (= *DLMGP*), organizado y coordinado por G. LANCIANI y G. TAVANI, Caminho, Lisboa, 1993, 459-461 (concretamente, 460).

¹⁶ Este término tiene en la Edad Media varios significados, de los cuales el más común, heredado de la Antigüedad, era el de ‘ejemplo a seguir’, modelo de comportamiento o de virtud. Puede



Tradiciones que confluyen en las *Cantigas de Santa María*

están destinados a la comunidad de los fieles y tienen una finalidad moralizadora. Además, el protagonista del *exemplum* puede ser un “héroe” en sentido amplio, pero también un santo (modelo de vida ejemplar), aunque no haya realizado necesariamente milagros. Se diferencian, sobre todo, en que la intervención divina (a través de la Virgen o de los santos) es más evidente en el *milagro*, que tiene una estructura un poco más compleja y en el que no suele faltar la intención propagandística. Pero el acontecimiento descrito en el *milagro* casi siempre puede ser presentado como *exemplum*, género que contaba con un modelo compositivo que ofrecía un patrón ajustado para la distribución del material narrativo, razón por la que es adaptado frecuentemente para la confección del *milagro*¹⁷.

En cuanto a la génesis del *milagro* como género literario¹⁸, no es preciso recordar que es el resultado de una corriente que remonta a los *Acta Martyrum* y a las *Passiones* que narran el sufrimiento y muerte de los mártires y se recopilan originariamente con una finalidad litúrgica. Cuando, con la legalización del

designar una función retórica, pero también un tipo particular de relato, usado como método de persuasión por los predicadores y los autores de obras morales, que elaboraron colecciones de *exempla* listos para ser utilizados en sus sermones con carácter ejemplarizante. Sus fuentes son muy variadas: la Biblia, vidas de santos, relatos históricos y literarios, fábulas, leyendas y tradiciones folklóricas, incluso la experiencia personal del redactor (sobre todo en el siglo XIII). Vid. la voz correspondiente a *exemplum* (redactada por J. BERLIOZ) del *Dictionnaire des Lettres Françaises. Le Moyen Âge*, preparado por R. BOSSUAT, L. PICHARD y G. RAYNAUD DE LAGE, editado y puesto al día por G. HASENOHR y M. ZINK, Fayard, [Torino], 1992, 437-438, donde puede ampliarse la información y encontrar importantes referencias bibliográficas.

¹⁷ Las dificultades para delimitar los conceptos de *milagro* y *exemplum* están claramente expuestas, entre otros, por J. M. CACHO BLECUA (“Género y composición de los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo”, *Príncipe de Viana*, 47, 1986, anejo 2 (*Homenaje a José María Lacarra*), 49-66), quien, después de varias consideraciones –y teniendo en cuenta análisis previos de P. Zumthor, M^a J. Lacarra, J. Berlioz, C. Bremond, J. Le Goff y J. C. Schmitt–, concluye aceptando que “Desde el horizonte de expectativas de un recolector de *exempla*, los milagros pueden incorporarse sin ninguna variación que los diferencie. No obstante, no todos los ejemplos se podrían insertar en una colección de milagros como la de Berceo. Su intercambiabilidad tiene una única dirección, puesto que el universo narrativo del *exemplum* es mucho más amplio” (66). Sobre la importancia del modelo del *exemplum* en las *Cantigas de Santa María*, vid. E. FIDALGO, *As Cantigas...*, 135-139.

¹⁸ Vid. M. BREA-E. FIDALGO, “Hacia una tipología del milagro literario”, *Crisol. Nouvelle Série*, 4, 2000 (*Typologie des formes narratives brèves au Moyen Âge (domaine roman)*, II), 111-133. Entre los trabajos publicados posteriormente, vid. S. BOESCH GAJANO y M. MODICA (eds.), *Miracoli. Dai segni alla storia*, Viella, Roma, 2000, especialmente el artículo de Ch. M. RADDING, “Il riconoscimento del miracolo nella società medievale: cultura ecclesiastica e cultura folklorica” (91-107), que está orientado más “verso il processo intellettuale del riconoscimento dei miracoli che ai miracoli come tali; non a ciò che la gente pensava dei miracoli (nel senso di offrire una definizione di miracolo), ma a come la gente pensava ai miracoli; in sostanza, quali erano i processi intellettuali coinvolti nella determinazione della relazione esistente fra un corpo istituzionale –e dunque necessariamente molto generale– di dottrine e la grande varietà di avvenimenti specifici che erano (o non erano) miracoli” (93).



Cristianismo (a partir del edicto de Milán de 313), deja de ser necesario dar la vida como testimonio de la fe, la conversión de un cristiano en santo ya no se produce a través de una muerte cruenta, sino de la trayectoria de una vida piadosa¹⁹, y ello convierte a los documentos hagiográficos en auténticas *vidas*, pues se requiere una mayor abundancia de detalles que den prueba de la virtud del protagonista (de manera especial, en los procesos de beatificación o santificación). Con todo, el paso de los *acta* a las *vitae*²⁰ no se produce de manera brusca, sino que puede advertirse cómo, entre los siglos IV y VIII, los elementos biográficos se van incorporando a los relatos de martirios, y también cómo, en paralelo a la idealización del *vir Dei* encarnado por el asceta, se promueve asimismo la redacción de *vidas* de los obispos²¹, como otra forma de ser testigos de Cristo: canalizando su actividad hacia la labor pastoral²².

A partir del s. IX culmina otro modo de interpretar la santidad: el santo, en su función de intermediario de Dios para la obtención de gracias y beneficios, es reconocido por su poder de oficiar milagros (sobre todo, de curación de enfermos). La identificación entre santidad y taumaturgia provoca que los milagros se multipliquen en la vida de cada santo y más allá de su muerte, y que sean recogidos en *legendae*²³ que acaban siendo muy similares entre sí, independientemente

¹⁹ El martirio es reemplazado por el ascetismo y el monacato, sobre todo en la Iglesia de Oriente, impulsado por la doctrina agustiniana de la Gracia. El asceta y el eremita son considerados los herederos del mártir, pero, al no ser ya objeto de persecución, demuestran su “heroicidad” no a través de la muerte sino de la *virtus*, que se hace así funcionalmente equivalente al derramamiento de sangre.

²⁰ La primera *Vita* conocida es la de san Antonio, redactada en 357 por S. Atanasio, obispo de Alejandría (muerto en el año 373), con una finalidad exclusivamente didáctica y apologética por cuanto muestra la victoria del eremita sobre el mal.

²¹ El diácono Paulino de Milán redacta, hacia 422 y a petición de S. Agustín, una *vida* de san Ambrosio, obispo de Milán (muerto un cuarto de siglo antes); S. Agustín, a su vez, es propuesto para la veneración a través de una *vida* compuesta poco después de su muerte (430) por el obispo Posidio de Calama, su discípulo y amigo. Para todos estos aspectos, vid. R. GRÉGOIRE, *Manuale di agiologia. Introduzione alla letteratura agiografica*, Monastero San Silvestro Abate, Fabriano, 1987. El vol. 6, 1999, de la revista *Hagiographica* contiene un interesante estado de la cuestión sobre “Gli studi agiografici sul Medioevo negli ultimi trenta anni in Europa”, a cargo de diferentes autores que se ocupan de analizar el panorama bibliográfico en España (1-22), Francia (23-68), Gran Bretaña (69-89), Alemania (91-102), Italia (103-135), Bélgica (137-152) y Holanda (153-168).

²² La santidad ya no se juzga en relación con la imitación de la muerte de Cristo, sino con la existencia de un conjunto de virtudes o de fidelidad a las reglas; santo será aquel que reúna en su vida una suma de valores que hagan de él un “héroe” (como “héroe” había sido, en cierto sentido, el propio Jesús durante su vida terrena), y también un modelo de comportamiento. El santo, en principio, es un hombre corriente, pero tocado por la Gracia, por lo que en su vida todo va a ser excepcional y extraordinario.

²³ Como resume G. GROSS (en la voz “Miracles” del *Dictionnaire du Moyen Âge*, dirigido por C. Gauvard, A. de Libera y Michel Zink, Quadrige / PUF, Paris, 2002, 929-931): “En tant que phénomène constaté, mis par écrit puis publié, et, par voie de conséquence, en tant que matière



Tradiciones que confluyen en las *Cantigas de Santa María*

del santo protagonista. Y los milagros comienzan a independizarse de las *vidas*²⁴, en proporción directa a la proliferación de reliquias (algunas de ellas, traídas de Tierra Santa por los cruzados; otras, descubiertas –o redescubiertas– en esta época) y a la construcción de nuevos templos –o ampliación y mejora de los ya existentes– para acogerlas. Del mismo modo que disfrutaban escuchando el relato de las gestas de héroes épicos, los fieles se acostumbran al relato de hechos admirables, con lo que la vida de un santo deriva hacia el relato interminable de maravillas prodigadas por su intervención, de tal manera que las biografías de santos se convierten en “l’histoire de la collaboration de Dieu et de l’homme au cours de sa vie humaine”²⁵.

El relato de los milagros mantiene todavía, en ocasiones, una relación estrecha con la vida del santo²⁶, en cuanto que los prodigios pueden haber acontecido por mediación de aquel durante su vida terrena²⁷. En estos casos, la capacidad para conseguir que Dios realice maravillas puede actuar como una especie de marca o señal²⁸; por eso, uno de los modelos más frecuentes de este

littéraire, le miracle relève de l’hagiographie. Il fait partie de la « légende », *legenda* (gérondif neutre pluriel de *legere* « lire »), leçon édifiante, recueil de choses vraies qui méritent d’être lues. Le miracle justifie le culte du saint dont on vient vénérer les reliques, et complète par une illustration posthume l’autre aspect narratif de l’hagiographie, celui qui est en somme biographique: *Vita sancti*, la « Vie de saint » (929).

²⁴ El modelo de separar *milagros* y *vida* se remonta al siglo VI, con Venancio Fortunato, que, en su *Vida* de Hilario de Poitiers (muerto dos siglos antes), presenta por primera vez la *vida* del santo dividida en dos secciones o libros: el relato estricto de la vida por un lado, y la relación de sus milagros por otro. Esta iniciativa fue secundada por Gregorio de Tours, quien –con sus cuatro libros de milagros de san Martín (más otros cuatro de otros santos y *confesores*)– asienta definitivamente un género de enorme éxito a lo largo de la Edad Media al ser emulado por Gregorio Magno en los cuatro libros de sus *Dialogi* (593–594).

²⁵ Cfr. R. PÉRON, *Les saints au Moyen Âge. La sainteté d’hier est-elle pour aujourd’hui?*, Plon, Paris, 1984, 262. Vid. también, entre otros, B. WARD, *Miracles and the medieval mind: theory, record and event 1000-1215*, Scholar Press, Aldershot, 1987; *Miracles, prodiges et merveilles au Moyen Âge. XXVe Congrès de la SHMES (Orléans, juin 1994)*, Publications de la Sorbonne, Paris, 1995.

²⁶ “Il n’est pas toujours possible de dissocier les *Miracula* ou les *Virtutes* des autres types de récits hagiographiques, comme les *Vitae* ou les *Translationes*. Il n’en reste pas moins que, progressivement, sont apparus des recueils séparés de *Miracula*, non au sens (bien connu de l’hagiographie dès le IV^e ou le V^e siècle) de miracles de type biblique (guérisons, prophéties, etc.) qu’un saint aurait réalisés de son vivant, mais bien qu’il aurait effectués après sa mort, soit lors de la translation ou de l’élévation de ses reliques, soit sur ses reliques” (A. DIERKENS, “Réflexions sur le miracle au haut Moyen Âge”, *Miracles, prodiges et merveilles...*, 9–30; 17).

²⁷ Recordemos que, en las *vitae martyrum* y en las *passiones*, los milagros solía realizarlos –también a modo de señal– Dios directamente sobre su elegido a la hora del martirio, haciendo, por ejemplo, que sobreviviera a alguno de los tormentos infligidos, o que se viera salir su alma, en el momento de la muerte, en forma de paloma.

²⁸ Es decir, por una parte, los fieles perciben (y comprueban) que se trata de un hombre tocado por la Gracia divina y que, por ese motivo, posee un don especial, y, por otra, el Señor quiere mostrar su poder precisamente a través de él atendiendo sus ruegos.



tipo consiste en que alguien –normalmente, un enfermo o una persona con problemas– acude al santo para rogar su intercesión y éste eleva su plegaria al Padre Eterno, quien accede al requerimiento. Los milagros acaecidos después de la muerte del santo tienen un carácter ligeramente diferente: los fieles dirigen su oración directamente al santo, aun sabiendo que su papel es simplemente el de mediador, y él –que forma ya parte de la corte celestial y goza, por ello, de un cierto poder por delegación divina– realiza el prodigio directamente, aunque siempre se aclare que ello sucede porque el Señor así lo ha dispuesto y para gloria suya; una gloria que comparte el santo y, por extensión, el santuario que alberga su cuerpo (en ocasiones, incorrupto) o alguna reliquia de éste.

Los *Libri* (o *Libelli miraculorum*) se van configurando, en general, a partir de los testimonios directos de los beneficiarios de los milagros, que desean dejar constancia de ellos para gloria del santo, o de quienes los presenciaron admirados y los transmiten con la misma intención (y la complementaria de atraer a los fieles al lugar de culto). Por este motivo, los relatos que contienen esos libros muestran siempre un deseo de verosimilitud, esforzándose por proporcionar datos precisos sobre fechas, lugares, nombres, circunstancias, etc., que, al menos aparentemente, puedan ser contrastados por quien albergue alguna duda sobre su veracidad²⁹.

Nos interesa destacar el carácter de transición que presenta el *milagro* literario en relación con los milagros incluidos en las *vitae*, en un sentido similar al planteado por F. Baños Vallejo³⁰, matizando opiniones como las sostenidas por U. Ebel³¹ y J. Montoya³², pues no encontramos un corte radical entre el milagro hagiográfico y el milagro como género literario autóctono³³. Aparte de que la extensión de los segundos pueda ser algo superior a la de los primeros (no en todos los casos), no se produce, por ejemplo, un verdadero cambio de

²⁹ A pesar de ello, el repertorio de maravillas realizables por Dios utilizando algún mediador no parece ilimitado, por lo que no sorprende que un mismo prodigio (a veces incluso con coincidencia de nombres y otros detalles) pueda aparecer atribuido a santos diferentes en lugares incluso alejados entre ellos. J. M. CACHO BLECUA (“Género y composición ...”, 51) recuerda que “con ligeros ajustes se pueden insertar en diferentes colecciones, lo que implica que desde el punto de vista estructural lo importante es el hecho, siempre atribuido a un personaje con poderes sobrenaturales, sea un santo sea la Virgen”.

³⁰ Vid. F. BAÑOS VALLEJO, *La hagiografía como género literario en la Edad Media. Tipología de doce Vidas individuales castellanas*, Universidad de Oviedo, Oviedo, 1989, especialmente 131-132.

³¹ Vid. U. EBEL, *Das altromanische Mirakel*, Studia Romanica, Heidelberg, 1965.

³² Vid. J. MONTOYA, *Las colecciones de milagros de la Virgen en la Edad Media (El milagro literario)*, Universidad de Granada, Granada, 1981.

³³ La diferencia fundamental consiste precisamente en que el milagro literario aparece desvinculado de la biografía. Como señala F. BAÑOS VALLEJO, *La hagiografía ...*, 130: “Hay una diferencia evidente: las Vidas de santos no sólo constan de milagros, sino que narran además los elementos biográficos anteriores”.



Tradiciones que confluyen en las *Cantigas de Santa María*

“protagonista”, pues el núcleo aglutinador sigue siendo el santo (o la Virgen), que actúa como intercesor para beneficiar (o, en su caso, castigar) a personas que se han hecho merecedoras de ello. Es cierto que, en los escritos hagiográficos, los milagros son de diversos tipos, y el santo (*in vita*) puede ser, en algunas ocasiones, él mismo el “beneficiado” por los favores divinos (precisamente como signo de santidad), mientras que los otros (igual que la mayoría de los realizados *post mortem*) presentan una estructura más uniforme, pero su función es idéntica: Dios utiliza a los santos (o a la Virgen) como instrumento para hacer patente su poder y, al mismo tiempo, para mostrar su predilección por aquel que ha elegido como mediador. Lo que sucede es que esa demostración divina adquiere un carácter distinto según el momento en que se produzca: en las *passiones* de los mártires, suele manifestarse a favor de estos cuando están siendo sometidos a suplicios, casi siempre públicamente, a fin de que sea advertido con claridad por quienes lo están presenciando; en las *vidas* de santos eremitas o de conducta ejemplar, tanto pueden acontecer prodigios cuyos efectos recaen sobre el santo (que sale indemne de algún peligro, por ejemplo) en su vida terrena como sobre alguna persona que, atraída por su fama de hombre virtuoso, acude a él para recabar su auxilio ante alguna adversidad; y, cuando el santo ya ha muerto y se veneran sus restos en algún santuario, la estructura del milagro responde normalmente a la tipología establecida por U. Ebel, sin que se haya producido una ruptura entre esos relatos y el correspondiente a la *vida* a la que aparecen asociados³⁴.

El culto a María

Si bien, como hemos indicado, los *milagros* constituyen una especie de complemento obligado de las *Vitae sanctorum* (suelen ser pruebas irrefutables de santidad en los procesos de canonización, además de elemento fundamental para la atracción de fieles a los santuarios) y existen desde antiguo, lo que ahora nos interesa de manera particular es su vinculación al florecimiento del culto a la Virgen María³⁵, producido en los siglos XI y XII bajo la influencia de Oriente y que dará lugar a un número considerable de colecciones especializadas: los *milagros marianos*³⁶.

³⁴ Para un mayor detalle en la argumentación, vid. M. BREA-E. FIDALGO, “Hacia una tipología...”, 120-133.

³⁵ Vid., entre otros, M. L. ARCANGELI MARENZI, *Aspetti del tema della Vergine nella letteratura francese del Medioevo*, Libreria Universitaria Editrice, Venezia, 1968; S. BARNAY, *El cielo en la tierra. Las apariciones de la Virgen en la Edad Media*, Ediciones Encuentro, Madrid, 1999; H. GRAEFE, *Mary. A History of Doctrine and Devotion*, Sheed and Ward, New York, 1963; M. WARNER, *Tú sola entre las mujeres. El mito y el culto de la Virgen María*, Taurus, Madrid, 1991.

³⁶ Estos *milagros* no son, como hemos visto, los primeros en la tradición del género, pues su proliferación no se produce hasta que el culto a María se confirma iconográficamente (recordemos



La figura de María es indisoluble de la de Cristo. A finales del siglo IV, en la Iglesia oriental y en un contexto de vigilancia a los visionarios con revelaciones de inspiración herética, el teólogo confía a las apariciones de la Virgen el encargo de transmitir oficialmente la Palabra de Dios y de investir a los santos de un poder celeste³⁷, de tal modo que, a lo largo de los siglos V y VI, sus apariciones intervienen en la consolidación del dogma cristiano amenazado por las herejías. El concilio de Éfeso de 431 la proclamó formalmente Madre de Dios, y hasta el s. VI se la representa normalmente como Virgen Madre y en actitud orante, que son los dos tipos base de la iconografía mariana. En Occidente, la creencia en las apariciones de la Virgen aparece fugazmente con la llegada del monaquismo, pero es casi insignificante hasta mediados del s. IX³⁸, cuando resulta ya compatible con los progresos doctrinales y culturales, pero, sobre todo, con la reapertura del pensamiento latino a las categorías mentales del neoplatonismo cristiano.

El culto mariano conoce una gran evolución bajo el reinado del Carlos el Calvo: himnos, poemas, tratados, se dedican a describir la gloria, implorar y alabar a la Virgen María, que se convierte en la Reina del cielo y de la tierra y con ese título se asocia a la realeza. Como va exponiendo S. Barnay a lo largo de su libro, en el siglo XII obtiene un éxito sin precedentes la creencia en las apariciones de la Virgen³⁹. Después del IV concilio de Letrán, en 1215, la creencia en las apariciones de la Virgen se adapta a los principios de la nueva pastoral de la Iglesia con el fin de eliminar la herejía, fortalecer la fe y hacer prevalecer su unidad en todas partes. La Virgen es propuesta como modelo a seguir, sirve de ejemplo a las órdenes religiosas y guía a las almas al conocimiento de Dios. No deja de ser curioso que, de nuevo (como hemos visto en el Oriente griego unos

que la primera representación de la Virgen con el Niño es la del Portal Real de la catedral de Chartres, de 1145), pero, a partir de ahí, superan en cantidad y difusión a los de los santos.

³⁷ Vid. BARNAY, *El cielo en la tierra*, 19.

³⁸ “Para el pensamiento oriental la imagen, como la visión, permiten el paso de lo visible a lo invisible, de lo sensible a lo inteligible, de la tierra al cielo. No ocurre lo mismo en Occidente, donde los clérigos, a partir del siglo VII, instalan otras mediaciones y abren otras puertas de acceso al mundo celeste. Los “viajes del alma al más allá”, género literario que describe las visiones de las almas que han retornado para dar testimonio de lo que ellas han visto en el cielo, permiten realmente suplir en parte el deseo de ver de los medievales” (BARNAY, *El cielo en la tierra*, 34).

³⁹ “Liberar a la humanidad de su sufrimiento, reconciliarla con Dios, es en realidad lo que pide el siglo a la Virgen convertida en Nuestra Señora. Al mismo tiempo que la Madre del Señor irrumpe en la piedad y capta la devoción de las multitudes, se muestra cada vez más a las miradas del hombre medieval. [...] En su presencia se rescata la culpa, huye el diablo, se arrepienten los que han pecado. Se disuelven las epidemias y el miedo. [...] Los visionarios tienen el rostro de la humanidad que se presenta con el aspecto más miserable, entregada a las epidemias, a la enfermedad, sometida al pecado. Tienen también el rostro de los santos. A todos la Virgen les concede ver su rostro de Madre de misericordia. Ella guía, protege, salva y conduce a los hombres hacia la luz” (BARNAY, *El cielo en la tierra*, 44-45).



Tradiciones que confluyen en las *Cantigas de Santa María*

siglos antes), se refuerce el culto a María en una época en la que la Iglesia oficial se ve obligada a combatir movimientos heréticos o, al menos, no totalmente ortodoxos (cátaros, valdenses, humillantes...) ⁴⁰.

La emergencia de María como figura bien individualizada afecta al conjunto de la vida litúrgica, como corroboran ya la práctica carolingia de las misas votivas (de las que una tiene por objeto honrar a la Virgen), y el hecho de que comience a dedicársele un día a la semana (el sábado) con oficio propio. Al principio disponía de una fiesta única (el primero de enero), pero entre finales del s. VII y el siglo IX se le van añadiendo otras cuatro: la Anunciación (el 25 de marzo), la Asunción (el 15 de agosto), la Natividad (el 8 de septiembre) y la Purificación (el 2 de enero). En el s. XI comienza a discutirse el dogma de la Inmaculada Concepción, pero resulta bastante controvertido y no se consolidará hasta un poco más tarde, formando parte del grupo de festividades que se imponen entre los siglos XIV y XV, junto con la de la Visitación, la Entrada en el templo y los Dolores. El interés que despierta explica la aparición de auténticas controversias doctrinales alrededor de su pureza (¿ya en el momento de su concepción?) y de su subida al cielo (¿en gloria y en forma corporal?), y de polémicas al respecto con los representantes de las otras dos religiones de Libro (el judaísmo y el Islam). En el siglo XII, María se ha convertido en una figura central, hasta el punto de eclipsar a su hijo en una parte de la literatura cristiana, que la contempla como mediadora entre lo humano y lo divino, entre el fiel implorante y el Dios hecho hombre. Se la representa sentada en el trono celestial, con su Hijo en brazos, y en ocasiones con la cabeza inclinada dulcemente hacia Él. Es considerada, además, patrona y personificación de los movimientos comunitarios y su destino se confunde con el de la sociedad, con el de la Iglesia, a la que representa, a la vez, como madre, hija y esposa de Cristo ⁴¹. No

⁴⁰ “La popularité que connaît à cette époque la dévotion mariale est à mettre en relation, en effet, avec l'exigence, manifestée par les mouvements populaires et, plus tard, certaines hérésies d'une nouvelle forme de religiosité, plus proche à la fois du message évangélique et des aspirations du peuple. Le culte réservé à la Vierge, qui coïncide avec l'apparition des nouveaux ordres monastiques se réclamant de sa protection, apparaît par conséquent comme l'un des moyens que se donne l'Église pour canaliser les ferments qui agitent les consciences, pour populariser en d'autres termes une religion ressentie comme trop abstraite et éloignée de la sensibilité du grand nombre. Para l'intermédiaire de Marie, créature divine mais aussi terrestre, l'Église fournit une image plus humanisée de la religion, plus accessible aussi, la Vierge étant présentée dans un rapport permanent de proximité et de disponibilité envers les fidèles” (C. CABAILLOT, “La Vierge Marie dans les *Laudi* de Jacopone da Todi”, en *Imagines Mariae: représentations du personnage de la Vierge dans la poésie, l'art et l'éloquence entre XII et XVI siècles*, études recueillies par Ch. Mouchel, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 1999, 35-50, 36).

⁴¹ Vid. D. IOGNA-PRAT, “Marie (Vierge)”, en *Dictionnaire du Moyen Âge*, 883-884. Vid. asimismo, entre otros, J. MONTOYA MARTÍNEZ, “Los Loores y la teología mariana del tiempo”, *Bulletin of the Cantigueiros de Santa María*, 11/12, 1999/2000, 15-27. Y el libro de M. WARNER, *Tú sola entre las*



puede olvidarse tampoco que, en el desarrollo literario del tema mariano, tienen bastante importancia la iconografía y los evangelios apócrifos (que vienen a complementar los escasos rasgos biográficos de la Virgen que proporcionan los textos canónicos)⁴².

Uno de los personajes que más parece haber contribuido⁴³ a la propagación del culto a María en la primera mitad del s. XII es Bernardo de Claraval, con sus cuatro homilías en alabanza de la Virgen, que, si bien son una obra de juventud y representan cuantitativamente una parte insignificante en el total de su producción⁴⁴, tuvieron una enorme difusión, pues hay constancia de que fueron tan copiados que se conservan 78 manuscritos del siglo XII y comienzos del s. XIII. A. Domínguez Rodríguez rastrea las huellas del influjo de San Bernardo en las miniaturas del Códice Rico alfonsino (T.I.1) para concluir que esas homilías –con su doctrina de la *compassio Mariae* y la *scala salutis*– han podido influir en las representaciones de la Crucifixión y del Juicio Final, y que incluso es posible que la viñeta segunda de la cantiga 56 represente al propio San Bernardo escribiendo y que la cantiga 54 recuerde el milagro de la *lactatio* del que el propio santo fue beneficiario⁴⁵.

Cada santuario –catedrales, colegiadas, monasterios...– consagrado a Nuestra Señora elabora una especie de anales maravillosos que la tienen como protagonista y en los que, al lado de los relatos históricos propios del lugar –nacidos

mujeres, que estudia la figura de María bajo varios aspectos fundamentales relacionados con su culto: virgen, reina, novia, madre y mediadora.

⁴² “Il materiale apocrifo, che ha incominciato a fiorire fin dal II secolo, e che ha trovato forse la sua origine dal desiderio di inserire la figura della Vergine in una realtà storica meno avara di dattagli e di notizie di quella offerta dai Sinottici, divenendo la fonte remota o prossima dell’opera letteraria e dell’arte figurativa mariologica” (ARCANGELI MARENZI, *Aspetti del tema della Vergine...*, 10). La biografía de María, hasta su maternidad, puede verse en *El Protoevangelio de Santiago*, Ciudad Nueva, Madrid, 1997 (con introducción de J. González Núñez y traducción de C. Isart Hernández y P. González Casado).

⁴³ Directa o indirectamente, pues su influjo parece haberse incrementado a través de San Buenaventura, Santo Tomás de Aquino, San Alberto Magno..., para decrecer luego en los siglos XIV y XV y volver a recuperar más tarde un nuevo impulso bajo los ataques del protestantismo (vid. ARCANGELI MARENZI, *Aspetti del tema della Vergine...*, 9-10).

⁴⁴ Según M.-I. HUILLE y J. REGNARD (Bernard de Clairvaux, *À la louange de la Vierge Mère*, Les Éditions du Cerf, Paris, 1993), la obra marial de San Bernardo supone el 3’5% del total de sus escritos (26), y presenta a la Virgen sólo en su calidad de Madre del Rey y de mediadora, aunque su maternidad espiritual la convierte en corredentora (27-28). Las imágenes que utiliza (estrella, flor, etc.) están tomadas de la Biblia (en especial, de los Salmos) y de los comentarios de los Padres de la Iglesia.

⁴⁵ Vid. A. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, “San Bernardo y la religiosidad cisterciense en las *Cantigas de Santa María*, con unas reflexiones sobre el método iconográfico”, en M. J. ALONSO GARCÍA – M^a L. DAÑOBEITIA FERNÁNDEZ – A. R. RUBIO FLORES (eds.), *Literatura y Cristiandad...*, 289-317.



Tradiciones que confluyen en las *Cantigas de Santa María*

de hechos que se presentan como constatados-, se deslizan verdaderos cuentos⁴⁶, siempre destinados a engrandecer la confianza en la Madre de Dios. Entre las colecciones más célebres están los *Miracles de Notre-Dame de Roc-Amadour*, anónimos, que reúnen 126 relatos de distinta extensión. En Laon, Hermann compone un marial análogo al que compila Hugo Farsito para la catedral de Soissons; en el primer tercio del s. XIII, un clérigo anónimo recoge 27 milagros de la Virgen en Chartres...⁴⁷; en Inglaterra, destaca la compilación de Guillermo de Malmesbury; en Portugal, las colectáneas de milagros marianos tienen uno de sus más completos representantes en el *Marial alcobacense* de los siglos XII-XIII, algunas de cuyas narraciones presentan versiones próximas a las de los *Milagros de Nuestra Señora*, de Gonzalo de Berceo⁴⁸, y a las *Cantigas de Santa María*⁴⁹.

⁴⁶ Parte de estas leyendas tienen sus raíces en el folklore pagano. Además, los autores de *Milagros* no tienen tampoco inconveniente en apropiarse de hechos prodigiosos acontecidos en otros lugares. Sobre estos aspectos, puede verse, entre otras cosas, el resumen que hace G. GROS en la voz “Miracles” del *Dictionnaire du Moyen Âge*, 929-931.

⁴⁷ G. SIGNORI (“The Miracle Kitchen and its Ingredients. A methodical and critical approach to Marian Shrine Wonders (10th to 13th century)”, *Hagiographica* 3, 1996, 277-303) ofrece —en 281— un cuadro cronológico de las primeras colecciones importantes de Milagros marianos, desde la de Rheims (924-962) hasta la de Beaune (1290). También ARCANGELI MARENZI (*Aspetti del tema della Vergine...*, 129-130) proporciona una relación de relatos en latín procedentes de las fuentes más diversas. En cualquier caso, es de consulta obligada el repertorio de A. PONCELET, “Miraculorum B.V. Mariae quae saec. VI-XV Latine conscripta sunt Index postea perficiendus”, *Analecta Bollandiana*, XXI, 1902, 241-360.

⁴⁸ A. y F. CARRERA DE LA RED (*Miracula Beate Marie Virginia (Ms Thott 128 de Copenhague): una fuente paralela a los Milagros de Nuestra Señora de Gonzalo de Berceo*, Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 2000) pasan revista (49-59) a las relaciones que mantiene este manuscrito con las colecciones de Guillermo de Malmesbury, Volperto, Pez, Cesáreo de Heisterbach, Vicente de Beauvais, Santiago de la Vorágine, Gil de Zamora, Alfonso X y Berceo, y se ocupan también del ms 110 de la Biblioteca Nacional de Madrid —un códice misceláneo que contiene la versión del Nacimiento de María de los evangelios apócrifos, unos Milagros marianos anónimos, el *Libellus de miraculis beatae Mariae* de Hugo Farsito y parte de los libros I y II del *Liber Sancti Iacobi*—, del ms Alcobacense 149 de la Biblioteca Nacional de Lisboa, con su *Mariale* compuesto y divulgado en los ss. XII y XIII (que contiene también el *Libellus* de Farsito) y del códice 879 del Archivo de la catedral de Zaragoza. Sobre el ms 110 de Madrid, vid. J. MONTOYA MARTÍNEZ, “El ms 110 de la Biblioteca Nacional de Madrid: ¿un texto más próximo a Berceo?”, en V. Beltrán (ed.), *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Santiago de Compostela, 2 al 6 de diciembre de 1985)*, PPU, Barcelona, 1988, 445-451. Vid. también la introducción de F. BAÑOS VALLEJO a su edición de Gonzalo de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*, Crítica, Barcelona, 1997, XLII-XLVI.

⁴⁹ Vid. los diversos trabajos de A. A. de NASCIMENTO sobre los manuscritos Alc. 39 y Alc. 149 de la Biblioteca Nacional de Lisboa: “Um ‘Mariale’ Alcobacense”, *Didaskalia*, 9, 1979, 339-412; “Testemunho Alcobacense de fonte latina dos *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo”, *Revista da Biblioteca Nacional (Lisboa)*, 1, 1981, 41-43; “Três notas alcobacenses: Um códice perdido; um livro de milagres; concordâncias bíblicas”, *Didaskalia*, 12, 1982, 185-195; “Selectividade e estrutura nas colecções de Milagres medievais: o Alc. 39 da BN de Lisboa e as *Cantigas de Santa*



Estas colecciones de milagros, redactadas en latín (y normalmente en prosa), estaban reservadas a los clérigos, que encontraban en ellas un material muy útil para su predicación. A partir del siglo XII se multiplican las traducciones y adaptaciones (preferentemente en verso)⁵⁰, que las hacen más fácilmente asequibles a los fieles y entre las que la más antigua⁵¹ parece ser la versión de Adgar⁵², un monje anglonormando del que se poseen pocos datos, que –entre 1165 y 1180– reunió 49 milagros marianos en su *Gracia*⁵³, ambientados en su mayor parte en Inglaterra, aunque también varios de ellos lo están en Chartres. A lo largo del siglo XIII aparecen numerosas compilaciones en romance, pero probablemente las más importantes y conocidas⁵⁴ son los *Miracles de Nostre Dame*, de Gautier de Coinci⁵⁵, los *Milagros de Nuestra Señora*, de Gonzalo de Berceo⁵⁶, y las *Cantigas de Santa María*, de Alfonso X el Sabio. En la misma época se produce la adaptación del relato a la escena⁵⁷, gracias sobre todo a la obra de Rutebeuf, que, con su *Miracle de Théophile*⁵⁸,

Maria”, *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Segovia, 1987)*, Universidad de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares, 1991, 587-596.

⁵⁰ La traslación al romance de los milagros marianos supone una ampliación de su audiencia y una mayor aproximación al cuento maravilloso, si bien “le merveilleux est ici chrétien, l’image féminine est mariale, et le plaisir du texte vise à l’édification” (Gros, 930).

⁵¹ Parece ser la más antigua conservada, pero debieron existir versiones previas romanceadas, al menos de algunas de las narraciones que él recoge, como la de Teófilo.

⁵² El propio autor declara que su fuente es un volumen conservado en Saint-Paul, escrito hacia 1160 por Alberic, quien, a su vez, había compilado milagros procedentes de varias colecciones anteriores.

⁵³ Hay dos versiones de esta obra: la primera, que debe corresponder a los años 1165-1170, está dedicada a un amigo llamado Grégoire; la segunda (ca. 1175-1180) a una dama, Mahaut, que debe ser la hija natural de Enrique II de Inglaterra, abadesa de Barking.

⁵⁴ Es curioso advertir cómo Italia no logra reunir una colectánea comparable a estas, pues lo único que se puede citar de tal procedencia es la colección de milagros de Bonvesin de la Riva o el *Libro dei cinquanta miracoli della Vergine*, que contienen, además de milagros propiamente dichos, leyendas, poesías alegóricas, *exempla* y formas narrativas novelísticas de distintos tipos.

⁵⁵ Vid. *Les Miracles de la Sainte Vierge traduits et mis en vers par GAUTIER DE COINCY*, éd. de l’Abbé Poquet, Parmantier-Didron, Paris, 1857 (reimpresión por Slatkine Reprints, Genève, 1972); Gautier de Coinci, *Miracles de Nostre Dame*, ed. de V. F. KOENIG, Droz, Genève, 1966-1970.

⁵⁶ 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, Tamesis Books Ltd., London, 1971; Gonzalo de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*, ed. de J. M. ROZAS, Plaza y Janés, Barcelona, 1986; Gonzalo de Berceo, *El libro de los Milagros de Nuestra Señora*, ed. de J. MONTÓYA, Universidad de Granada, 1986; Gonzalo de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*, ed. de F. BAÑOS VALLEJO, estudio preliminar de I. URÍA, Crítica, Barcelona, 1997; etc.

⁵⁷ Recordemos, de todos modos, que, antes de los milagros marianos, se representaron otros textos hagiográficos, como el *Jeu de saint Nicolas*, del juglar de Arras Jean Bodel.

⁵⁸ Puede verse al respecto, entre otros, Rutebeuf, *Le Miracle de Théophile, Miracle du XIIIe siècle*, ed. de G. FRANK, Honoré Champion, Paris, 2e éd. revue, 1949; *Oeuvres complètes de Rutebeuf*, ed.



Tradiciones que confluyen en las *Cantigas de Santa María*

inaugura una variante del género que se consolidará tres cuartos de siglo más tarde, el de los “milagros por personajes”, como los que se sabe que fueron representados todos los años, entre 1339 y 1382, con motivo de la reunión de la cofradía de los Orfebres de París⁵⁹. Y todavía sobrevivirá la forma narrativa del milagro a esta presentación “por personajes”, como lo atestigua la colección versificada del *Rosarius* o, ya en el siglo XV y en prosa, la recopilación de Jean Miélot⁶⁰.

La canción de amor profana

Hemos visto cómo María ha ido desplazando a los santos como mediadores ante Dios⁶¹. Su poder taumatúrgico es mayor, porque mayor es su proximidad a Cristo y porque el Creador quiere utilizarla para mostrar a los fieles su poder, además de señalarla como la persona elegida por excelencia para la manifestación de la gracia divina. Por eso no resulta extraño que, además de repetirse sus milagros, se compongan himnos, letanías y cantos⁶² en su honor⁶³.

de E. FARAL y J. BASTIN, Picard, Paris, 1977, tomo I (7e tirage), 32-64; J. MONTÓYA, “El milagro de Teófilo en Coinci, Berceo y Alfonso X”, *Berceo*, 87, 1974, 151-184; M. BREA, “El milagro de Teófilo. Texto dramático y texto narrativo”, *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, edit. por J. Paredes, Universidad de Granada, Granada, 1995, vol. I, 415-428; A. D’AGOSTINO, *Rutebeuf. Il Miracolo di Teofilo*, CUEM, Università di Milano, 1998.

⁵⁹ Esta cofradía hacía representar un milagro cada año con motivo de su fiesta anual, a la vez que organizaba un concurso de poesía religiosa en la que se premiaba el mejor poema en honor de la Virgen.

⁶⁰ Sobre la posición que ocupan las *Cantigas de Santa María* en esta tradición, vid. el reciente compendio ofrecido en E. FIDALGO, *As Cantigas...*, 15-48.

⁶¹ Un ejemplo claro de ese progresivo desplazamiento en una misma narración milagrosa podemos verlo en el relato del peregrino que se quita la vida, después de castrarse, a causa de un subterfugio del demonio: vid., al respecto, M. BREA, “Santiago y María: el milagro del peregrino engañado por el diablo”, *Sub luce florentis calami. Homenaje a Manuel C. Díaz y Díaz*, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2002, 591-607.

⁶² Para la influencia de los cantos litúrgicos en las melodías de las *Cantigas de Santa María*, vid. A. ROSSELL, “Las *Cantigas de Santa María* (CSM) y sus modelos musicales litúrgicos, una imitación intertextual e intermelódica”, *Literatura y Cristiandad...*, 403-412; y E. FIDALGO, *As Cantigas...*, 162-174.

⁶³ Parece que la propia *Ave María* nace en este momento “come cantico, come preghiera, come semplice saluto che assumerà solo in un’epoca posteriore la parte d’invocazione e di domanda. Francesco e Bernardo cantano, amano, lodano, non temono né dubitano. L’Ave di questo momento storico esprime la fede senza il tormento, la voce dell’angelo senza la risposta di Maria” (ARCANGELI MARENZI, *Aspetti del tema della Vergine...*, 224). Menos frecuentes son las composiciones sobre los varios gozos o dolores de la Virgen (en los que se parte siempre del número 5), pero también estos enlazan con una vasta producción himnológica y secuencial estrechamente ligada al culto. Vid. también J. MONTÓYA, “Los Loores y la teología mariana del tiempo”, *Bulletin of the Cantigueiros de Santa María*, 11/12, 1999-2000, 15-27.



Pero nos queda todavía por comentar la interferencia de registros⁶⁴ que se produce entre la devoción a María y el papel preponderante que la mujer (no una mujer cualquiera, sino las auténticas damas) estaba asumiendo en paralelo en virtud del código poético de la *fin' amor*⁶⁵. Cada trovador canta su amor a una mujer que sobresale siempre por encima de todas las demás en belleza, conocimiento, sensatez, comportamiento, actitudes, etc., una mujer a la que adopta por 'señor' según los preceptos del feudalismo, declarándose servidor suyo, jurándole fidelidad y entregándose completamente a su voluntad; a cambio, naturalmente, espera obtener las prestaciones que el señor debe a su vasallo y que pueden ser requeridas como *mercè, gazardon...* o, en particular en la lírica gallego-portuguesa, simplemente *ben*.

Alfonso X no es ajeno a esta corriente. Él mismo ha ejercido como trovador (aunque los cancioneros nos hayan conservado más cantigas suyas escarninas que amorosas)⁶⁶, y además se ha rodeado de un importante grupo de trovadores, occitanos y gallegos, a los que ha acogido bajo su patronazgo y a los que ha alentado en su actividad. Conoce a la perfección no sólo la producción de sus contemporáneos, sino también la de quienes los han precedido; no en vano desciende genealógicamente del primer trovador conocido, Guilhem de Peitieu⁶⁷, y tiene en su nieto Don Denis (rey también) al más completo representante de esa tradición. Conoce, pues, las fórmulas (y las formas) utilizadas para cantar a las damas, y sabe transferirlas adecuadamente para alabar a la más excelente de cuantas mujeres han existido en el mundo: la que ha llevado en su seno al propio Dios sin perder un ápice de su pureza, la más bella de todas, la que puede ser a la vez la más dulce y la más enérgica, la que es toda sabiduría, bondad, generosidad...

⁶⁴ Interferencia que se produce también en los trovadores occitanos del período final (contemporáneos de la cruzada contra los albigenses, y del propio Alfonso X), que cambian en ocasiones la destinataria de sus *cansòs* y pasan a dirigirlos a María. Vid., entre otros, F. OROZ ARIZCUREN, *La lírica religiosa en la literatura provenzal antigua*, Institución Príncipe de Viana, Pamplona, 1972.

⁶⁵ Vid., entre otros, M. WARNER, *Tú sola entre las mujeres*, 187-204. Para no abundar en referencias bibliográficas al respecto, citaremos sólo dos obras de referencia inexcusables: la de M. LAZAR, *Amour courtois et "fin'amors" dans la littérature du XIIe siècle*, Klincksieck, Paris, 1964; y, para la lírica gallego-portuguesa, G. Tavani, *A poesía lírica galego-portuguesa*, Galaxia, Vigo, 1986.

⁶⁶ Vid. J. Paredes, *El cancionero profano de Alfonso X el Sabio*, ed. crítica, con introducción, notas y glosario, Japadre, L'Aquila, 2001; también E. Corral Díaz, "A cantiga de amor B 468 de Alfonso X, un contrafactum", en C. PARRILLA *et alii* (eds.), *Edición y anotación de textos. Actas del I Congreso de Jóvenes Filólogos (A Coruña, 25-28 de septiembre de 1996)*, Universidade da Coruña, A Coruña, 1998, 177-192.

⁶⁷ Vid. el precioso árbol genealógico con el que completa A. FERRARI su trabajo "Linguaggi lirici in contatto: trobadores e trobadores", *Boletim de Filologia*, 29, 1984 (*Homenagem a Manuel Rodrigues Lapa*, vol. II), 35-58.



Tradiciones que confluyen en las *Cantigas de Santa María*

V. Bertolucci repasa conjuntamente estas dos facetas del rey⁶⁸ y constata el carácter convencional de su escasa poesía amorosa pero acepta claramente que, al lado de una tradición litúrgica antigua, en latín, es su conocimiento y experiencia del arte de trovar en gallego que desarrolla la alabanza de la dama la que le ha proporcionado los parámetros precisos para sus cantigas marianas⁶⁹. E. Fidalgo, por su parte, nos proporciona un minucioso análisis de la aplicación de la técnica trovadoresca en varios trabajos, como su comentario de la cantiga 130⁷⁰ y, de forma mucho más completa, en su recentísima edición de las *cantigas de loor*⁷¹, en la que cada composición va acompañada de ricas anotaciones en las que este aspecto queda de manifiesto.

Los vínculos del Rey Sabio con la lírica amorosa están patentes ya en la cantiga que sirve de prólogo a las CSM⁷², en la que emplea la estructura típica de una cantiga de amor⁷³, tanto desde el punto de vista formal como conceptual y léxico⁷⁴,

⁶⁸Vid. V. BERTOLUCCI PIZZORUSSO, “Alfonso X el Sabio, poeta profano e mariano”, *El Scriptorium alfonsí...*, 149-158. También lo hace, desde otra perspectiva (trovador / rey) J. T. SNOW, “Alfonso X y las *Cantigas...*”.

⁶⁹ Su reivindicación de la conveniencia de estudiar conjuntamente la producción alfonsina profana y la mariana está presente ya en varios de sus trabajos anteriores, como “Alcuni sondaggi per l’integrazione del discorso critico su Alfonso X poeta”, *Morfologie...*, 147-168. Parece evidente que la voz alfonsina de las CSM “è la voce di un *trovador* che esplicitamente si nomina Alfonso re di Castiglia, che loda un’unica donna, la dama celeste Maria, risolvendo liricamente anche la narrazione dei *mirages* (la notazione musicale corredata ogni testo in tutti i codici che la conservano)” (V. BERTOLUCCI, “Libro di autore...”, 127).

⁷⁰Vid. E. FIDALGO, “Lo que nos dice la cantiga 130”, en *Literatura y Cristiandad...*, 339-349. Vid. también, entre otros, “*Cantigas ‘de amor’ a Santa María*”, en J. L. Rodríguez (ed.), *Estudios dedicados a Ricardo Carvalho Calero*, Universidade de Santiago de Compostela / Parlamento de Galicia, Santiago de Compostela, 2000, II, 255-266.

⁷¹Vid. E. FIDALGO (coord.), *As Cantigas de Loor de Santa María*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 2003 [2004].

⁷²Vid. el comentario que hacen de ella J. MONTOYA e I. de RIQUER, *El prólogo literario en la Edad Media*, UNED, Madrid, 1998, 177-192.

⁷³ Por la extensión (siete estrofas), de todos modos, está más próxima a la *cansò* occitana, pues las cantigas de amor gallego-portuguesas rara vez sobrepasan las cuatro estrofas. Sin embargo, la misma estructura de la cantiga-prólogo (seis versos decasílabos con rima *aaabab*, distribuidos en *coblas singulares*), pero reducida a tres estrofas, puede encontrarse en una cantiga de amor de Johan Airas de Santiago (*Que grave m’est ora de vos fazer*), otra de Roi Martinz d’Ulveira (*Disseron-vos, fre-mosa mha senhor*) y dos más, atribuidas, respectivamente, a su nieto Don Denis (*Amor, em que grave dia vos vi*) y su bisnieto Afonso Sanchez (*De vos servir, mha senhor, non me val*). Don Denis la utiliza también en *Nunca Deus fez tal coita qual eu ei*, aunque en esta ocasión la ligazón interestrófica se hace mediante las *coblas unissonans* y la composición no contiene más que dos estrofas.

⁷⁴ Para V. BERTOLUCCI, se trata claramente de una composición “di modello provenzale, in cui si prescrive la conoscenza dell’*arte de trobar* anche al poeta della dama celeste. In esso parla il re di Castiglia come poeta, che già di altre mondane *razos*, di *outras donas*, ora rifiutate, afferma di aver



introduciendo el motivo de la *chanson de change*⁷⁵ cuando declara que se quiere “leixar de trobar des i / por outra dona” (vv. 24–25) para convertirse en trovador / enamorado de la más excelsa de las damas, Santa María⁷⁶.

Son bastantes los ejemplos que pueden encontrarse, especialmente (como cabía esperar) en las *cantigas de loor*, de expresiones y modos propios de la lírica trovadoresca, como aquellos versos de la cantiga 10:

Esta dona que tenno por sennor
e de que quero seer trovador,
se eu per ren poss'aver seu amor
(vv. 21–23)⁷⁷

Si los sacamos de contexto, en poco se diferenciarían de los que componen otros autores para damas terrenales, igual que sucede, por ejemplo, con los versos que configuran la cantiga 120, la 130⁷⁸ o la 240, o la enumeración de virtudes de la cantiga 140⁷⁹. Basta con compararlos con algunos ejemplos tomados al azar:

E, poys assy é, venho vus rogar
que vus non pes, senhor, en vus servir

nutrito il suo canto” (“Libro di autore...”, 129). También E. FIDALGO la considera “de innegable corte trovadoresco, fiel a los parámetros de la escuela occitana, por él conocida y admirada” (“Lo que nos dice...”, 341).

⁷⁵ Vid., al respecto, V. BERTOLUCCI, “Motivi e registri minoritari nella lirica d’amore galego-portoghese: la *cantiga “de change”*”, *O cantar dos trovadores. Actas do Congreso celebrado en Santiago de Compostela entre os días 26 e 29 de abril de 1993*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1993, 109–120; y M. SHAFFER, “A Nexus between *cantiga de amor* and *cantiga de santa Maria*: the *cantiga ‘de change’*”, *La Corónica*, 27, 2, 1999, 37–60.

⁷⁶ “A primeira estrofa constrúese en torno ó tópico da habilidade (*entendimento*) que se precisa para acometer a empresa propia do trovador; na segunda, recorre a unha argucia clásica destinada a gañar a benevolencia do público: o trovador declara humildemente a súa incapacidade para emprender unha obra de tal magnitude; a terceira conságrase á louvanza da dama cantada na composición, co que dá paso á declaración de abandonar as damas que antes inspiraban os seus cantos para centrarse, de agora en diante, nesoutra dama protagonista única das súas novas cancións (o motivo da canción de *change*) porque o seu amor é o único verdadeiro e leal, de xeito que a amada celestial saberá agradecer a dedicación exclusiva do seu trovador outorgando o ansiado *galarón* que, segundo parece, lle negaron as outras damas anteriores” (cf. E. FIDALGO, *As Cantigas...*, 151).

⁷⁷ Citamos por la edición de E. FIDALGO (coord.), *As Cantigas de Loor...*, 70.

⁷⁸ Véase, muy particularmente, el pormenorizado análisis que hace de esta cantiga E. FIDALGO, “Lo que nos dice...”, donde se comparan algunos de sus elementos compositivos con muestras de la lírica trovadoresca, para concluir que (sin que pueda ser considerada un caso único) la cantiga 130 es “un magnífico ejemplo de tejido intertextual, no sólo por el empleo del léxico de amor, sino por su conexión evidente con el prólogo del cancionero” (348).

⁷⁹ Vid. al respecto el comentario de E. FIDALGO (coord.), *As Cantigas de Loor...*, 184–188.



Tradiciones que confluyen en las *Cantigas de Santa Maria*

e me queirades por Deus consentir
 que diga eu atanto, en meu cantar,
 que a dona que m'en sseu poder ten
 que sodes vós, mha senhor e meu ben,
 e mais d'esto non vus ouso rogar
 (Afonso Fernandez Cebolhilha, 3,7, estr. IV)⁸⁰

A mellor dona que eu nunca vi,
 per bôa fe, nen que oy dizer,
 e a que Deus fez mellor parecer,
 mia sennor est, e sennor das que vi
 de mui bon preço e de mui bon sen,
 per bôa fe, e de tod'outro ben
 de quant'eu nunca d'outra dona oy
 (Fernan Garcia Esgaravunha, 43,1, estr. I)

Non sei dona que podesse
 vale-la que eu amei,
 nen que eu tanto quisesse
 por senhor, das que eu sei
 (Fernan Paez de Talamancos, 46,5, I, vv. 1-4)

Ca se eu ouvesse poder
 de qual dona quisess'amar,
 atal senhor fora filhar
 onde cuidasse ben aver
 (Johan Soarez Somesso, 78,21, III, vv. 1-4)

Ca tan bôa senhor me foy tolher
 qual el ja êno mundo non fará,
 nen ja eno mundo par non pode aver;
 e quen aquesta vyu ja non veerá
 tam mansa e tan fremosa e de bon sem,
 ca esta non menguava nulha ren
 de quanto ben dona devy'aver
 (Pero Garcia Burgalês, 125,16, estr. II).

⁸⁰ Citamos las cantigas por los códigos numéricos empleados en *Lírica profana galego-portuguesa. Corpus completo das cantigas medievais, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*. Trabajo realizado por F. MAGÁN ABELLEIRA, I. RODIÑO CARAMÉS, M^a C. RODRÍGUEZ CASTAÑO, X. X. RON FERNÁNDEZ, co apoio de A. FERNÁNDEZ GUIADANES e M^a C. VÁZQUEZ PACHO, coordinados por M. BREA, Xunta de Galicia (Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias “Ramón Piñeiro”), Santiago de Compostela, 1996. También los nombres de los trovadores son reproducidos con la forma gráfica allí utilizada.



A dona que home “sennor” devia
 con dereito chamar, per boa fe,
 meus amigos, direivos eu qual é
 (Pai Gomez Charinho, 114,1, I, vv. 1-3)

Podemos incluso darle la vuelta a estas consideraciones, para comprobar que casi todo lo que se encuentra en versos de este tipo podría tener como destinataria a la Virgen, en ocasiones incluso con más razón que a una mujer, por hermosa, noble y juiciosa que sea.

Además, y aunque la expresión y el propio léxico de algunas CSM puedan variar y no ofrecer dudas sobre su carácter religioso, la estructura formal adoptada puede ser idéntica a alguna de las más frecuentes en cantigas de amor o de amigo. Así, por ejemplo, y con la salvedad ya comentada de que el número de estrofas suele ser algo superior en las CSM, la misma combinación de rimas que presenta la cantiga 130⁸¹ –y también en cantigas de refrán, construidas en *coblas singulares*–, aunque no siempre con versos decasílabos, puede encontrarse al menos en las cantigas de amor y de amigo 25,39 (Don Denis), 46,2 (Fernan Paez de Talamancos), 47,26 (Fernan Rodríguez de Calheiros), 63,30 y 63,78 (Johan Airas de Santiago), 77,23 (Johan Servando), 147,12 (Roi Paez de Ribela)⁸² y 157,3 (*A* 278, anónima). Del mismo modo, la cantiga 160 de las CSM está construida en dísticos paralelísticos seguidos de un verso de refrán más corto⁸³, según una de las modalidades “popularizantes”⁸⁴ de las cantigas de amigo. Y la 340 toma prestada la métrica y la música de un *alba* de Cadenet⁸⁵.

Es evidente que las CSM no son, sin más, una transposición al ámbito religioso de la lírica profana (ni siquiera tomando sólo en consideración las *cantigas de loor*), pero también lo es que ésta supone un bagaje importante para Alfonso X, y posiblemente el que le permite presentar rasgos propios y particulares frente a los otros dos grandes cancioneros marianos del siglo XIII (los de

⁸¹ Se repite, con versos de igual (decasílabos) o distinta medida, dentro del grupo de *cantigas de loor*, en las que llevan los números 10, 50, 70, 80, 110, 140, 170, 200, 240, 280, 290, 360 y 370 (la 270 sustituye las *coblas singulares* por *coblas doblas*).

⁸² Esta presenta, además, la particularidad de reproducir el refrán al inicio, igual que es habitual en las CSM.

⁸³ La 260 tiene la misma estructura, pero el verso que sirve de refrán es de la misma medida (seis sílabas) que los que componen el dístico.

⁸⁴ Vid. M. BREA, “Elementos popularizantes en las *cantigas de amigo*”, *Con Alonso Zamora Vicente. Actas del Congreso Internacional “La lengua, la Academia, lo popular, los clásicos, los contemporáneos ...”*, edic. de C. ALEMANY BAY y otros, Universidad de Alicante, Alicante, 2003, vol. II, 449-463.

⁸⁵ Vid. E. FIDALGO, “‘Tu es alva’: las *albas* religiosas y una cantiga de Alfonso X”, *Medioevo Romanzo*, XXVI, 1, 2002, 101-126.

**Tradiciones que confluyen en las *Cantigas de Santa Maria***

Gautier de Coinci y Gonzalo de Berceo). Tampoco podría, sin embargo, afirmarse que las *CSM* son simplemente una amalgama de la tradición de *exempla* y *miracula* con la expansión del culto a María (y toda la producción litúrgica –himnos, cantos, letanías...– que esto conlleva) y la difusión de la poética trovadoresca; todo eso está presente en la obra alfonsina, sí, pero sometido a una estudiada reelaboración, a la utilización de importantes recursos de todo tipo (que no estaban al alcance de cualquiera, pero sí de un rey), a su fuerte impronta personal y a una voluntad decidida de elaborar una obra única en su género.