

LA ALEGORÍA CRISTIANA O *IN FACTIS*  
EN EL PRÓLOGO  
DE LOS *MILAGROS DE NUESTRA*  
*SEÑORA DE BERCEO*

Javier Roberto GONZÁLEZ  
*Universidad Católica Argentina. CONICET*

El Prólogo de los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo<sup>1</sup> ha sido largamente abordado como un consumado ejemplo de alegoría; la casi totalidad de los estudios a él dedicados parten de la indudable condición alegórica de su configuración discursiva, y todos ellos, de un modo u otro, hacen pie en tal condición para emprender sus análisis. Pese a tan larga y provechosa tradición crítica y a lo excelente de algunos resultados<sup>2</sup>, mucho queda aún por decirse en torno de la organización alegórica del texto, sobre todo a propósito de las distintas clases de discurso alegórico pasibles de ser discernidas en él y del establecimiento de los diversos niveles de sentido resultantes según se opte por una o por otra de las varias categorías conceptuales que parece recubrir el equívoco término *alegoría*.

La mayoría de los estudios críticos sobre el Prólogo berceano parecen referirse, a la hora de sentar la condición alegórica de éste, a la llamada *allegoria in verbis*, también denominada *pagana* o *helenística*. Aceptado que la alegoría supone una expansión al

---

<sup>1</sup> La denominación *prólogo*, en lugar de la más frecuente de *introducción*, ha sido postulada por Germán Orduna y Jesús Montoya Martínez, quienes hacen notar que la introducción real es apenas la cuarta y última parte de un texto prologal más extenso, esto es, la sección que introduce directamente la serie de los veinticinco milagros declarando el objetivo de la obra a la manera de una *propositio* retórica; por lo demás, el término *introducción* no aparece nunca en Berceo, en tanto sí lo hace *prólogo* en el *Poema de Santa Oria*, 10a. Cfr. Orduna, 1967: 452-453; Montoya Martínez, 1985: 177-178; y Montoya Martínez - Riquer, 1998: 231-232.

<sup>2</sup> A partir de los ya clásicos trabajos de Campo (1944: 15-57), Foresti Serrano (1957: 361-367), Orduna (1967: 447-456), Dutton (1971: 37-45) y Gariano (1971: 151-152), se suceden –en no exhaustiva enumeración, por cierto– los posteriores de Uli Ballaz (1974: 93-117), Burke (1980: 29-38), Drayson (1981: 274-283), Ackerman (1983:17-31), Gerli (1985: 7-14), Montoya Martínez (1985: 175-189), Gimeno Casalduero (1988: 1-12), Suárez Pallasá (1989-1990: 65-74), Kantor (1994: I, 493-500), Diz (1995: 184-237), Lada Ferreras (1997: 93-106), Montoya Martínez - Riquer (1998: 230-247), Augspach (2004: 59-103), Bayo (2005: 51-69), y González (2009: 9-31).

dominio del pensamiento de lo que la metáfora es a la palabra aislada, y que por tanto puede definirse como una metáfora continuada en un sintagma de mayor extensión (Lausberg, 1966: II, 283), la retórica ha procedido a distinguir la *allegoria in verbis* de la *allegoria in factis*, entendiendo a la primera como aquella cuyo sentido figurado radica en las palabras, y a la segunda como aquella cuyo sentido figurado radica en los hechos u objetos mismos que las palabras designan; la distinción cobra importancia ante todo en relación con la interpretación bíblica, pues en el texto sagrado coexisten figuras cuya alegoría es meramente verbal y no remite necesariamente a acontecimientos históricos reales –el jardín del *Cantar de los Cantares*, el hijo pródigo de la parábola de Jesús– junto a otras cuya lectura alegórica surge a partir del objeto real o del hecho histórico referidos por el discurso –el jardín del Edén, el éxodo de Egipto<sup>3</sup>. Se trata, entonces, de distinguir en la Sagrada Escritura *palabras* proféticas de *hechos* proféticos –toda alegoría bíblica resulta, en cuanto expresión de una verdad trascendente, una cabal profecía–, o en otros términos, de distinguir cierto tipo de verdades abstractas e intemporales, radicadas en la alegoría verbal, de otro tipo de verdades históricas que radican en la alegoría fáctica (De Lubac, 1959-1964: II, 493-516). No han faltado en la historia de la exégesis bíblica aquellos que postularon una interpretación absolutamente basada en la alegoría verbal, lo cual equivale a afirmar un sentido simbólico intemporal que niega el sentido literal e histórico primero del texto sagrado, según ocurre sobre todo en los gnósticos y alejandrinos<sup>4</sup> (De Lubac, 1959-1964: IV, 131-149). En la poesía no bíblica, en la literatura pagana y profana o aun en la cristiana de inspiración no escriturística –por caso, en el *Roman de la Rose*–, lo que se tiene es siempre una *allegoria in verbis* o, como la llama Foster, una alegoría *griega o helenística* (Foster, 1970: 11-13). Pero pese a que los más de los abordajes críticos del Prólogo de Berceo parecen referirse a este

<sup>3</sup> “Se aborda aquí la diferencia entre *allegoria in verbis* y *allegoria in factis*. No es la palabra de Moisés o del Salmista, como palabra, la que hay que leer como dotada de sobresentido, aunque así habrá que hacer cuando se reconozca que es palabra metafórica: son los acontecimientos mismos del Antiguo Testamento los que han sido predispuestos por Dios, como si la historia fuera un libro escrito por su mano, para actuar como figuras de la nueva ley” (Eco, 1997: 81).

<sup>4</sup> “Hellenistic allegory dominated the exegetical writings of the members of the so-called Alexandrian school (Origen is the most important spokesman), who, in their proximity to the sources of classical culture, affirmed that Scripture could only be understood in a symbolic sense, while denying any importance attached to the literal meaning of the word. Such a procedure adhered to the Platonic nature of Hellenistic allegory in its implication that tangible reality is a deceitful shadow of a higher ideal truth. Alexandrian exegesis, therefore, doubted the possibility of any intrinsic truth to be found in the Old Testament and in the other manifestations of the Old pre-Christian Law” (Foster, 1970: 12-13, nota 2).

tipo de alegoría *in verbis*, la perspectiva que adoptaremos en el presente artículo, según se dirá, debe necesariamente ampliarse para incluir la posibilidad de la otra alegoría, la denominada *in factis*, escriturística o cristiana, cuya definición procede sentar en dos niveles. En efecto, entendida en un sentido amplio, la alegoría cristiana, escriturística o *in factis* corresponde a la interpretación espiritual o profética de ciertos hechos históricos referidos por la Biblia, sobre todo en el AT; pero ocurre que el sentido espiritual o alegórico de la Sagrada Escritura –que radica, según queda dicho, en los hechos mismos referidos y no en las palabras del discurso que los refiere, y que se distingue del sentido literal o histórico de esos mismos hechos– puede a su vez subdividirse en tres sentidos que la tradición exegética medieval ha designado con variados nombres, y que aluden, respectivamente, a los hechos del NT que dan significado y primera consumación a lo ocurrido en el AT, a las obras que cada cristiano debe ejecutar en su conducta diaria según el modelo de tales hechos del AT y del NT, y a la segunda y definitiva consumación que tales hechos han de alcanzar en la gloria del cielo. Se trata, en consecuencia, de interpretar un hecho u objeto del AT –sentido literal o histórico– como *figura* o *tipo* anticipatorios de otro hecho del NT, que le da consumación primera –primer sentido alegórico o espiritual–, como modelo de conducta para el cristiano –segundo sentido alegórico o espiritual–, o bien como anticipación de la eternidad misma o definitiva consumación –tercer sentido alegórico o espiritual. La confusión puede presentarse a la hora de nominar estos tres sentidos alegóricos o espirituales, pues en la nomenclatura usual el primero de ellos –vale decir, el que refiere la primera consumación de un hecho del AT en el NT– recibe también el nombre de alegoría, exactamente como la suma de los tres sentidos espirituales o místicos en su conjunto<sup>5</sup>; es por ello que, junto al sentido amplio que identifica la alegoría con la suma de los tres sentidos espirituales, procede reconocer un sentido estricto que la identifique restrictivamente con el primero de esos sentidos, según explica, por ejemplo, Santo Tomás de Aquino en su definición de esta tradicional doctrina de los *cuatro sentidos de la Escritura*:

---

<sup>5</sup> En su célebre epístola al Can Grande della Scala, Dante señala esta posible anfibología del término *alegoría* como suma de los tres sentidos espirituales o místicos y como el primero de esos sentidos: “Et primus [sensus] dicitur litteralis, secundus vero allegoricus, sive moralis, sive anagogicus. [...] Et quanquam isti sensus mistici variis appellentur nominibus, generaliter omnes dici possunt allegorici, cum sint a litterali sive historiali diversi. Nam allegoria dicitur ab *alleon*, grece, quod in latinum dicitur *alienum* sive *diversum*” (Ep. XIII, *apud* Alighieri, 1936: 754; *cfr.* del mismo Dante *Conv.* II, I, 2-13, *apud* Alighieri, 1964: I, 96-103).

Illa ergo prima significatio, qua voces significant res, pertinet ad primum sensum, qui est sensus historicus vel litteralis. Illa vero significatio qua res significatae per voces, iterum res alias significant, dicitur sensus spiritualis; qui super litteralem fundatur, et eum supponit. Hic autem sensus spiritualis trifariam dividitur. Sicut enim dicit Apostolus, ad. Heb. 7,19: lex vetus figura est novae legis: et ipsa nova lex, ut dicit Dionysius in “Ecclesiastica herarchia”, est figura futurae gloriae, in nova etiam lege, ea quae in capite sunt gesta, sunt signa eorum quae nos agere debemus. Secundum ergo quod ea quae sunt veteri legis, significant ea quae sunt novae legis, est sensus allegoricus: secundum vero quod ea quae in Christo sunt facta, vel in his quae Christum significant, sunt signa eorum quae nos agere debemus, est sensus moralis: prout vero significant ea quae sunt in aeterna gloria, est sensus anagogicus (*S.Theol.*, I, 1, 10, vol. I, pp. 78-79).

Un célebre dístico atribuido erróneamente a Nicolás de Lira mas con mayor probabilidad debido a la pluma de Agustín de Dacia condensa la doctrina de los cuatro sentidos escriturarios en la siguiente fórmula sintética: “*Littera gesta docet, quod credas allegoria,/ moralis quid agas, quo tendas anagogia*” (*apud* De Lubac, 1959-1964: I, 23; las cursivas son nuestras). La letra, la alegoría –también llamada *tipología*–, la moral –también llamada *tropología*– y la anagogía –también llamada *escatología*– refieren entonces, respectivamente, el hecho veterotestamentario en su historicidad –por caso, la liberación del pueblo judío de Egipto–, su primera consumación en el NT, que coincide con lo que debe creerse como objeto de fe –la redención obrada por Cristo–, su reproducción como norma de comportamiento general, lo que debe hacer todo cristiano –la conversión del alma del pecado a la gracia– y su segunda y final consumación en el cielo, aquello a lo cual se tiende como objeto de esperanza –la resurrección y el acceso a la eterna gloria<sup>6</sup>; no se trata, entiéndase, de una pluralidad de sentidos diferentes y aun opuestos, sino de una *progresión* de la única verdad revelada en su manifestarse conforme a la gradual intensidad de su sentido continuo *per incrementum intelligentiae* (*cfr.* De Lubac, 1959-1964: II, 648-649; Frye, 1988: 149-251; Auerbach, 1998: 69-107; Todorov, 1991: 123-131). Por ello, la base de la doctrina de los cuatro sentidos escriturarios descansa en la afirmación de que los tres sentidos espirituales no niegan, antes bien suponen y consuman el sentido

---

<sup>6</sup> Hugo de San Cher glosa así el dístico de Agustín de Dacia: “Historia docet quid factum, tropologia quid faciendum, allegoria quid intelligendum, anagoge quid appetendum” (*apud* Caplan, 1929: 287).

histórico o literal, y el sentido histórico o literal a su vez exige el coronamiento de los tres espirituales. Ya dijimos sobre aquellos alejandrinos que desechaban el primer nivel interpretativo de la letra o historia, postulando sólo un valor simbólico-alegórico para los hechos narrados en la Biblia; la postura opuesta, desde esta perspectiva, es la de Israel, que permanece fiel sólo a la interpretación primera y literal del AT –la “letra que mata” frente al “espíritu que vivifica” de San Pablo (II Cor. 3,6; Rom. 7,6). Para huir de ambos extremos, la doctrina de los cuatro sentidos postula la idea de *figura vel typus* como intermediación entre la *littera vel historia* y la *veritas* que sólo incoativamente reside en la letra o en el hecho histórico y se manifiesta en creciente plenitud, precisamente a través de la figura, en los sucesivos escalones de Cristo, el alma de cada cristiano y la gloria final. *Per typica ad vera*, según fórmula de San Ireneo. Frente al pensamiento racionalista fundado en la causalidad, para el cual lo posterior se explica por lo anterior, por aquello que lo genera y al hacerlo le confiere en cierto modo un sentido, el pensamiento tipológico o figural explica lo anterior por lo posterior, lo pasado por lo futuro, es decir, considera que una realidad no recibe su sentido a partir de aquello que la causa formal o eficientemente sino a partir de aquello a lo cual se ordena como fin (*cf.* Frye, 1988: 106-107; De Lubac, 1959-1964: I, 469-470).

Todo lo que venimos sentando acerca de la alegoría en sus dos valores amplio y estricto –es decir, como expresión de los tres sentidos espirituales de la Biblia o bien como expresión sólo del primero de esos sentidos espirituales– pareciera circunscribir su empleo y viabilidad al campo, precisamente, de la exégesis escriturística; así lo ha sentado en forma expresa Santo Tomás, para quien el método del cuádruple sentido sólo es pertinente a propósito de la Biblia y en absoluto puede autorizarse en relación con textos profanos o meramente poéticos, ya que estos últimos no pueden reclamar para sí el carácter de inspirados por Dios y por tanto carecen de fundamento para cualquier sentido alegórico distinto del literal<sup>7</sup>. La poesía no bíblica, en consecuencia, sólo posee sentido literal, y dentro de éste debe computarse inclusive todo posible sobresentido parabólico o metafórico que el autor haya pretendido conferirle, siendo *literal* todo aquello querido por el autor, y *alegórico o espiritual* sólo lo inspirado por Dios únicamente en la Escritura; así, para Tomás la alegoría *in verbis* propia de la poesía, en cuanto querida por el autor y no inspirada,

<sup>7</sup> No se olvide, por lo demás, que para el Aquinate el lenguaje metafórico es el modo más bajo de conocimiento, y la poesía que hace uso de él como de su modo discursivo propio *est infima inter omnes doctrinas* (*S.Theol.*, I, 1, 9, vol. I, p. 75).

no es más que un aspecto de la literalidad (*cfr.* Eco, 1997: 93-99)<sup>8</sup>. Cabe preguntarse entonces, a la luz de lo anterior, si en el Prólogo de Berceo puede postularse una alegoría cristiana, tanto en sentido amplio cuanto en sentido estricto, siendo que se trata de poesía no bíblica, bien que evidentemente cristiana. En general, tal como mencionamos más arriba, los críticos berceanos han echado mano de la *allegoria in verbis*, profana o helenística, para explicar la construcción del Prólogo, pero algunos hay que han ensayado una aplicación de los cuatro sentidos escriturarios propios de la *allegoria in factis* o cristiana a la admirable pieza literaria del poeta riojano, aun sin negar por ello, antes bien integrándola, la lectura tradicional conforme a la alegoría *in verbis*; destacan en tal sentido los trabajos de David William Foster (1970: 119-125), Michael Gerli (1985: 7-14) y Juan Carlos Bayo (2005: 51-69). En un sentido contrario se pronuncia Elizabeth Augspach, para quien Berceo “ni siquiera considera la opción” de una lectura figural cristiana de su Prólogo según los cuatro sentidos de la Escritura:

[...] it has been said that [...] Berceo wants his garden to be subjected to the fourfold method of exegetical interpretation. In the first place, there is no linear ascent. Second, the four levels of allegorical interpretation are to be used only when interpreting Holy Scripture, for only the words inspired by God have a multiplicity of meaning. Dante’s great presumption, according to the letter that he purportedly wrote to Can Grande della Scala, was to take these four levels and apply them to the *Divina Commedia*. A century earlier, Berceo does not even consider the option” (Augspach, 2004: 103, nota 69).

Augspach menciona a Dante; efectivamente, el poeta florentino propone los cuatro sentidos de la alegoría bíblica como pertinentes para la interpretación de su propia *Commedia*, en la certeza –presuntuosa quizás, pero no del todo descaminada– de que por temática, profundidad de significado y fundamentación teológica su poema podía reclamar para sí el mismo molde exegético de la Biblia<sup>9</sup>; sin embargo, a la hora de proceder a dicha interpretación sólo destaca el sentido literal y un sentido alegórico amplio y englobante que parece comprender a los tres sentidos espirituales

<sup>8</sup> “[...] sensus parabolicus sub litterali continetur: nam per voces significatur aliquid proprie, et aliquid figurative, nec est litteralis sensus ipsa figura, sed id quod est figuratum” (*S.Theol.*, I, 1, 10, vol. I, p.80).

<sup>9</sup> “Ad evidentiam itaque dicendorum sciendum est quod istius operis non est simplex sensus, ymo dici potest polisemos, hoc est plurium sensuum; nam primus sensus est qui habetur per litteram, alius est qui habetur per significata per litteram. Et primus dicitur litteralis, secundus vero allegoricus, sive moralis, sive anagogicus” (Ep. XIII, *apud* Alighieri, 1936: 754).

escriturísticos indiferenciadamente<sup>10</sup>, con lo cual su alegoría *in factis* acaba en la práctica pareciéndose mucho a la *in verbis* que resulta propia de una poesía puramente humana como la suya. Y con todo, un teórico de la interpretación figural tan destacado como Erich Auerbach no duda en aplicar la alegoría escriturística de los cuatro sentidos a la lectura de la *Commedia* dantesca (Auerbach, 1998: 115-130), y David William Foster, en su monografía sobre la alegoría cristiana en la poesía española temprana, no sólo considera el poema de Dante como “the paramount example of figural interpretation in literature” (1970: 16), sino sostiene enfáticamente la factibilidad de una lectura alegórica cristiana o figural, conforme a la doctrina de los cuatro sentidos escriturarios, de muchos más textos poéticos no bíblicos, aunque sólo de aquellos que reclamen dicha lectura por la índole de su temática o propósito religiosos, y siempre con la debida prudencia<sup>11</sup>.

Por nuestra parte, en la línea de Auerbach, Foster, Gerli y Bayo, creemos que el Prólogo de los *Milagros de Nuestra Señora* admite y aun exige una lectura figural capaz de discernir en él la presencia de los cuatro sentidos bíblicos, y esto por una muy simple razón: con toda evidencia el texto de Berceo no es un texto bíblico ni de inspiración divina, pero sí es, a todas luces, un *hipertexto bíblico* en cuya poesía laten imágenes, emblemas, ideas y significados que proceden directa o indirectamente de la Sagrada Escritura; piénsese, por mencionar apenas una fuente innegable, en el jardín del Edén del Génesis como evidéntísimo hipotexto del prado berceano, y luego, en un segundo nivel de análisis, en cada uno de los elementos de dicho jardín genésico –el *lignum vitae* con sus frutos permitidos y el *lignum scientiae boni et mali* con sus frutos prohibidos, los cuatro ríos, el primer hombre, etc., en relación con

<sup>10</sup> “Est ergo subiectum totius operis, litteraliter tantum accepti, status animarum post mortem simpliciter sumptus; nam de illo et circa illum totius operis versatur processus. Si vero accipiatur opus allegorice, subiectum est homo prout merendo et demerendo per arbitrii libertatem iustitie premiandi et puniendi obnoxius est” (Ep. XIII, *apud* Alighieri, 1936: 756).

<sup>11</sup> “Such a strong link [between Christianity and the creative literature by Christians in the premodern European literatures] has given rise to an orientation, especially in English literary criticism, known as ‘panallegorism’. It is an orientation which would approach all medieval literature as a model of the figural concept of mankind and history or of Christian sacramental symbolism. [...] More plausible is the restriction of critical interest to those works which undeniably employ the divine plan as a structural motif” (Foster, 1970: 17-18). “Chydenius discusses the problem [and says that] [...] the fundamental difference between Christian typology and Greek allegory [...] does not exclude the possibility of typical signification being found in works of literature other than the Sacred Scriptures” (*Ibid.*, 17, nota 12). “While it may not be possible to demonstrate the use of Christian allegory in all of medieval literature, it is unquestionably present in many of the most important works of religious inspiration. In Spain, this is particularly true for the thirteenth century when the medieval Latin tradition began to exercise its greatest effect. An understanding of the role of figural interpretation in these works will contribute to the understanding of their structure in terms of the artist’s own conception of the unity of human reality” (*Ibid.*, 18).

las imágenes berceanas correspondientes de los árboles frutales, las fuentes que manan de cada canto, el romero. Dado pues que el Prólogo de los *Milagros* hereda del Génesis la *letra* de su imagen central, el prado, y de las imágenes subsidiarias de ésta, síguese que hereda también, con dicha letra, los tres sentidos espirituales que la letra conlleva y la licitud de una interpretación alegórico-figural-cristiana del texto entero; el poema de Berceo no es texto bíblico, pero en él se hace presente, por imitación y citación hipertextuales, la letra del texto bíblico, y con ella los tres sentidos que le son inherentes en clave cristiana: el alegórico o tipológico, el moral o tropológico, el anagógico o escatológico. Postulamos, con Foster, que el Prólogo de Berceo combina las dos clases de alegoría, la helenística o *in verbis* y la cristiana, figural o *in factis*<sup>12</sup>, pero vamos aún más lejos y afirmamos que la alegoría berceana no es primariamente *allegoria in verbis* sino antes bien *allegoria in factis* de raíz bíblica. Aunque no se encuentre totalmente despojado de ellas, el poema no se funda principalmente en alegorías meramente verbales, en personificaciones de conceptos abstractos al modo del *Roman de la Rose* o de los relatos platónicos de la caverna o del carro alado, sino en *figuras* de la tradición cristiana pasibles de leerse a la luz de la fe del NT –alegoría o tipología–, de la norma moral evangélica –moral o tropología– o de lo que se espera en las postrimerías –anagogía o escatología–, y que remiten a una letra histórica –o tenida por histórica– propia del relato veterotestamentario, que constituye el primer acontecimiento de una larga *historia salutis*.

Resta operar un tercer deslinde a propósito de estas cuestiones. Discernidas ya las categorías de la alegoría *in verbis* y de la alegoría *in factis*, cabe aún plantearse la tan traída y llevada cuestión –que no procede en absoluto de la retórica ni del pensamiento medievales sino de la ilustración y el romanticismo (De Lubac, 1959-1954: IV, 178-180; Eco, 1997: 173-179), pero cuyo peso se ha hecho sentir en la reflexión y en los análisis de los medievalistas– de la diferencia y oposición entre *alegoría* y *símbolo*. Si admitimos las ya usuales características que para una y otro proceden de Goethe –*alegoría*: monosemia, transparencia, punto de partida en un concepto o un valor inmateriales a los que se adjudica un objeto concreto como representación material sensible; *símbolo*: polisemia, opacidad, punto de partida en un

---

<sup>12</sup> “Static Hellenistic allegory and progressive figural interpretation are in general practice mutually exclusive. However, an excellent example of their use together in one poetic context is to be found in Berceo’s introduction to the *Milagros de Nuestra Señora*” (Foster, 1970: 119). “Such an understanding does not destroy the autonomy of the allegory as a rhetorical *locus amoenus*, and Berceo is not the first in the figural tradition to use Hellenistic allegory in conjunction with typology” (*Ibid.*, 122).

objeto material sensible al que se adjudica luego como significado un concepto o un valor inmateriales<sup>13</sup>, bien podría surgir la tentación de adscribir el prado de Berceo, y en él todas las demás imágenes que le son subsidiarias, a la categoría de símbolo más que a la de alegoría, pues se trata a todas luces de una construcción imaginal polisémica reconocida explícitamente por el autor, ya que menciona al menos dos sentidos posibles para el prado, a saber, *prado=María* –“En esta romería avemos un buen prado/ [...]: La Virgen gloriosa, Madre del buen Criado” (19a-c)– y *prado=paraíso* –“Semeia esti prado egual de Paraíso” (14a)<sup>14</sup>. Evitemos semejante tentación: los dos sentidos explícitamente adjudicados al prado por Berceo no responden al tipo de polisemia *opaca* de un símbolo que significa más allá de la advertencia y la intención del autor, estallando en un haz impredecible e ingobernable de valores semánticos que encuentran su fuente no ya en la razón sino en lo que está por debajo –el subconsciente– o por encima –la inspiración

<sup>13</sup> Dinko Cvitanovic, retomando y comentando conceptos del Goethe de *Objetos de las artes figurativas*, resume y amplía con acierto estas oposiciones: “[...] el aspecto significante se penetra de inmediato en virtud del conocimiento de lo significado en la alegoría, mientras que en el símbolo el significante conserva su valor, su *opacidad*. Otras diferencias que no creemos innecesario recordar son las siguientes: el carácter transitivo de la alegoría en oposición al carácter intransitivo del símbolo. La alegoría significa directamente, es decir que no tiene otra razón de ser que transmitir un sentido, mientras que el símbolo significa indirectamente: en principio *es* por sí mismo. Mientras la alegoría se vincula con el concepto, el símbolo se vincula con la idea; mientras la alegoría es decible, el símbolo es *indecible*; en tanto el sentido de la primera es finito, el del segundo es infinito [...]. Sin entrar en pormenores disquisitivos teóricos que aquí no interesan, baste tener presente que el símbolo *es*, en tanto la alegoría *significa*; el primero fusiona significante y significado, la segunda los separa [...]. A pesar de la diversidad de teorías sobre el símbolo, parece indudable que todos los autores coinciden en la *polivalencia* de sentido que le es inherente, es decir que el símbolo ‘no posee potestad significativa para un solo nivel sino que la tiene para todos los niveles’” (Cvitanovic, 1995: 11-12). Véanse asimismo las observaciones de Post (1974: 4-5): “Allegory starts with an idea and creates an imaginary object as its exponent. If one starts with an actual object and from it receives the suggestion of an idea, one is a symbolist. The primary difference between symbolism and allegory is that the former sees ‘sermons in stones’; the latter from phantom stones builds sermons”; y Lewis (1969: 38): “Se podría, por un lado, comenzar por un hecho inmaterial, las pasiones que uno experimenta, por ejemplo, e inventar *visibilia* para expresarlas. Si uno vacilara entre una réplica airada y una respuesta amable, podría expresar ese estado de ánimo inventando un personaje que porta una antorcha, al que se llamaría *Ira*, y hacerlo disputar con otro personaje, también de ficción, al que se llamaría *Patientia*. Esto es alegoría [...]. Pero hay una manera distinta de tratar esa equivalencia, una manera casi opuesta a la de la alegoría, a la que yo llamaría sacramentalismo o simbolismo. Si las pasiones inmateriales son susceptibles de ser copiadas por ficciones materiales, quizá fuera también posible que el mundo material mismo fuera a su vez copia del mundo invisible. Lo que el dios Amor y su jardín de ficción son a las pasiones de los hombres quizá seamos nosotros mismos y nuestro mundo *real* a algo distinto [...]. Para expresar la diferencia en otros términos: para el simbolista, nosotros mismos somos alegoría. Nosotros somos las *frías personificaciones*; los altos cielos las *vagas abstracciones*; el mundo que tomamos por realidad, un simple esbozo de aquel que en otro sitio se encuentra en toda la plenitud de sus inimaginables dimensiones”.

<sup>14</sup> Todas nuestras citas de los *Milagros de Nuestra Señora* de Berceo provienen de la edición de Juan Carlos Bayo e Ian Michel (2006).

divina habida en intelección gratuita e iluminativa— de ella, sino antes bien responden a las plenas advertencia e intención de una razón que decide conferir a una imagen enteramente surgida de su control y diseño de los sentidos plenamente *alegóricos*, transparentes y gobernables correspondientes a dos de las posibilidades de lectura de la doctrina de los cuatro sentidos figurales: la alegórica propiamente dicha —*prado=María*— y la anagógica o escatológica —*prado=paraíso*—, según se verá en detalle más abajo. Aun así, y pese a que la polisemia del prado berceano no es la propia del símbolo, conviene de todos modos recurrir a esta categoría, conforme a las notas diferenciales vistas que la oponen a la de la alegoría, para dilucidar el sentido de aquellos pasajes en los que el significado alegórico no aparece explícito ni resulta pasible de explicitación segura. Así lo haremos nosotros, distinguiendo cuando cuadre en cada imagen del Prólogo dos niveles de significación: a) *el alegórico cristiano o figural*, con sus tres subniveles correspondientes a los tres sentidos espirituales o místicos de la exégesis escrituraria, cuya pertinencia de aplicación proviene del hecho evidente de que la letra del texto se define como hipertexto de la letra bíblica del Génesis; y b) *el simbólico*, que subyace al alegórico cristiano, no lo niega ni suprime, lo engloba y en cierto modo lo sostiene como un género a su especie. Adoptamos esta estrategia en razón de que el esquema de lectura que proporciona el método figural de la exégesis escriturística, bien que pertinente y aun inexcusable por lo ya apuntado acerca de la condición de hipertexto bíblico del Prólogo de Berceo, resulta insuficiente e imperfecto para dar cuenta acabada del valor semántico final del texto, ya que en éste no todas las imágenes son pasibles de interpretación alegórica dentro de los límites precisos de significación que impone el esquema de los cuatro sentidos. Lo que aquí postulamos, entonces, es la conveniencia y utilidad de una interpretación que, a fuer de *trans-alegórica* por lo que entraña de superación del esquema figural que debe servirle de punto inexcusable de partida, contemple asimismo el más radical y universal nivel simbólico como un horizonte máximo de sentido y a la vez como posible meta de lectura. Si, como afirma Henri De Lubac, el símbolo sostiene y explica las determinaciones semánticas más precisas y acotadas de la alegoría, dado que éstas proceden de aquél, al que en última instancia se subordinan<sup>15</sup>, corresponde y se justifica el recurso a los datos de la

---

<sup>15</sup> “Autant il est légitime de distinguer comme on le fait aujourd’hui l’allégorie et le symbole, autant il serait excessif et trompeur de transformer en une opposition toujours contradictoire ce qui peut être aussi bien un rapport de subordination. Il n’est pas exclu, en effet, que le procédé le plus analytique vienne au secours du mode le plus synthétique de

tradición simbólica y mítica universal para intentar cubrir las lagunas de significación que resultan de la pura aplicación del esquema alegórico figural. Procederemos, por tanto, según el siguiente orden: 1) comentario crítico de los estudios que nos han precedido en orden a un análisis del Prólogo de Berceo a la luz del método figural de los cuatro sentidos escriturísticos; 2) exposición de nuestro propio análisis, con enumeración y delimitación precisas de las imágenes por considerar y establecimiento claro y distinto de los cuatro sentidos para cada una de ellas; 3) recurso al auxilio de la tradición simbólica universal como sustento y origen de toda especificación alegórica a la hora de decidir sobre un sentido figural no expreso por el poeta o dudoso en su definición para algunas de las imágenes, sobre todo en relación con los sentidos tercero –moral o tropológico– y cuarto –anagógico o escatológico–; 4) propuesta de radicación preferencial de cada uno de los cuatro sentidos figurales discernidos para cada imagen en cada una de las cuatro partes en que puede segmentarse el texto del Prólogo.

Comencemos, entonces, con una breve reseña comentada de los trabajos críticos que se han abocado antes que nosotros al análisis del Prólogo de los *Milagros* según el esquema de la alegoría cristiana o figural. David William Foster, firme defensor como hemos visto de la lectura figural de la poesía profana o religiosa no bíblica, dedica a nuestro texto unas breves referencias; afirma que el *locus amoenus* en que consiste el prado se presenta ante todo como una alegoría helenística o *in verbis*, porque ninguno de los elementos del prado poseen referentes históricos o reales (Foster, 1970: 119-120); no obstante, avanza enseguida en la postulación de un tratamiento figural que aparece como sobreimpreso en la básica alegoría *in verbis*, y que se funda en la percepción del prado como antitipo del jardín del Edén:

The concluding stanza of the allegory summarizes the effect of the *prado* by assuring the reader that: [...] “Si don Adam

---

penser. L'allégorie peut être mobilisée au service du symbole. Lorsqu'on la voit proliférer, on est tenté de croire aussitôt que l'activité synthétique est en baisse. Tel n'est pas toujours le cas. Ce n'est pas la dose d'allégorisme plus ou moins grande qu'il importe de mesurer: c'est le lien de cet allégorisme au symbolisme de base qu'il importe d'évaluer. Une allégorie foisonnante peut être l'indice d'une pensée morte: elle peut être également l'efflorescence d'un symbolisme dont la force interne la secrète, à la manière dont la sève montant dans l'arbre produit les innombrables feuilles qui vont la nourrir à son tour. [...] Pour juger si l'allégorisme d'un auteur ou d'une époque est abusif, si le 'morcelage' auquel il se livre est un signe de décadence, il n'y aura donc point à se demander principalement s'il est plus ou moins abondant, plus ou moins minutieux, ou de plus ou moins mauvais goût, mais plutôt à chercher quelle est la puissance ou l'authenticité du symbolisme dont il procède. [...] Moins le symbole est traduisible en langage clair, plus il arrive que se pressent les inventions allégoriques en vue de le cerner ou de le suggérer” (De Lubac, 1959-1964: IV, 179-180).

oviesse de tal fructo comido,/ de tan mala manera non serie decibido" [...] (s. 15). Of all the stanzas preceding the *glosa*, this one especially moves the reader to formulate analogies and explanations for himself regarding the meaning of what he has just been told. There are several sets of comparisons emphatically implied by the poet. One deals with the relationship between Adam and the "Yo maestro Gonçalvo de Verceo", who is wise enough to avail himself of the comforts of the setting. In more extensive terms, the reader is naturally going to draw a parallel between the *prado* and its delights and the Garden of Eden which man lost through the sin of Adam. Indeed, the poet's words force such a parallel upon us, although it is not expressed in direct terms. Clearly, any such parallel would be figural in nature. Man lost the Garden of Eden through the indiscretions of the father of man; the *prado* which Berceo depicts for us appears to be a lasting fulfillment of the promise indicated by the Old Testament Eden. The figural relationship is drawn in further detail with the reference to the *fructo*; the apple of Eden wrought man's fall, while that of this pleasing meadow offers the security of his salvation. In retrospect, the reader understands the allegorical elements of the introductory stanzas in terms of a figural relationship between the Garden of Eden and Berceo's *prado*, the type and the antitype" (Foster, 1970: 121).

La propuesta de Foster se limita, como vemos, a unos pocos asertos verdaderos pero insuficientes: 1) que el texto de Berceo remite expresamente al hipotexto del Génesis; 2) que a la luz de tal remisión el prado se identifica con el jardín del Edén, el *fructo* con el fruto del árbol de la ciencia del bien y del mal, el romero-Berceo con Adán; 3) que la relación establecida entre estos elementos del hipertexto berceano y el hipotexto bíblico responde, conforme a lo que resulta propio de la alegoría figural, a un vínculo *tipo-antitipo*, vale decir, promesa-cumplimiento, pérdida-recuperación, incoación-consumación. Las dos limitaciones del análisis de Foster están a la vista: en primer término, considera sólo unos pocos elementos del prado –el prado mismo, el fruto, el romero–, obliterando por completo los demás, que no son irrelevantes en la construcción alegórica del poeta –fuentes, flores, sombra, aves, verdura–; en segundo término, no distingue ni identifica en su postulación figural los tres sentidos de los que consta el nivel espiritual o místico de la alegoría escrituraria, lo cual no deja de generar imprecisiones y ambigüedades: la salvación aportada por el fruto, antitípica de la perdición aportada por el fruto genésico del pecado, ¿corresponde al nivel alegórico de la primera consumación del NT, esto es, a la venida de Jesús y a su muerte salvífica, o bien al nivel anagógico de la segunda consumación de la escatología, a la gloria eterna?

Michael Gerli amplía las todavía seminales observaciones de Foster al postular que el Prólogo de los *Milagros* en su integridad resulta antitípico del entero relato de la caída del Génesis, según un esquema de figuras invertidas por el cual los elementos del prado se oponen a los del jardín edénico como la salvación al pecado (Gerli, 1985: 7-8); así, el prado-María se presenta como la anti-Eva, porque significa para el hombre, en cuanto madre de Cristo, la redención que pone fin a la servidumbre del pecado traído por la primera madre (*Ibid.*, 8); por lo demás, la identificación del prado con un *locus amoenus* es también una referencia antitípica a la caída y a la pérdida de la armonía del hombre con la naturaleza, ahora recuperada (*Ibid.*, 8, 10), y el gesto del romero de descargarse de su *ropiella* al echarse bajo la sombra de uno de los árboles del prado (6cd) evoca antitípicamente la súbita vergüenza de los primeros padres al descubrirse desnudos después del pecado, deshaciéndola mediante una recuperación de la inocencia original (*Ibid.*, 9-10). Toda la narración del Prólogo se configura así como un *relato de la recuperación del Edén perdido*, como la respuesta antitípica de la gracia al pecado, de la salvación a la condena:

La entrada de este narrador al *prado bien sencido, de flores bien poblado* (estrofa 2) es mucho más, pues, que la evocación de un simple *locus amoenus*: representa el retorno del narrador ejemplar, el *everyman* y yo poético, al Paraíso perdido. Esto, por supuesto, se logra por medio de su devoción mariana. Su actuación en el prado se desarrolla frente al fondo tipológico del mito de Génesis. Las cuatro fuentes que manan de las esquinas del prado (estrofa 3) son la representación perifrástica de la *fons vitae* y los cuatro ríos del Paraíso mentados en Génesis. El *grand abondo de buenas arboledas* (estrofa 4) es el símbolo iconográfico de la abundancia perdida, mientras que la específica mención de las frutas, *ningunas podridas nin azedas* (estrofa 4), redundante en la mente medieval con ecos de la amarga fruta que causó nuestra caída. En la tradición medieval se concebía a la manzana (a veces la pera o el higo) de Eva como amarga y maldita, mientras que Jesús en el Ave María funciona como su antitipo y denominase el *benedictus fructus* de la Virgen. Insistiendo, pues, en la relación inversa de su jardín al del Edén, Berceo hace explícita la conexión repitiendo que “El fructo de los árboles era dulz y sabrido,/ Si don Adam oviesse de tal fructo comido/ De tan mala manera no serié decibido,/ Nin tomarién tal danno Eva nin so marido” (estrofa 15)” (Gerli, 1985: 9).

Gerli perfecciona parcialmente la lectura de Foster al avanzar en la interpretación figural de más elementos –súmense a los mencionados aquellos que el crítico identifica como expresiones

sinecdóticas del mismo prado-María, como los árboles y las sombras (*Ibid.*, 9-10)–, pero persisten todavía algunos elementos sin considerar –las aves, la verdura–, y sobre todo persiste la apuntada condición incompleta del análisis, ya padecida por Foster, al no distinguirse los tres sentidos espirituales para cada imagen y al concentrar toda la lectura en un primer nivel alegórico o tipológico con absoluta prescindencia de los niveles moral y anagógico. Esta última falencia intentará ser remediada en parte por Juan Carlos Bayo, quien tras postular la alegoría tipológica o cristiana como el método elegido por el poeta para la construcción de su Prólogo, que “descansa sobre una tipología con el Paraíso como tipo y la Virgen como antitipo, con una elaboración escatológica basada en la ambivalencia del Paraíso como Edén y como Cielo [...] [y con un] Gonzalo de Berceo [que] se presenta a sí mismo como antitipo de Adán y tipo del Hombre redimido” (Bayo, 2005: 56), pasa a proponer la radicación del sentido literal en la primera parte del texto –presentación del prado y sus componentes: estrofas 1-15–, el alegórico en la segunda –explicación de los componentes del prado: estrofas 16-31–, el moral en la tercera –estrofas 32-41, dedicadas a la enumeración de distintos nombres de María– y el anagógico en la cuarta –estrofas 42-46, ocupadas por la transición al primer milagro y la declaración de propósitos del libro entero– (*Ibid.*, 57-58). Dejando aparte esta última consideración, que nos ocuparemos nosotros de discutir más abajo cuando ofrezcamos nuestro propio reparto de sentidos espirituales para las distintas secciones del Prólogo, el análisis de Bayo representa respecto de los de Foster y Gerli un avance en cuanto toma en consideración el sentido anagógico además del literal y el alegórico, únicos de los que se ocupaban aquéllos, pero a la vez que avanza su trabajo también retrocede, ya que las imágenes que somete a interpretación figural son apenas dos –el prado-María como antitipo alegórico del Edén genésico y tipo anagógico del Paraíso celestial; el romero-poeta como antitipo alegórico de Adán y tipo anagógico del hombre redimido en el cielo–, es decir, menos inclusive que las consideradas por el ya parco Foster. Si bien alude al sentido moral al hacerlo radicar en la tercera parte dedicada a los *nomina Mariae*, en lo concreto no interpreta moralmente ningún elemento del prado, e incurre por lo demás en una cierta confusión de los planos de la letra y la alegoría al considerar en un mismo nivel literal al romero-Berceo y al prado-María, interpretados como antitipos, respectivamente, de Adán y del jardín del Edén, siendo

que María corresponde ya a un segundo nivel de sentido, el alegórico, en relación con la literalidad del prado<sup>16</sup>.

A nuestro entender, toda lectura figural del Prólogo de Berceo debe fijar la exacta cantidad de las imágenes interpretables en el siguiente número de ocho, a saber: el prado –que bien puede entenderse como la *archi-imagen* que contiene a las demás–, las cuatro fuentes, las flores, los árboles frutales –vale decir, considerando como una unidad semántica el árbol y sus frutos–, la sombra de los árboles, las aves, la verdura del prado, y el romero. No estará completa ni reflejará orgánicamente el significado del texto cualquier intento de interpretación alegórica que oblitere alguno de estos elementos. En segundo lugar, se debe respetar el deslinde explícitamente sentado por Berceo en su declaración de las estrofas 16-31 entre la letra y la alegoría, vale decir, no debe buscarse un significado alegórico o tipológico –nos referimos, claro, a la alegoría cristiana estricta que corresponde al primer sentido de los tres espirituales, aquel que refiere la primera consumación en el NT– por fuera de lo que el propio texto consigna, y no deben por tanto confundirse e identificarse sin más con el nivel alegórico o tipológico las inorgánicas menciones que se hacen de datos veterotestamentarios –el fruto que comió Adán, el paraíso terrenal, etc.; antes bien, debe ser el propio texto de Berceo el que defina cuál es el tipo –sentido literal– y cuál el antitipo –sentido alegórico estricto– a propósito de cada imagen, como lo hace en efecto, observando la más exacta correspondencia, en relación con nuestros ocho elementos discernidos: *prado* = *María*<sup>17</sup>; *verdura del prado* = *virginidad de María*<sup>18</sup>; *flores* = *nombres de María*<sup>19</sup>; *árboles con sus frutos* = *milagros de María*<sup>20</sup>; *sombra de los árboles* = *plegarias de María*<sup>21</sup>; *cuatro fuentes* =

<sup>16</sup> Además de los trabajos comentados de Foster, Gerli y Bayo, ofrece esporádicas referencias a una posible lectura figural del Prólogo el libro de Diz (1995: 199-201, 205-206, 225); ninguna de ellas, empero, añade nada nuevo respecto de lo ya señalado.

<sup>17</sup> “En esta romería avemos un buen prado/ en qui troba rrepaire tot romeo cansado:/ La Virgin gloriosa, Madre del buen Criado,/ del qual otro ninguno equal non fue trobado” (19).

<sup>18</sup> “Esti prado fue siempre verde en onestat,/ ca nunca ovo mácula la su virginidat” (20ab).

<sup>19</sup> “Tornemos ennas flores que conponen el prado,/ que lo fazen fermoso, apuesto e temprado:/ las flores son los nomnes que li da el dictado/ a la Virgo María, Madre del buen Criado” (31).

<sup>20</sup> “Los árboles que fazen sombra dulz e donosa/ son los santos miráculos que faz la Gloriosa,/ ca son mucho más dulçes que açúcar sabrosa,/ la que dan al enfermo en la cuita rraviosa” (25).

<sup>21</sup> “La sombra de los árboles buena, dulz e sanía,/ en qui ave rrepaire toda la romería,/ sí son las oraçiones que faz Santa María/ que por los peccadores rruega noche e día” (23).

*cuatro evangelios dictados por María*<sup>22</sup>; *romero = devoto de María, en cuanto eminente ejemplo de toda la humanidad*<sup>23</sup>; *aves = cantores de María*<sup>24</sup>. Lo que queremos decir con esto es lo siguiente: el tipo de cada imagen berceana no debe buscarse directamente en una realidad veterotestamentaria –el jardín del Edén, el fruto que comió Adán–, sino en la letra misma del texto del Prólogo –el prado, los *fructos* de los árboles–, letra que remite a su vez, como a su evidentísimo e inclusive expresamente mencionado hipotexto, a realidades del AT. En algunos casos la remisión al hipotexto será explícita, como en el citado caso del prado/Edén y los *fructos*/fruto que comió Adán; en otras ocasiones se tratará de una alusión implícita, mas de todos modos de fácil detección para cualquier oyente o lector cristiano del siglo XIII. Tenemos entonces en nuestro texto respetada en lo esencial la relación tipológica que identifica al tipo con el AT y al antitipo con el NT, sólo que tal relación aparece mediatizada por las imágenes poéticas propias de Berceo: la letra de estas imágenes, en la que reside el tipo, remite al hipotexto del AT según lo ya dicho, pero asimismo su significado alegórico, en el que reside el antitipo y que viene expresamente explicitado en las estrofas 16-31, remite a su modo al NT, pues la entera alegoría del prado refiere a María o bien a elementos, personas o hechos pertenecientes a o relacionados con ella –los evangelios que dictó, sus nombres, sus milagros, sus plegarias, sus cantores, su virginidad, sus devotos–, todo lo cual expresa un importante aspecto de la redención obrada por Cristo –el principal de los milagros marianos, el *fruto* mayor y capital de la Virgen– en esa primera consumación de los tipos veterotestamentarios narrada en el NT y definida como objeto de la fe: *quid credas allegoria*. Queda así claro que la alegoría explicada por Berceo en la segunda parte de su Prólogo, mucho más que *in verbis* o helenística, es cabalmente cristiana o *in factis*, alegoría estricta según el primero de los sentidos espirituales del esquema

<sup>22</sup> “Las quatro fuentes claras que del prado manavan/ los quatro evangelios esso significavan,/ ca los evangelistas quatro que los dictavan,/ quando los escrivien, con Ella se fablavan” (21).

<sup>23</sup> “Todos quantos vevimos, que en piedes andamos,/ siquiere en presón o en lecho iagamos,/ todos somos rromeos que camino passamos;/ San Peidro lo diz esto; por él vos lo provamos” (17). Si bien la glosa establece para el romero el significado alegórico de “todos quantos vivimos”, va de suyo que el mejor romero es el devoto de María, según se desprende enseguida de la identificación del prado, que da reparo al peregrino a la manera de un adelanto del Paraíso mismo en que acaba su peregrinar, con la Virgen (19). María cobija a todos los hombres, pero conforme a su modo de obrar, ampliamente ejemplificado en los veinticinco milagros de la colección, brinda su protección ante todo a quien se reconoce como su devoto.

<sup>24</sup> “Las aves que organan entre esos fructales,/ que an las dulçes vozes, dizen cantos leales,/ éstos son Agustino, Gregorio, otros tales,/ quantos que escrivieron los sos fechos rreales” (26).

escriturario, pues se apoya en los contenidos de la fe que debe ser creída y que se contiene en el NT para remitir a su vez, antitipológicamente y a través de la letra de las imágenes del *locus amoenus* de la primera parte del texto, a los correspondientes tipos proféticos del AT que operan como hipotexto.

Ahora bien, desde siempre ha sido notado que la exposición alegórica que proporciona el poeta en la segunda parte del Prólogo no basta para establecer todos los posibles sentidos figurados de las imágenes; aun sin recurrir al esquema de los cuatro sentidos bíblicos, la crítica ha advertido que detrás de las alegorías explicadas expresamente por Berceo sigue habiendo todavía un plus de significado por descubrir. En su clásico y pionero estudio de 1944, Agustín del Campo señalaba entre esos elementos no explicados las acciones de *caecer* en el prado, de *perder* los sudores y de *descargar* el romero su *ropiella*<sup>25</sup>, y Sofía Kantor, cincuenta años después, insiste en que “no sólo la descripción del prado es corteza, sino que la exposición retira únicamente una primera capa de esa corteza, la más externa”, razón por la cual no puede nuestra lectura detenerse en ese inicial y explícito nivel de autoalegoresis que el texto brinda (Kantor, 1994: 494). Al margen de toda propuesta de lectura, fácilmente arriesgable, de algunos de los elementos que menciona Campo como antitipos del Génesis –el perder los sudores como reversión del castigo divino de ganar el pan con el sudor de la frente, el descargar la *ropiella*, según ya se ha dicho, como recuperación de la inocencia perdida por Adán y Eva tras el pecado y como reversión de su gesto de cubrirse–, importa ante todo retener la idea de la *insuficiencia* de la autoalegoresis contenida en el propio texto en orden al agotamiento de todos los posibles sentidos figurales de éste, pues Berceo apenas si ha cubierto con su exposición el primero de los tres sentidos espirituales, dejando los otros dos, el moral o tropológico y el anagógico o escatológico, sin desarrollar. Es por tanto tarea que compete a nosotros la de establecer debidamente el sentido moral y

<sup>25</sup> “[...] *caecé en un prado*... No busquemos un comentario en la segunda parte a este verso, pues no lo hay. ¿Cómo llega el poeta hasta el paisaje? ¿Cuál es su situación, dentro de tales límites? No nos lo aclara Berceo. [...] En la estrofa V, el verso *c –refresáronme todo, e perdí los sudores*– podía entenderse en sentido físico, y en sentido espiritual. Mas ¿en qué consiste esa impresión de oreamiento, de brisa, emanada –siguiendo la interpretación alegórica– de la virginidad de María, de sus nombres conocidos y de sus oraciones? Exactamente, no lo sabemos. Sí, el poeta habla de un *repaire*, de un refugio espiritual, pero de modo demasiado esquemático, a mi entender. Y cuando Berceo, en la estrofa VI, se despoja de la *ropiella*, y se pone a la sombra de un bello y tranquilo árbol, ¿realiza propiamente algo unido a la alegoría? Tampoco encontramos respuesta a nuestra pregunta. Por lo dicho, afirmo que ninguna de las posturas en el espacio, correspondientes al sujeto de la narración, han sido explicadas en la alegoría [...]: nada de lo propiamente personal, de lo perteneciente a una experiencia del individuo, ha sido recogido y analizado por Berceo en la segunda parte de su obra. Considero de importancia esta averiguación” (Campo, 1944: 48-49).

el sentido anagógico de la letra del Prólogo, y es precisamente en orden a esta tarea que resultará imprescindible, además de asentarnos en el primer nivel alegórico ya explicitado como inexcusable punto de partida, echar mano de las categorías míticas y simbólicas de la tradición universal, como más arriba señalábamos. Pero antes, conviene decidir el orden en que los cuatro sentidos bíblicos serán abordados aquí. Acerca de la prelación de la letra como primero y de la alegoría o tipología como segundo de los cuatro sentidos no existe discusión posible, y la tradición exegética se muestra a este respecto unánime; la discrepancia y la duda pueden surgir, en cambio, a la hora de otorgar un orden a la moral y a la anagogía, ya que en distintas formulaciones teóricas de la doctrina suelen intercambiarse indistintamente el tercero y cuarto puestos. Si bien Henri De Lubac, la máxima autoridad en los estudios dedicados a la doctrina de los cuatro sentidos, menciona como indistinto e igualmente válido el orden en que se sitúen la moral y la anagogía a condición de que vengan después de la letra y la alegoría (De Lubac, 1959-1964: I, 144-146), lo cierto es que él opta por adjudicar a la moral el tercer lugar y a la anagogía el cuarto en la disposición de los capítulos de su gran obra dedicada al tema (II, ix, 549-620; y II, x, 621-681, respectivamente), y explícitamente acaba recomendando este orden (II, 550, 556-557), dado que es este orden el que mejor expresa la secuencia lógica y cronológica de la consumación del misterio según se contiene en los tres sentidos espirituales –1) *alegoría*: obra redentora de Cristo tal como consta en el NT; 2) *moral*: interiorización de la redención de Cristo en cada alma en la tierra; 3) *anagogía*: segunda venida de Cristo y fin de los tiempos como consumación definitiva de la redención–, de modo que la anagogía contiene en sí a la moral como ésta a la alegoría, y por ello sintetiza y lleva a su culminación el entero sentido espiritual (II, 621, 631-633). A la zaga de tan autorizado experto, optaremos también nosotros por seguir este orden en nuestros análisis, pero a los efectos de una mejor y más clara exposición trataremos del tercero y del cuarto sentidos –el moral y el anagógico– conjuntamente para cada uno de los ocho elementos figurales discernidos en la letra y ya explicados por el propio Berceo en su segundo sentido, el alegórico estricto.

## 1) PRADO = MARÍA

La identificación alegórica *prado*=*María*, como queda dicho, remite al hipotexto del Edén del AT, pero el antitipo mariano resulta asimismo una alusión metonímica a la figura neotestamentaria por excelencia, aquella que en la exégesis bíblica se erige en el antitipo máximo que confiere su primera consumación a los anuncios típicos veterotestamentarios: Cristo. En cierto modo, María funciona en la alegoría berceana *in loco Christi*, por identificación –abusiva de suyo, pero muy propia del culto hiperdúlico mariano de los siglos XII y XIII– entre el Hijo y su madre, unidos por una común tarea de *corredención* que la teología de la época llega a veces a definir con exceso<sup>26</sup>. Sólo Cristo es el Redentor y el Salvador, pero María, en cuanto la más eficaz causa instrumental de su venida al mundo y mayor colaboradora en su misión, ha sido la criatura humana que más se asoció al Redentor y Salvador en dicha misión, alcanzando por ello la condición de *corredentora*<sup>27</sup>. Así, bien podemos atisbar, detrás de la equivalencia bimembre que el texto hace explícita entre el prado y María, una segunda equivalencia más compleja, cuatrimembre, a saber: *Edén = prado = María = Cristo*, y que incluiría entonces el hipotexto subyacente al tipo de la letra berceana –el Edén genésico al que remite el prado–, y el verdadero sentido salvífico que carga el antitipo metonímico de María por la asociación *corredentora* de ésta con su Hijo –María que remite a Cristo. Ya veremos más abajo, al tratar de los árboles frutales, que la figura de Cristo se especifica como el más acendrado *fruto*=*milagro de la Virgen*, y por tanto todo lo que María significa en los tres planos del sentido místico o espiritual es metonimia de Cristo.

Detengámonos brevemente en el prado. No se trata de un mero escenario, de un simple lugar donde acontecen cosas. El mismo

<sup>26</sup> En una obra falsamente atribuida a San Alberto, el *Mariale super Missus est*, se afirma que así como Cristo es redentor por su pasión y muerte, María es auxiliadora de tal redención por su compasión, *adiutrix redemptionis per compassionem* (*apud* Graef, 1964: 267). Más allá de algunas visiones exageradas, la Iglesia romana admite la *corredención* mariana no como una participación *ex aequo* en la tarea redentora de Cristo, que sólo corresponde a éste, sino como una *colaboración*, excelsa y superior a cualquier otra, en dicha tarea exclusiva del Salvador, colaboración que incluye en primerísimo término la aceptación voluntaria de la maternidad divina, pero también los méritos personales de María, superiores a los de cualquier otro hombre en virtud de su plenitud de gracia e impecabilidad, aceptados por Dios como satisfactorios para sumarse a los méritos de Cristo en orden a la restauración de la humanidad caída (*cf.* Carol, 1964: 760-804).

<sup>27</sup> “De donde se desprende que, así como el mundo fue redimido por Cristo, también fue *corredimido* por María. La diferencia entre las dos causalidades descansa en esto: que mientras los méritos y satisfacciones de Cristo fueron infinitos, autosuficientes y *de condigno ex toto rigore iustitiae*, los méritos y satisfacciones de Nuestra Señora fueron finitos, totalmente dependientes de los de Cristo, de donde reciben todo su valor, y *de congruo*” (Carol, 1964: 763).

prado acontece, el prado en sí es el acontecimiento capital del relato alegórico. Críticos como Campo, Diz y Augspach no dejan de remarcar la condición *activa* de este prado que, más que un espacio, es el actor principalísimo de la trama que se desarrolla<sup>28</sup>. El romero, es cierto, ejecuta la acción de *caecer* en el prado, y después, sobre el final, manifiesta su intención de *subir* a uno de esos árboles para sumarse al coro de las aves en honor de María, pero al margen de estas dos acciones que enmarcan el relato, lo que actúa el romero mientras está en el prado, más allá de algunos actos pasivos –yacer a la sombra, perder los sudores, perder los cuidados, oír a las aves, folgar del *lazerio*, olvidar toda cuita– es bien poco –descargar su *ropiella*, posarse a la sombra de un árbol, comer los frutos dulces– y lo hace en todo caso como reacción ante previas acciones del prado que lo invaden y provocan: dar olor las flores, refrescar carnes y mientes el aire y las aguas, cantar las aves, llevarse las mismas aves las flores. El prado se define no como espacio puro y vacío, como mero ámbito de acciones, sino como una *estructura de acción*, como un *aveniment* que sucede y obra. Es un lugar estable, firme, inmutable, pero esa estabilidad y esa inmutabilidad se logran a partir de un equilibrio y una mutua neutralización de fuerzas y acciones que entrañan movimiento, como brillantemente demostró Suárez Pallasá (1989-1990: 65-74). Se trata, ahora bien, de acciones y movimientos cuya valoración resulta a todas luces positiva, ponderativa; se trata de acciones *buenas*, tanto en sí mismas cuanto por los efectos benéficos que

---

<sup>28</sup> “La estrofa V introduce esa modificación. Una extraña dulzura, un mágico adormecimiento, se desprende de sus versos ascendiendo hasta el corazón de Berceo. La Naturaleza se ha apoderado del hombre, lo ha hecho suyo, velozmente suyo. Verdor, olor y sombra reunidos se adentran desvaneciendo el sudor de la carne. Por fin ha surgido la actividad clara y precisa del paisaje sobre el narrador” (Campo, 1944: 22). “Berceo adopta la inmovilidad ante el hecho divino. Esta síntesis alegórica, en su último extremo, entraña la pasividad personal. Se impone la evidencia: frente a la irradiación sobrenatural, Berceo se aquieta y no obra. La ausencia personal está demostrada por el repentino vacío de intimidad ya observado. En cambio, la actividad del prado –o de la Virgen– es indudable. En la estrofa V actuaba directamente el paisaje sobre el hombre, haciéndolo su enamorado. Si recurrimos a la alegoría, hallaremos igualmente toda una serie de movimientos emanados de María. Ella hace milagros, ora, acoge a los miserables. Su actividad tiene por objeto endulzar e inmovilizar el lastre terreno” (*Ibid.*, 50-51). “La primera confusión de los atributos femeninos y masculinos se encuentra en el prado que representa a la Virgen. La unidad semántica de ‘prado’ (sitio, continente) es claramente femenina [...]. Y con todo, es imposible ignorar, particularmente en poesía, el efecto producido por el hecho de que la palabra escogida por Berceo para ese jardín sea ‘prado’, sustantivo masculino, insistentemente repetido en el texto. Pensemos ahora en el romero [...]. Frente a la pasividad del romero (atributo femenino), toda la actividad está en el prado, donde crecen flores y frutos, donde corren las aguas cristalinas de las fuentes y donde las aves cantan incesantemente. Esta actividad del prado que es María, es, como la de la Iglesia, paradójicamente, la condición de su inmutable permanencia, de su ser siempre igual a sí misma” (Diz, 1995: 184). “Moreover, the garden merits attention because it acts as protagonist, not background for any drama about to unfold” (Augspach, 2004: 65).

aportan al romero. El texto enumera con cuidado esas acciones –acabamos nosotros de recordarlas más arriba–, pero también en la declaración alegórica estipula detalladamente las acciones de María que subyacen a algunas de las imágenes subsidiarias del prado: dictar y enmendar los Evangelios –las cuatro fuentes–, obrar milagros –los árboles frutales–, elevar plegarias a su Hijo –las sombras de los árboles–; en todos los casos, se trata de acciones ejecutadas en beneficio de los hombres, de acciones buenas en sí mismas y buenas por su fin. A tales acciones buenas, ejecutadas constantemente como hábito, las denominan la lengua y la teología *virtudes*, y las oponen antónicamente a los *vicios*. Estamos ya en condiciones, pues, de pasar del sentido alegórico al moral, y definir este último en relación con la imagen del prado como la *perfección moral* que resulta propia de María, que poseyó inmunidad de pecado y por ello plenitud de gracia, que fue concebida sin mácula original y que ejecutó a lo largo de su vida sobradas acciones buenas erigidas en hábito, por lo cual afirma la Iglesia que ninguna otra persona humana, salvo Cristo, alcanzó el grado de elevación moral de la Virgen. Siendo María el sentido alegórico del prado, y presentándose María en la *narratio* alegórica como activa y eficiente en el orden del obrar y del hacer, síguese que sus obras y sus hechos sólo pueden ser óptimos, virtuosos en grado máximo (Calkins, 1964: 684-699; Carr, 1964: 307-370); por ende, el sentido moral del texto no es otro que la *plenitud de gracia* o *perfección moral* que, ejemplificada modélicamente en María (Gerli, 1985: 12), se ofrece como meta y norma a los hombres y se realiza en la *caridad* (De Lubac, 1959-1964: II, 568).

Si en el plano moral el prado se entiende como plenitud de gracia, en el plano anagógico o escatológico no puede entenderse sino como la misma gracia en su estado final, esto es, como el reino definitivo de la gracia y del bien que llamamos *cielo* o *paraíso celestial*. De nuevo despunta aquí la referencia antitipológica indirecta al hipotexto del Génesis, pues el jardín del Edén que subyace al prado es el tipo indiscutido, anagógicamente hablando, de la Jerusalén Celestial del Apocalipsis: el paraíso terrenal profetiza el paraíso celeste<sup>29</sup>.

---

<sup>29</sup> Sofía Kantor, al establecer los rasgos que caracterizan al prado berceano, sienta explícitamente los significados que cada uno de tales rasgos aporta en orden a la interpretación del prado como paraíso, tanto terreno cuanto celeste: “Un análisis muy particularizado permitió llegar –a través de sucesivas reducciones semánticas– a los rasgos distintivos del *locus amoenus*, que son cuatro: ‘abundancia’, ‘perennidad’, ‘equilibrio’ y ‘deleite’. Cada uno de los elementos del topos contiene uno de estos rasgos como constituyente de su definición. [...] Sin embargo, hacia el fin de la primera parte, comienzan a aparecer elementos que [...] insinúan que [...] [el prado] posee una naturaleza diversa. Esta tendencia llega, desde luego, a su grado sumo cuando el texto compara el prado con el jardín del paraíso. Esta comparación, junto con otros componentes textuales, apunta a la

2) *VERDURA DEL PRADO = VIRGINIDAD DE MARÍA*

La lectura tipológica tradicional suele establecer una relación entre Eva, la primera madre, y María, la madre del Redentor y de la Iglesia, que puede entenderse tanto por antítesis cuanto por similitud, según se repare, respectivamente, en Eva después del pecado –ya no virgen– o en Eva antes del pecado –virgen aún. En ambos casos, la virginidad es la traducción física de la inocencia, la impecabilidad y la santidad propias de quien aún gozaba de la gracia edénica –Eva– y de quien gozó de la plenitud de la gracia en razón de su concepción inmaculada que la preservó de la mancha original –María. La *verdura* del prado es la imagen elegida para emblematizar a un tiempo tales inocencia y santidad, predicables de Eva en acotado lapso y de María perpetuamente, y la condición maternal de ambas, pues el color verde remite por igual a las ideas de limpieza o pureza y de fertilidad o vida<sup>30</sup>. El poeta subraya que la *verdura* del prado es permanente, inmutable –“siempre estava verde en su entegredat,/ non perdié la *verdura* por nulla tempestat” (11cd)–, y en su declaración alegórica recuerda, bien que de manera incompleta, al establecer el valor del verde de *onestat* y *virginidat* de María, la célebre fórmula mediante la cual la tradición de la Iglesia ha sintetizado secularmente el carácter perpetuo de la condición virginal mariana: “Esti prado fue siempre verde en onestat,/ ca nunca ovo mácula la su virginidat;/ *Post partum et in partu* fue Virgin de verdat,/ illesa, incorrupta en su entegredat” (20ad; las cursivas son nuestras). Omite Berceo el primer miembro de la fórmula, *ante partum*, presumiblemente por razones de espacio métrico y porque la virginidad previa al parto está implícitamente declarada en la afirmación de la virginidad durante el parto y después de él (*cfr.* Donnelly, 1964: 619-683)<sup>31</sup>,

---

necesidad de una relectura de los rasgos del lugar ameno y de una transformación que los adecue a otro nivel semántico, el del paraíso. Así, ‘abundancia’ se convierte en ‘inagotabilidad’, ‘perennidad’ en ‘inmarcesibilidad’, ambas nociones contienen en su significado el elemento ‘atemporalidad’; el ‘equilibrio’ en este contexto es signo de ‘perfección ultraterrena’, y el ‘deleite’ se convierte en ‘bienaventuranza’” (Kantor, 1994: I, 494).

<sup>30</sup> “The result is a paradox: green is the color that Berceo consciously makes the symbol of Mary’s virginity, while at the same time it is the color of fertility. This is in perfect harmony with Mary’s person because she is also a paradox in her double role of Virgin and Mother” (Augspach, 2004: 73). “Green is the color of spring and summer, the color of fertility and the color of life. Mary is indeed a life-giver because she bore Christ, the food of life [...]. Color does not figure very prominently in Berceo’s work, and green is the only color that the poet mentions throughout his description of the garden. Nevertheless, he is very insistent about the color of the grass” (*Ibid.*, 75).

<sup>31</sup> Curiosamente, el dato que calla Berceo relativo a la virginidad de María previa al parto es el único que consta explícitamente en los testimonios evangélicos, concretamente en los relatos de la Anunciación de Mateo 1,18-25 y Lucas 1, 26-38: “No existen fundamentos escriturísticos bastante sólidos para probar de manera incontrovertible la virginidad de María

pero no cabe dudar acerca del énfasis puesto en la perpetuidad de la condición virginal aludida. Pues bien, el valor de inocencia y santidad que se desprende de la virginidad alegorizada por la verdura, y la condición perpetua de dicha verdura y de la virginidad mariana alegorizada, nos colocan en el camino de los rectos sentidos moral y anagógico que buscamos establecer para la imagen. En cuanto realización cotidiana en el alma de cada cristiano de la nueva ley evangélica, el sentido moral de la verdura-*virginidad mariana* es la *santidad* a la que está llamado todo fiel en su vida, en virtud de la gracia que Cristo ha recuperado para los bautizados y María les acerca como eficaz intercesora, que recrea a aquéllos como verdaderos inocentes y los devuelve al estado previo al pecado de origen. Y si esa santidad resulta constante y habitual en la vida cotidiana, da inicio en la tierra a la santidad definitiva en el cielo, por lo cual el sentido anagógico o escatológico de la verdura-*virginidad* no puede ser otro que la *inmortalidad del alma* y la *inacababilidad de la vida eterna*, su perennidad siempre joven y lozana, aludidas por la inmarcesibilidad del verdor del prado.

Quizás convenga reforzar el establecimiento de los sentidos moral y anagógico que venimos de proponer, y también el alegórico sentido por el poeta mismo, mediante un recurso a la tradición simbólica cristiana y universal. El verde es el color asociado al agua—como el azul se asocia al aire, el rojo al fuego y el negro a la tierra—, y el agua es a su vez el elemento propio del bautismo y de la regeneración del alma, del segundo nacimiento del hombre en el espíritu, de la reconquistada inocencia y de la santidad aportada por la gracia (Portal, 2000: 97-98, 106-107; Chevalier, 1986: 1057-161; Cirlot, 1985: 135-138); conviene entonces la verdura como imagen propia de la gracia y la santidad en el plano moral. Por lo demás, la tradicional valoración del verde como color de la esperanza, esto es, la virtud sobrenatural o teologal asociada a la vida eterna que se desea y espera en el futuro, y su identificación con las ideas de primavera, juventud, plenitud vital, fuerza e inmortalidad, convierten asimismo a la verdura en óptimo emblema, en un plano anagógico, de la *inacabable y siempre joven vida eterna*<sup>32</sup>. Pero también la

---

después del nacimiento de Cristo [...]: la Iglesia enseña que no es necesario que todos los dogmas estén contenidos en la Escritura; de los dogmas marianos solemnemente definidos, la divina maternidad y la concepción virginal de Cristo están contenidos en la Escritura. Pero la virginidad de María *in partu* y *post partum*, aun siendo igualmente reveladas, no están de modo manifiesto y con la misma claridad en la Escritura; están contenidas, al menos implícitamente, en el depósito de la revelación [...], pero no fueron explícitamente consignadas en los escritos canónicos del Nuevo Testamento” (Donnelly, 1964: 634-635).

<sup>32</sup> “En la lengua sagrada, el color verde era el símbolo de la esperanza en la inmortalidad; en la lengua popular, el verde era el color de la esperanza en este mundo” (Portal, 2000: 106). “El verde es el color de la esperanza, de la fuerza y de la longevidad

asociación del verde con María a través del adjudicado valor alegórico de virginidad resulta autorizado y coonestado por la tradición simbólica, pues así como María es la mediadora de todas las gracias y la más eficaz intercesora entre los hombres y su divino Hijo, el verde se define como color tibio, mediador y equidistante entre el rojo cálido y el azul frío, a la vez que se identifica como color hembra por oposición a la condición masculina del rojo<sup>33</sup>; por eso –explica Chevalier–, el verde es el color del santo grial, “vaso de esmeralda o de cristal verde que contiene la sangre de Dios encarnado, en el cual se funden las nociones de amor y de sacrificio, que son las condiciones de la regeneración expresada por el luminoso verdor del vaso” (1986: 1060). Dada la también tradicional asociación entre el vaso del grial y el vientre de María, ambos continentes de Dios hecho hombre, se comprende mejor aún la condición mariana de la verdura del prado, y se subraya todavía la asociación metonímica entre María y Cristo que hemos señalado como determinante en la construcción de la alegoría berceana: María funciona en ella *in loco Christi* no sólo a propósito del prado como imagen matriz, generadora y abarcadora de todas las demás, sino en cada una de las imágenes subsidiarias; en el caso de la verdura, el verde mariano, virginal y maternal a la vez, encierra y contiene al rojo crístico como el grial a la sangre: “La virtud secreta del verde –añade Chevalier– viene del hecho que contiene al rojo, del mismo modo que, por tomar el lenguaje de los hermetistas y los alquimistas, la fertilidad de toda obra proviene del hecho de que el principio ígneo –principio caliente y macho– anima en ella al principio húmedo, frío y hembra” (1986: 1059).

### 3) FLORES = NOMBRES DE MARÍA

Una extensa sección del Prólogo se dedica a la enumeración de distintos nombres marianos provenientes de la tradición bíblica, patrística y aun popular; no hemos de ocuparnos aquí de la dilucidación de las fuentes y los rectos significados de cada uno de ellos, cometido que excedería con creces nuestros propósitos

---

[...]. Es el color de la inmortalidad, que simbolizan universalmente los ramos verdes” (Chevalier, 1986: 1057).

<sup>33</sup> “Equidistante del azul celeste y del rojo infernal, ambos absolutos e inaccesibles, el verde, valor medio, mediatriz entre el calor y el frío, lo alto y lo bajo, es un color tranquilizador, refrescante, humano [...]. El verde, como el hombre, es tibio. Y la venida de la primavera se manifiesta por el derretimiento de los hielos y la caída de las lluvias fertilizadoras” (Chevalier, 1986: 1057).

actuales<sup>34</sup>. Reparemos en cambio en cómo son y se comportan en su conjunto estas flores que alegorizan los nombres de la Virgen. Manifiesta el poeta ante todo que tales flores *pueblan* el prado –“de flores bien poblado” (2c)–, y dirá después en la declaración alegórica que lo *componen*, haciéndolo bello y templado –“Tornemos ennas flores que componen el prado,/ que lo fazen fermoso, apuesto e temprado” (31ab)–; asimismo las flores desprenden un olor intenso que reconforta cuerpo y alma –“Davan olor sobeio las flores bien olientes,/ rrefrescavan en omne las carnes e las mientes” (3ab)–, y resultan tan gratas para hombres y aves que éstos las recogen y se las llevan, pese a lo cual el prado nunca sufre mengua de ellas porque se regeneran constantemente: “Los onmes e las aves quantas acaeçién,/ levavan de las flores quantas levar querién;/ mas mengua en el prado niguna non fazién:/ por una que levavan, tres e quatro naçién” (13ad). A partir pues de estos datos textuales, lo que puede de entrada aseverarse es que: 1) La suma de las flores *equivale* al prado, puesto que ellas lo componen, esto es, lo constituyen, lo *forman* –la expresión “lo fazen fermoso” debe entenderse a partir de su estricto sentido etimológico de ‘le confieren o dan forma’, vale decir, aportan al prado aquel principio formal que lo define sustancialmente como lo que es, y no en relación con cualquier otro significado meramente estético o de simple apariencia bella, radicado éste más bien en el adjetivo *apuesto*. Si las flores, por componerlo, se identifican en su sumatoria con el prado mismo<sup>35</sup>, los diversos nombres marianos que las flores alegorizan, sumando asimismo sus diferentes maneras de expresar las excelencias de la Virgen, sus virtudes, potestades y funciones, definen a ésta completamente en su ser sustancial, de modo tal que María es lo que sus diferentes nombres proclaman de ella. 2) Por su capacidad de desprender olor *sobeio*, por su crecido número en constante aumento y por su regeneración continua e incesante, las flores parecen definirse a partir de semas tales como ‘intensidad’, ‘abundancia’, ‘inagotabilidad’, vale decir, por una vida jamás menguante y siempre creciente tanto en calidad como en cantidad (*cf.* Campo, 1944: 42-43). 3) Si bien las flores afectan por igual a los sentidos de la vista y el olfato, parece ser este último, por el énfasis puesto en su *olor sobeio*, el que primariamente define la imagen.

Si las flores, por componer el prado, se identifican en su conjunto con éste, y si éste significa tropológica o moralmente la

<sup>34</sup> Recúrrase para diversos intentos de clasificación y ordenamiento de estos nombres, así como para sus posibles fuentes, a los trabajos de Drayson (1981: 274-283), Kantor (1994: I, 493-500) y Montoya Martínez (1985: 175-189).

<sup>35</sup> “Componer [...]. Formar de varias cosas una, juntándolas y colocándolas con cierto modo y orden” (Alonso, 1986: II, 737).

plenitud de gracia de María, síguese que aquéllas definen asimismo dicha plenitud de gracia mediante la suma de los distintos nombres marianos que cubren la entera gama de perfecciones y misiones de la Virgen, perfecciones y misiones en las que se cumple y manifiesta, precisamente, su ser llena de gracia. La identificación de la gracia y de su efecto, la santidad, con el aroma, el perfume y el buen olor es por lo demás tradicional y hartamente difundida –“morir en olor de santidad” resulta expresión tópica–, y el propio Berceo recurre inequívocamente a esta asociación en su milagro tercero, al indicar la muerte en gracia de su devoto clérigo mediante la imagen de la aromática flor que nace de su cadáver –“Issiéli por la boca una fermosa flor/ de muy grand fermosura, de muy fresca color;/ inchié toda la plaza de sabrosa olor,/ que non sentién del cuerpo un punto de pudor” (112ad; *cfr.* Augspach, 2004: 79). Pero está claro que no pueden limitarse las flores meramente a reiterar o reduplicar el sentido moral del prado, por más que en sustancia *prado/flores* y *María/sus nombres* constituyan díadas virtualmente sinonímicas o identificatorias; las flores son el prado y María es sus nombres, sí, pero se trata de imágenes distintas que deben significar, por tanto, si bien no necesariamente cosas diversas, al menos aspectos diversos de una misma cosa. Según entendemos, las *flores/nombres marianos*, por sus apuntadas cantidad siempre creciente y renovable y calidad eminente, significan moral o tropológicamente aquel aspecto de la gracia que, correspondiente no ya a la Virgen sino al común de los justos, que no poseen la plenitud propia de María, la teología designa mediante expresiones como *inagotabilidad* o *superabundancia de gracia*: así como las flores no se acaban, y por cada una que se corta nacen tres o cuatro nuevas, y así como su olor es *sobeio*, la gracia es *inagotable* en cuanto don divino y siempre en aumento. Y también lo son, claro está, sus efectos en el cielo, con lo cual pasamos ya al cuarto plano, anagógico o escatológico, de significación: valen las flores, cuyo perfume y cantidad aumentan y mejoran sin pausa ni fin, por *la siempre creciente, inagotable y renovable beatitud o felicidad celestial*, correlato último y definitivo de la gracia.

#### 4) ÁRBOLES CON SUS FRUTOS = MILAGROS DE MARÍA

Dos premisas cabe sentar aquí. En primer término, que en la economía alegórico-simbólica del prado los árboles y los frutos de los árboles funcionan como una unidad, como un único signo pasible de interpretación; los árboles no son solamente árboles, sino árboles frutales, vale decir, definen su funcionalidad a partir

de sus frutos, y éstos, por su parte, no significan sino en relación con la imagen del árbol en la que se insertan. En segundo término, vale recordar lo ya dicho acerca de que María, significado alegórico del prado, opera metonímicamente *in loco Christi* en virtud de su rol corredentor, razón por la cual a través de María y sus distintos aspectos o elementos especificables –virginidad, nombres, milagros, plegarias, evangelios, devotos, cantores– débese en todo momento, bien que indirectamente, referir el sentido figural del texto a Cristo mismo, y más en concreto a la divinidad de Cristo, objeto y contenido central de toda alegoría cristiana<sup>36</sup>. Pues bien, de todos los elementos del prado-María, aquel que más ostensiblemente remite por metonimia a Cristo es el árbol frutal o el fruto arbóreo, cuyo explícito sentido alegórico declara el poeta ser “los santos miráculos que faz la Gloriosa” (25b). Según la doctrina, y al margen de toda representación narrativa sugerida por una piedad popular como la que campea en la colección de Berceo, María no *faz* por sí misma milagro alguno, sino los obra instrumentalmente mediante su intercesión ante el Hijo; es por tanto Cristo el único hacedor de milagros en sentido recto, y más aún, él mismo es “el” milagro máximo y primero obrado instrumentalmente por la Virgen. La encarnación del Verbo divino puede entenderse así como el principal analogado y como la fuente y el origen de todo otro milagro mariano posterior, siendo dicha encarnación y el posterior nacimiento virginal las primeras muestras de la santidad de María. Cristo es, entonces, el *fruto* por antonomasia de esos árboles, el *benedictus fructus* del vientre de la Virgen que se reza en el Avemaría (*cf.* Gerli, 1985: 9; Kantor, 1994: I, 494-495), el fruto de vida y salvación explícitamente contrapuesto por Berceo a aquel otro, de muerte y perdición, que comió Adán en el Edén (15bd), el milagro más grande de la Historia. Se trata de un milagro que, al igual que el prado que lo enmarca, alude figuralmente por vía hipertextual a dos frutos del Génesis: el del árbol de la vida, según relación de similitud, y el del árbol de la ciencia del bien y del mal por el cual entró el pecado

---

<sup>36</sup> Según lo expresa con claridad e insistencia De Lubac al destacar la analogía *carne=sentido literal y divinidad=sentido espiritual* en relación con Cristo: “Ainsi en est-il pour le Christ, ainsi pour l'Écriture: par un regard perçant comme le fer, leur secret doit pour ainsi dire leur être arraché –et c'est le même secret: car il en est du Verbe de Dieu écrit comme du Verbe de Dieu incarné. La lettre est sa chair, l'esprit est sa divinité. Lettre et chair sont comme le lait, aliment des enfants et des faibles; esprit et divinité sont le pain, la nourriture solide” (De Lubac, 1959-1964: II, 522-523). “Si, de la lettre de l'Écriture à la chair du Verbe incarné, l'une et l'autre conçues comme un 'vêtement', il n'y a guère plus qu'une comparaison –quoique déjà fondée sur la relation très profonde de l'Écriture au Verbe–, de l'objet de l'allégorie à la divinité du Verbe il y a plus qu'une analogie: il y a, au terme, coïncidence. La divinité du Verbe incarné est en effet l'objet central de l'allégorie” (*Ibid.*, II, 524).

en el mundo, según relación de antítesis (Gerli, 1985: 9). Por cierto, la identificación de los árboles frutales de Berceo y de sus dos hipotextos genésicos señalados, los árboles de la vida y de la ciencia del bien y del mal, con la figura capital y central de Cristo<sup>37</sup>, supone implícitamente la postulación de un árbol axial en el prado; el texto no lo destaca expresamente, pero sí individualiza por vía indirecta, entre ese *grand abondo de buenas arboledas*, un árbol en particular, aquel a cuya sombra se recuesta el romero para descargar sus ropas, folgar y refrescarse –“descargué mi rropiella por iazer más viçioso./ poséme a la sombra de un árbol fermoso” (6cd)<sup>38</sup>. Estamos, por cierto, ante una reedición de la imagen ancestral y mítica del *axis mundi*, del árbol cósmico que marca el ombligo o centro del mundo y que vincula verticalmente los niveles del inframundo, la tierra y el cielo, estableciendo la doble comunicación descendente y ascendente entre lo divino y lo humano. En el dominio de las particulares formas cristianas, sábase de sobra que Cristo, el Dios-hombre, a través de su emblema del árbol-cruz, es quien asume en plenitud esa misión comunicativa y mediadora y quien se erige en absoluto eje del cosmos (Chevalier,

<sup>37</sup> Algunos estudiosos rechazan la identificación, que aquí sostenemos, de los elementos del árbol y el fruto en una única imagen alegórica con un único sentido de ‘milagros’, y proponen distinguir entre *árbol = milagro* y *fruto = salvación*, entendida ésta como un efecto del milagro: “El único elemento que se menciona en la lista de signos y luego no tiene correspondencia en el segundo plano, el de la alegoría expuesta, es el ‘fructo’ de las arboledas (15a). Según Berceo, si Adán hubiese comido de ese fruto, no se hubiera llevado el chasco que se llevó. ¿A qué fruto se refiere, pues, Berceo? Caben varias respuestas a tal pregunta. Por ser fruto de árboles místicos tiene que participar de su misma naturaleza. Pues bien, siendo los árboles los milagros de la Virgen, su fruto debe entenderse como el resultado de tales milagros, es decir, la salvación del alma” (Gariano, 1971: 151). “Since the trees themselves are the Virgin’s miracles, it follows that the fruit of the miracles (enclosed in Berceo’s collection) is the salvation of the individual, the effects of Mary’s work” (Augsbach, 2004: 86).

<sup>38</sup> Algún crítico ha negado que se destaque, siquiera implícitamente, árbol central alguno entre los muchos del prado, que aparecería así definido por una pura horizontalidad y una cabal ausencia de verticalidad: “El prado, sitio sin otras leyes que las del canto, replica la variedad de árboles del paraíso, pero frente a la sugerencia de verticalidad y autoridad que en el Génesis producen el árbol del conocimiento y el de la vida, la multitud indistinta de arboledas del prado mariano proyecta una horizontalidad que sugiere sólo el reparo y el descanso del romero [...]. Sin embargo, [...] la autoridad de los dos árboles del Génesis, con sus connotaciones fálicas, está allí, multiplicada al infinito. En el prado hay arboledas (sustantivo femenino). A diferencia del claro perfil de los dos árboles del Génesis, las arboledas diseñan un prado horizontal, pero esa horizontalidad se logra a base de una multiplicidad de líneas verticales. Y es precisamente esa multiplicación la que les permite adquirir el atributo ‘femenino’ de la horizontalidad” (Diz, 1995: 185). “Tampoco se representa nada equiparable al ángel que blande su espada flamígera para custodiar en el Edén el árbol de la vida, porque en el prado de María ese árbol de la vida es todos los árboles. El romero se acuesta bajo la sombra de ‘un arbor fermoso’ (6d), uno entre los muchos que pueblan el prado” (*Ibid.*, 231). A diferencia de Diz, estamos convencidos de que ese árbol hermoso a cuya sombra se recuesta el romero no es en absoluto “uno entre los muchos que pueblan el prado”, sino uno especial y central que el autor destaca mediante la mención de los efectos de regeneración y vivificación que opera sobre el romero. En poesía no todo debe decirse, ni conviene se diga, abiertamente.

1986: 117-129; Cirlot, 1986: 77-81; Eliade, 1953: 232-284; 1956: 45-50; 1984: 18-23; Frazer, 1992, *passim*; Guénon, 1969: 281-292; 1970: 62-69; 1986, *passim*).

Si a propósito de las flores el sentido aludido preferentemente era el olfato, en relación con los frutos cobra relevancia el gusto; se trata de frutos *sazonados* –“mas non avié ningunas podridas ni azedas” (4d)– y sobre todo *dulces*, a punto tal que ese dulzor pasa por momentos a predicarse no sólo del fruto sino del árbol que lo contiene, ratificándose por añadidura la identificación, a la que hacíamos referencia, de ambos elementos en una única imagen –“El fructu de los árboles era dulz e sabrido” (15a), “Los árboles que fazen sombra dulz e donosa/ [...] ca son mucho más dulçes que açúcar sabrosa” (25ac), “quiero d’estos fructales tan plenos de dulçores” (44c)–; la omnipresencia de lo dulce llega a tal extremo en relación con los árboles frutales que se comunica inclusive a otros elementos vinculados al complejo arbóreo, como las sombras y las aves que cantan en las ramas –“La sombra de los árboles buena, dulz e sanía” (23a), “Las aves que organan entre essos fructales,/ que an las dulçes voces, dizen cantos leales” (26ab). La dulzura, y más específicamente la miel, han sido tradicionalmente asociadas a los sentidos espirituales o místicos de la Sagrada Escritura, es decir, a aquellos meollo o grano dulces que yacen bajo la corteza o la espiga ásperas de la letra (De Lubac, 1959-1964: II, 603-605); el sentido místico se identifica a veces con Jesús mismo, epítome de la dulzura, y otras veces se especifica como el segundo de esos sentidos, el tropológico o moral, según acontece en autores como Hugo de San Víctor, Pedro Lombardo y Tomás de Verceil (*Ibid.*, II, 614-620). Vengamos entonces nosotros, en pos de ellos, al establecimiento del sentido moral de los árboles frutales dulces y *sazonados* del prado berceano. Admitido que la imagen del árbol frutal, mediante su significado alegórico explícito de ‘milagro de María’, refiere el mayor milagro ocurrido por medio de ésta, Cristo mismo encarnado, y habida cuenta de que toda lectura de los elementos del prado debe realizarse a partir del significado espiritual de éste en cuanto imagen englobante de todas las demás, síguese que el sentido moral del árbol frutal-milagro-Cristo tiene por fuerza que inscribirse en la significación moral del prado como perfección moral o plenitud de gracia. Así como Cristo es alegóricamente un milagro, el mayor de la Historia, moralmente se traduce como la manifestación cotidiana y renovada de ese milagro histórico en la vida de cada cristiano en orden a la obtención y el crecimiento de la gracia, vale decir, en orden a la perfección de la vida moral. Pues bien, el “milagro cotidiano y renovado” de la encarnación de Cristo

y su donación como gracia en la vida de cada cristiano es la *Eucaristía*, el acto ritual de teofagia por el cual el fiel devora el *fruto* milagroso del vientre de María, a Cristo mismo hecho carne, y al hacerlo revierte los efectos de pecado y de muerte de aquella ingesta original del fruto prohibido del Edén, haciéndose receptor de la gracia. El sentido moral del árbol frutal, entonces, es la Eucaristía en cuanto renovación ritual y diaria del misterio de la encarnación de Cristo y actualización constante de sus efectos salvíficos en el alma de cada cristiano; se trata de una identificación que nos obliga, por cierto, a admitir un cierto desbalance en la definición preliminar que habíamos sentado de nuestra imagen como unitaria de árbol y fruto, pues Cristo en cuanto Eucaristía se condice preferentemente con el símbolo del fruto, del comestible dulce y antitético del amargo fruto prohibido de Adán. Exactamente lo contrario ha de suceder a propósito del sentido anagógico o escatológico, pues en orden al fin de los tiempos y a la gloria definitiva el “milagro” Cristo se condice mejor con el símbolo de ese árbol cósmico que vincula la tierra y el cielo y se erige en centro y sostén del universo como un verdadero soberano en su trono eterno; puede establecerse el sentido anagógico de la imagen del árbol frutal, entonces, como referida a *Cristo Rey del Cielo*, como cabeza de la Iglesia triunfante.

##### 5) *SOMBRA DE LOS ÁRBOLES = PLEGARIAS DE MARÍA*

El efecto benéfico de la sombra sobre el romero debe entenderse en correlato con su gesto de despojarse de sus ropas “por iazer más viçioso” cuando se posa “a la sombra de un árbol fermoso” (6cd). La sombra es la nueva ropa con la que se cubre el romero tras despojarse de las viejas. Alegóricamente y según declara el poeta, se trata de la protección que brindan las oraciones de María por sus devotos, pero debe venir aquí en auxilio del establecimiento de los restantes sentidos espirituales de la imagen el hipotexto del Génesis aludido antitípicamente: la ropa de la que se despoja el romero es aquella con la que se había cubierto tras el primer pecado, vale decir, el gesto de desvestirse implica la recuperación de la inocencia original perdida, y en ambos casos, en el vestirse genésico y en este desvestirse berceano, el árbol se ofrece como elemento adyuvante, pues si entonces había brindado las hojas con que los primeros padres cubrieron sus vergüenzas, ahora brinda su sombra como nuevo y superior *manto protector*, como una vestidura no ya física sino espiritual que cubre sin ocultar y abriga en desnudez sin atisbo alguno de vergüenza por el cuerpo recreado puro (*cf.* Campo,

1944: 42; Gerli, 1985: 9-10; Diz, 1995: 231-232; Augspach, 2004: 86-89)<sup>39</sup>. Por su referencia hipertextual al pecado edénico y por tratarse de una figura antitética de aquellas hojas de higuera de la vergüenza y la muerte del alma, la sombra que cobija ahora al romero bien puede entenderse en un nivel de sentido moral como la *adquisición y recepción de la gracia* mediante el gesto simbólico del despojamiento de la vieja vestidura de la naturaleza caída y el revestimiento de una nueva y superior cubierta espiritual que marca, en términos paulinos, la muerte del hombre viejo y el nacimiento del hombre nuevo<sup>40</sup>. Las nuevas ropas de la gracia las aporta Cristo a través de María, en cuanto intercesora de todas las gracias, y por ello la sombra resulta ser apenas una variación formal del manto protector de la Virgen<sup>41</sup>. En cuanto al sentido anagógico o escatológico, la gloria final no hará sino consumir definitivamente el cambio de lo viejo y corrupto por lo nuevo e inmortal ya incoado en esta vida en el alma de cada cristiano, de modo tal que la nueva vestidura en que consiste la sombra debe entenderse como la *adquisición del cuerpo glorificado y perfecto*, a la vez el mismo y muy otro respecto del caído y percedero de la vida terrena, que ha de resultar de la resurrección de la carne en el cielo.

#### 6) CUATRO FUENTES = CUATRO EVANGELIOS DICTADOS POR MARÍA

A propósito de esta imagen el recurso a la tradición simbólica cristiana y universal ha de hacerse indispensable en vistas del establecimiento de los sentidos moral y anagógico; asimismo la

---

<sup>39</sup> Incluso en el detalle de su especie coinciden ambos árboles, pues las hojas con que se recubren Adán y Eva son de higuera (“cumque cognovissent se esse nudos, consuerunt folia ficus, et fecerunt sibi perizomata”, Gn. 3, 7), y Berceo enumera a la higuera entre el “gran abondo de buenas arboledas” del prado: “milgranos e figueras, peros e maçanedas” (4ab).

<sup>40</sup> “Nolite mentiri invicem, expoliantes vos veterem hominem cum actibus suis, et induentes novum eum, qui renovatur in agnitionem secundum imaginem eius qui creavit illum [...]. Induite vos ergo sicut electi Dei, sancti, et dilecti, viscera misericordiae, benignitatem, humilitatem, modestiam, patientiam: supportantes invicem, et donantes vobismetipsi si quis adversus aliquem habet querelam: sicut et Dominus donavit vobis, ita et vos” (Col. 3, 9-13). “Vos autem non ita didicistis Christum, si tamen illum audistis, et in ipso edocti estis, sicut est veritas in Iesu: deponere vos secundum pristinam conversationem veterem hominem, qui corrumpitur secundum desideria erroris. Renovamini autem spiritu mentis vestrae, et induite novum hominem, qui secundum Deum creatus est in iustitia, et sanctitate veritatis” (Ef. 4, 20-24; *cfr.* Ef. 2, 14-16; 2Cor. 5, 16-17).

<sup>41</sup> “According to Berceo, the shade stands for the prayers of Mary on behalf of sinners. This was a very popular image in the Middle Ages. Sinners take refuge beneath Mary’s protective shade (in late medieval art, under Mary’s mantle), in order to be protected from the bright light of justice emanating from the Sky-God. Underneath the shade of one of the trees Berceo the pilgrim will remove his clothing in order to rest more comfortably and enjoy the pleasures that the garden affords” (Augspach, 2004: 86).

tácita referencia al hipotexto del Génesis y de los cuatro ríos que nacen al pie del central árbol de la vida –“Et fluvius egrediebatur de loco voluptatis ad irrigandum paradisum, qui inde dividitur in quatuor capita” (Gn. 2, 10)<sup>42</sup>– se impone como un elemento inexcusable a la hora de todo intento de exégesis figural. El número cuatro en estrecha relación con un espacio terreno o geográfico como el Edén, esto es inscripto en la bidimensionalidad de un plano horizontal, expresa la difusión en la pura inmanencia de la creación, en dirección de los cuatro puntos cardinales, del principio vital que deriva a partir del eje vertical de ese *arbor vitae* por donde desciende a la tierra la virtud del cielo. La asociación del agua fluyente con la idea de la vida y el tiempo a la vez fugaces y en constante regeneración se intersecta aquí con la identificación sacramental entre el agua y la vida eterna según es ésta conferida a partir del bautismo (Chevalier, 1986: 515-517, 885-886), vale decir, las aguas del río son la reconversión de una vida terrena en celestial, mortal en inmortal, fugaz en permanente; son la comunicación hasta los más alejados confines de la tierra y en todas las direcciones del espacio del principio de toda vida verdadera, la gracia de Dios que desciende al mundo por el eje del árbol cósmico y se difunde luego por el plano terreno (Guéron, 1970: 120-124; 1969: 281-292). Por eso resulta feliz la interpretación alegórica de los cuatro ríos del prado –y a su través del hipotexto genésico de los cuatro ríos del Edén– como los cuatro evangelios<sup>43</sup>, pues éstos son la puesta por escrito de la buena nueva que se difunde por el mundo como verdadero alimento de gracia y de vida eterna; por eso, también, ha sido tradicional en la lectura figural de los cuatro ríos del Génesis la identificación de éstos con el agua y la sangre que manaron del costado del Cristo en la cruz, y de ésta con el árbol edénico de la vida (Guéron, 1970: 62-69). Se trata de una lectura cuyo eco resuena en la exégesis alegórica de Berceo, pues así como la sangre y el agua del costado de Cristo se recogen en el santo grial, los ríos-evangelios decurren y son al cabo contenidos y recogidos en el

<sup>42</sup> Si bien el texto sagrado no menciona expresamente el árbol de la vida como el punto en que nacen los cuatro ríos, el carácter central de aquél en el *locum voluptatis* desde el cual nacen éstos no deja lugar a dudas acerca de que las corrientes se originan a partir de *axis* arbóreo de la vida.

<sup>43</sup> Identificación que reconoce no desdeñable tradición en la exégesis medieval y en el mismo magisterio papal; véase por caso la siguiente aseveración de Inocencio III: “Fluvius [paradisi] est evangelica praedicatio, quae de Domino Jesu Christo procedit, qui est fons vitae [...]. Quae [aqua] tam longe lateque defluxit, ut mundum replevit universum. Haec irrigat paradisum, id est fecundat Ecclesiam” (Inocencio III, *In com. de ev.*, apud De Lubac, 1959-1964: II, 673); y también esta de Eucherius: “Ad quatuor Evangelia [...]: Et ex medio eorum, similitudo quatuor animalium (Ezech. I, 5). Sicut et quatuor flumina paradisi (Gn. II, 10)” (apud Foresti Serrano, 1957: 367a); o esta otra de San Isidoro de Sevilla: “Quattuor autem Paradisi flumina quattuor sunt Evangelia ad pedicationem cunctis gentibus missa” (*Quaestiones in Vetus Testamentum*, apud Dutton, 1971: 42).

seno del prado-María, lo cual viene a ratificar la asociación entre el vaso sagrado y el seno maternal y virginal de aquella que, al igual que aquél, fue portadora del Dios vivo hecho materia.

Lo antedicho sienta para las cuatro “fuentes claras corrientes” que “manavan cada canto” del prado (3c) una definición espacial que, en relación siempre con el implícito árbol frutal central que hemos identificado con Cristo, diseña una cruz tridimensional cuyo eje vertical –el árbol– indica el arriba y el abajo y cuyos dos ejes horizontales –los cuatro ríos– indican el adelante, el atrás, la derecha y la izquierda, o bien el norte, el sur, el este y el oeste; se trata de un esquema de representación de la totalidad del espacio cósmico en sus tres dimensiones que en nada se corresponde con la idea que del prado y de sus cuatro fuentes se han hecho críticos como Kantor y Diz, quienes entienden que los ríos rodean al prado delimitando para él los cuatro cantos o lados de un cuadrado y haciéndolo en consecuencia cerrado, mesopotámico, al modo de la imagen tópica del *hortus conclusus*. La lectura de Kantor viene en extremo condicionada por el *a priori* del hipotexto del *Cantar de los Cantares*, cuya forma cerrada le exige similar solución en Berceo<sup>44</sup>. En el caso de Diz dicha postulación topográfica se sigue de su idea de que no existe en el prado berceano ningún árbol central aludido<sup>45</sup>; con lógica irrefutable, si no se detecta en el prado un eje, una topografía axial y ortogonal como la que proponemos nosotros para la ubicación de las fuentes carece de sentido. Nos permitiremos, empero, insistir en nuestro diseño, toda vez que el *cada canto* que Kantor exige relacionar íntimamente con *cuatro* para fundar la necesidad de un espacio cuadrado no debe tanto leerse, para su recta comprensión, en relación con el numeral que lo acompaña, cuanto en estrecha dependencia del verbo *manavan*, cuya semántica incluye la idea básica de procedencia, irradiación y punto de origen o fluencia, y exige en consecuencia la consideración del *cada canto* no tanto como un *locus ubi* –‘en cada canto’, ‘a lo largo de cada canto’–, según quieren Kantor y Diz, sino antes bien como un *locus unde* –‘desde cada canto’, ‘a partir de cada canto’–, siendo que remontando las aguas de cada fuente más allá del canto de donde brotan se llega al común origen de las

<sup>44</sup> “La lectura del texto, acompañada de la exégesis patrística sobre el *Cantar de los Cantares*, muestra que se trata aquí del huerto cerrado. Y, en efecto, el prado de Berceo señala como referente al *hortus conclusus*: jardín fértil y sombreado, fuente y muro, si bien la muralla está sólo sugerida: [...] *cada canto* unido a cuatro constituyen un lugar cuadrado que, junto con el círculo, son las formas tradicionales del huerto cerrado en toda la iconografía, desde la Edad Media hasta el siglo XVIII” (Kantor, 1994: I, 495).

<sup>45</sup> “El romero se acuesta bajo la sombra de ‘un arbor fermoso’ (6d), uno entre los muchos que pueblan el prado. La vida de Cristo, en las cuatro fuentes, [...] simplemente delimita este lugar que no necesita defensas, porque es un espacio poblado de nombres poderosos” (Diz, 1995: 231).

cuatro en el punto central del prado, perfectamente equidistante de sus cuatro lados.

La idea de María como fuente de los evangelios, como quien los dicta y corrige en cuanto testigo privilegiada de la vida de Jesús, no está tan difundida como la interpretación figural de los cuatro ríos edénicos como evangelios, mas puede con todo rastrearse en autoridades hispanas y marianas como San Ildefonso<sup>46</sup>. Una vez más opera aquí la señalada y abusiva identificación metonímica entre María y Cristo, entre la Madre y ese Hijo que es origen y principio único de los cuatro evangelios y de la misma buena nueva en que ellos consisten. De todas maneras, la asociación de los evangelios con la Virgen<sup>47</sup>, en cuanto canal de todas las gracias que envía Dios a los hombres, en cuanto *acueducto* –según conocida denominación de San Bernardo– por donde fluye y deriva hacia los fieles el agua de la gracia divina<sup>48</sup>, convierte a las cuatro fuentes de Berceo en una imagen más que apta para su adscripción mariana.

El flujo temporal-vital que resulta ser el significado ancestral de la imagen simbólica de la fuente o del río que manan, flujo que se especifica en la tradición cristiana como el derrame de la gracia en que radica la vida verdadera del creyente, puede leerse en dos direcciones, a saber, a favor de la corriente –vale decir, desde el origen hasta la desembocadura–, o inversamente, remontando la corriente desde la desembocadura hasta el origen. En la semántica del simbolismo universal ambas posibilidades de lectura significan la superación de la contingencia de la vida simbolizada por las aguas fluyentes del río, ya sea que se las siga conforme a su propio dinamismo desde su nacimiento hasta su desagüe –en tal caso el principio metafísico al cual se tiende y arriba se identifica con la imagen primordial del mar como origen y fin de toda vida y toda manifestación–, ya sea que se las remonte corriente arriba hasta su nacimiento, en cuyo caso es en ésta donde radica el símbolo del origen y el principio metafísico (Guénon, 1969: 300-302). En

<sup>46</sup> “Audite matrem prophetisam Dei. Prophetisam dico, imo, ut dicam, evangelistam” (*apud* Montoya Martínez, 1985: 187-188, nota 20; *cf.* Montoya Martínez – Riquer, 1998: 241, nota 260).

<sup>47</sup> “Las quatro fuentes claras que del prado manavan/ los quatro evangelios esso significavan,/ ca los evangelistas quatro que los dictavan,/ quando los escrivién, con Ella se fablavan.// Quanto escrivién ellos, Ella lo emendava,/ esso era bien firme lo que Ella laudava;/ pareció que el rriego todo d’Ella manava,/ quando a menos d’Ella nada non se guiava” (21-22).

<sup>48</sup> San Bernardo de Claraval compara en su célebre sermón *De aquaeductu* a María con un acueducto por donde el agua vivificante de la gracia divina desciende a los hombres, y por donde asimismo ascienden a Dios nuestras súplicas y necesidades, conforme a una intercesión en doble sentido descendente y ascendente (S. Bernardus Claraevallensis *In nativitate Beatae Virginis Mariae sermo. De aquaeductu*, PL, 180, 0437C-0447C).

orden a la definición de los sentidos moral y anagógico de las cuatro fuentes-evangelios, parece pertinente abordar el primero de estos dos sentidos conforme a la lectura de la imagen a favor de la corriente, y el segundo conforme a la lectura contra la corriente; en efecto, las aguas evangélicas de las fuentes significan moralmente la *fluencia* y *comunicación donativa de la gracia* como expresión de la posibilidad siempre abundante de vida espiritual a que resulta invitado todo cristiano por Dios, en tanto significan anagógicamente el *acceso a la vida celestial definitiva*, al final de los tiempos, como consumación de esa vida de gracia incoada moralmente en la tierra: en el primer caso se trata de una gracia cuya corriente desciende del cielo a la tierra, de Dios al hombre, de modo tal que el principio metafísico y vital se identifica con el *origen* de la vida espiritual alegorizada por las aguas, y en el segundo caso se trata de una gracia que, habiendo rescatado al hombre, lo eleva y conduce en ascenso de la tierra al cielo, haciéndolo recorrer el trayecto opuesto al de la gracia donada por Dios, de modo tal que el principio metafísico y vital se identifica con el *fin* de la vida espiritual alegorizada por las aguas. Se trata en ambos casos, naturalmente, de dos perspectivas de contemplación del mismo misterio de la redención y salvación de la humanidad pecadora, sólo que en su aspecto moral dicho misterio enfatiza mayormente la iniciativa divina en dicha obra de redención y salvación, y en su aspecto anagógico enfatiza en cambio la activa colaboración humana en dicha iniciativa divina<sup>49</sup>.

#### 7) ROMERO = TODO HOMBRE, PREFERENTEMENTE DEVOTO DE MARÍA

La alegoría que el poeta establece para la imagen del romero reconoce una larga tradición que se remonta a varios pasajes vetero y neotestamentarios<sup>50</sup>: todo hombre en esta vida terrena es un peregrino que marcha al encuentro de Dios, su meta y morada

---

<sup>49</sup> Este doble y divergente énfasis expresa a la perfección el principio doctrinal cristiano católico de que el hombre se salva igualmente por la fe concedida gratuitamente por Dios –iniciativa divina– y por las obras mediante las cuales libre y activamente adhiere a la gracia de la fe –colaboración humana.

<sup>50</sup> “Quot sunt dies annorum vitae tuae? Respondit: Dies peregrinationis meae centum triginta annorum sunt, parvi et mali, et non pervenerunt usque ad dies patrum meorum quibus peregrinati sunt” (Gn. 47, 8-9); “quoniam advena ego sum apud te, et peregrinus sicut omnes patres mei” (Ps. 38, 13); “Peregrini enim sumus coram te, et advenae, sicut omnes patres nostri”(I Par. 29, 15); “quia peregrini et hospites sunt [homines] super terram” (Hebr. 11, 13); “Charissimi, obsecro vos tanquam advenas et peregrinos abstinere vos a carnalibus desideriis” (I Petr. 2, 11).

final, según expone Berceo<sup>51</sup>. La tónica asociación se refiere, pues, a todo hombre, a la humanidad entera en su vida terrena, como significado alegórico de la romería, idea ratificada por si fuere necesario mediante la expresa referencia al hipotexto genésico cuando el poeta se compara en la estrofa 15 con Adán, origen precisamente de la humanidad peregrinante; sin embargo, subyace asimismo la idea de que esa humanidad completa, ese *todos quantos vevimos*, parece identificarse sinecdóticamente con una parte de ella, la más agraciada y mejor peregrina: la humanidad que se reconoce devota de María, y por tanto, aquella que recibe los beneficios de *caecer* en ese prado alegoría de la Virgen “en qui trova rrepaire tot romeo cansado” (19b). El devoto de María es por tanto el más eminente y cumplido de los romeros, quien mejor se desempeña en la romería de la vida, porque cuenta para ello con los auxilios, la guía y el reparador consuelo que le ofrece la Madre de Dios, canal de todas las gracias y así óptimo reaseguro para el éxito final de la *peregrinatio vitae*.

Como nos hemos ocupado de deslindar en un trabajo anterior (González, 2009: 9-31), la peregrinación se define, a diferencia de otras especies de la marcha o el viaje alegóricos como la errancia caballeresca, por la primacía de una meta, de un punto final de arribo prefijado que da sentido al trayecto y lo configura como rectilíneo, más allá de eventuales desvíos llanamente entendidos como pecados. Frente a la mítica demanda caballeresca, en la que el héroe conoce vagamente el objeto de su búsqueda pero ignora a menudo su identidad concreta y casi siempre su lugar, el romero, el *homo viator* del cristianismo medieval, sabe de antemano qué buscar y dónde encontrarlo, y conforme a esta predeterminación puede diseñar su hoja de ruta vital; se trata de una prerrogativa de hondas repercusiones en la cotidianeidad y en la escatología de la vida cristiana, y por tanto de un dato importante para el establecimiento de los sentidos moral y anagógico de nuestra imagen, en la que destacan como notas centrales las apuntadas ideas de búsqueda, meta y rectitud de trayecto. Moralmente, la figura del romero significa la *búsqueda de la gracia mediante la rectitud de conducta* en la vida terrena: se busca rectamente, o al menos se propone un modelo de rectitud en el obrar como medio de búsqueda; anagógicamente, la búsqueda ha ya concluido en su meta, en ese cielo que entraña la consumación de la anhelada vida

---

<sup>51</sup> “Todos quantos vevimos, que en pieder andamos,/ siquiere en presón o en lecho iagamos,/ todos somos romeos que camino passamos;/ San Peidro lo diz esto; por él vos lo provamos.// Quanto aquí vivimos, en ageno moramos,/ la ficança durable suso la esperamos;/ la nuestra romería estonz la acabamos/ quando a Parayso las almas enviamos” (17-18).

de gracia, y por lo tanto significa el romero la *beatitud final en el cielo*, el goce definitivo de esa meta que representa nuestro poeta mediante la figura del prado.

#### 8) AVES = CANTORES DE MARÍA

Berceo dedica especial atención y preferencia a la imagen de las aves cantoras, que identifica alegóricamente con los profetas y santos que anunciaron en el pasado y cantan en el presente y por toda la eternidad los hechos y las glorias de María<sup>52</sup>, consagrándole demoradas estrofas tanto en su *narratio* (7-9) cuanto en su *expositio* (26-30); ello le permite demostrar sus conocimientos de teoría musical mediante detalles técnicos en los que no hemos de detenernos, pero el énfasis puesto en las aves, nos parece, obedece ante todo a su voluntad de preparar debidamente la sección final y propositiva del Prólogo, en la que se produce una implícita transfiguración del poeta-romero en pájaro cuando declara aquél su intención de subir a los árboles donde moran y cantan esas aves marianas para sumarse al coro en honor de la Virgen: “Quiero en estos árboles un ratiello sobir/ e de los sos miráculos algunos escribir;/ la Gloriosa me gué que lo pueda complir,/ ca yo non me trevía en ello a venir.// Terrélo por miráculo que lo faz la Gloriosa/ si guiarme quisiere a mí en esta cosa” (45-46ab). Dutton ha señalado acertadamente que la identificación de las aves con aquellos que cantan alabanzas de María se remonta a ciertas lecturas tipológicas del sueño de Nabucodonosor (Dan. 4, 7-9), pero ha asimismo llamado la atención acerca de otras viejas raíces míticas que se hunden en la tradición céltica y que presentan a los coros de pájaros como símbolos de las almas de los muertos bienaventurados que cantan la gloria de Dios<sup>53</sup>. En efecto, y más

<sup>52</sup> “Berceo organiza claramente la enumeración siguiendo un orden. Primero, los Santos Padres (c. 26), que exponiendo sobre los nombres y dones de la Virgen lo hicieron de manera diversa, pero concordando en su loor (c. 27) [...]. Luego pasa a los Profetas (c. 28), Apóstoles, Confesores y Mártires; por fin, la cohorte plena de las Vírgenes (c. 29). Y este canto de alabanza que viene desde los lejanos tiempos bíblicos se actualiza en un presente tempo-espacial que se introduce en el verso 29d (‘Cantan delante della...’) y 30b (‘Cantan laudes antella toda la clerecía’). La Virgen en la Gloria (fuera del tiempo) alabada por la corte celestial; y la Virgen en los altares, loada por la clerecía entera. Los planos aparecen superpuestos y simultáneos como en las visiones que la plástica nos ha dejado en la obra de Fra Angelico” (Orduna, 1967: 450-451; *cf.* Montoya Martínez – Riquer, 1998: 235-236; Diz, 1995: 226-227).

<sup>53</sup> “Este árbol [de Daniel 4, 7-9] fue interpretado en la exégesis patristica como símbolo de la Virgen –y la presencia en los ramos de las aves fue también interpretada como indicación de las alabanzas a Ella cantadas. El canto de las aves como símbolo de loores, sin embargo, parece derivar de un sustrato céltico. Entre los celtas existía la creencia de que las almas de los muertos se convertían en pájaros, y en las versiones cristianizadas de las leyendas celtas, los pájaros cantan hasta las horas canónicas y loores al Señor, así pudiendo

allá inclusive del específico folklore céltico, en diversas tradiciones los coros de los ángeles y de los bienaventurados en el cielo son representados como cantos de aves. En el Islam el propio Corán asimila las aves a los ángeles (XXXVII, 1-10), y también a las almas de los muertos<sup>54</sup>; en la tradición germánica suelen aparecer pájaros-profetas que se identifican como ángeles, como se lee en *La antigua saga de Gudrun* (1981: 104-105), y en la latinidad cristiana medieval la célebre *Navigatio Sancti Brendani Abbatis* es el texto que ofrece el testimonio más elocuente de la identificación de los coros de aves con los coros angélicos (cfr. Guéron, 1969: 45-48)<sup>55</sup>. Pero además de representar los coros del paraíso el canto de las aves simboliza también la lengua adámica, la lengua original donde sonido y sentido, *sonus et sensus*, se identifican plenamente en una palabra prístina en la que se hace patente la armonía primera de materia y espíritu, donde la inteligencia plena de las cosas refulge en todo su esplendor<sup>56</sup>. Y decir lengua adámica es

---

continuar sus oraciones después de la muerte. Nótese que las almas de los ahogados en el milagro XXII vuelan al Cielo en forma de palomas” (Dutton, 1971: 43-44).

<sup>54</sup> “Acuérdate de cuando dijo Abraham: ‘Señor mío: muéstrame cómo resucitarás a los muertos’. Respondió: ‘¿No crees?’ Dijo: ‘Sí, pero mi corazón se tranquilizaría’. Dijo Dios: ‘Coge cuatro pájaros, acércalos a ti y despedázalos. A continuación pon parte de ellos en cada monte. Después llámalos: Te vendrán con premura. Sabe que Dios es poderoso, sabio’. (II, 262). “Yo os haré, de arcilla, algo semejante en la forma a los pájaros; soplaré en ella y se transformará en pájaros con el permiso de Dios [...]” (III, 43). “Realmente, quienes vivieron antes de vosotros, desmintieron mis aleyas. ¿Cuál fue mi reprobación! ¿Acaso no vieron a los pájaros alineados encima de ellos, abriendo y cerrando las alas? Sólo el Clemente es clarividente sobre toda cosa” (LXVII, 18-19).

<sup>55</sup> En el capítulo undécimo de la versión latina, San Brenda y los suyos arriban a una isla en la cual encuentran un enorme árbol junto a una fuente, poblado de pájaros canoros –advirtiéndose de paso la enorme semejanza del complejo imaginal de árbol-fuente-aves con respecto al prado de Berceo–; uno de los pájaros se desprende momentáneamente del coro, vuela a posarse sobre la proa de la nave de Brenda y allí le explica al abad que todos ellos, las aves del árbol, son ángeles semicastigados por Dios, ya que si bien no pecaron activamente junto a Satanás en la rebelión, formaron parte de sus huestes; por eso Dios no los condena a sufrir penas, pero sí a vagar por los firmamentos, y les concede en ciertos días santos, como descanso, el corporizarse como pájaros, para que con sus cantos alaben al Creador: “Nos sumus de illa magna ruina antiqui hostis, sed non a peccando in eorum consensu fuimus. Sed ubi fuimus creati, per lapsum illius cum suis satellitibus contigit et nostra ruina. Deus autem noster iustus est et uerax. Per suum magnum iudicium misit nos in istum locum. Penas non sustinemus. Hic presenciam Dei possumus uidere, sed tantum alienauit nos a consorcio aliorum qui steterunt. Vagamur per diuersas partes aeris et firmamenti et terrarum, sicut alii spiritus qui mittuntur. Sed in sanctis diebus atque dominicis accipimus corpora talia qualia nunc uides et commoramur hic laudamusque nostrum creatorem” (11, 35-44, p. 24). Después el ave profetiza al santo las próximas alternativas de su viaje (11, 44-47, pp. 24-25) y se reincorpora al coro del árbol, para loar a Dios mediante hermosos cantos e himnos. Más tarde, el mismo pájaro regresa junto a Brenda y le completa su profecía; el texto se cuida de hacer notar que el ave habla *humana uoce*, “con voz humana” (11, 101-107, p. 28).

<sup>56</sup> Otra vez el Corán resulta elocuente al respecto: “Dimos la sabiduría a David y a Salomón. Ambos dijeron: ‘¡Loado sea Dios, Quien los ha distinguido por encima de la multitud de sus servidores creyentes!’ Salomón heredó a David, y dijo: ‘¡Hombres! Se nos ha enseñado el lenguaje de los pájaros y se nos ha dado toda clase de cosas. Esto es un favor manifiesto’” (XXVII, 15-16). Para Lomello, “el ‘lenguaje de los pájaros’ era aquel que

decir lengua divina, Verbo divino creador y redentor, signo cabal de la comunicación estrecha que reinaba entre el Creador y sus criaturas antes del pecado original, y por ello signo inequívoco también de la gracia con que Dios socorre y salva a los pecadores. Estamos en condiciones, entonces, de postular los sentidos moral y anagógico para la imagen de las aves cantoras de María, pero al hacerlo no puede perderse de vista el dato capital de que esas aves resultan –al menos en su configuración final sobre el término del Prólogo– de la inclusión en el coro y transfiguración del poeta-romero; si a propósito del sentido figural de esta imagen contaban especialmente ideas tales como *búsqueda* y *rectitud* en cuanto expresión de la santidad individual, en el sentido del coro de aves cuentan las ideas de *hallazgo* y *armonía* en cuanto expresión de la santidad comunitaria. La conversión del romero en ave canora no es otra cosa, en efecto, que la superación de la esfera individual de la moral y la escatología y el acceso a una esfera de real *comunión*; así, si el romero es alegoría de cada hombre en su individualidad intransferible, el romero-ave en el seno de un coro de alabanza alegoriza la suma de todos los individuos en la unidad de una Iglesia que, en cuanto cuerpo místico de Cristo, se extiende en las tres direcciones del tiempo en la tierra –pasado, presente, futuro– y también en la atemporalidad del cielo. Concluimos entonces que las aves canoras significan moralmente –frente a la búsqueda del bien en solitaria rectitud que lleva a cabo el romero individual– la *pertenencia a la Iglesia militante* o terrenal, a la comunidad de los fieles, por la gracia habida en el bautismo y renovada en la eucaristía, y significa anagógicamente –frente a la beatitud celestial siempre individual del romero– la *beatitud comunitaria de la Iglesia triunfante* en el cielo. Y hay aún algo más: conjuntamente con el paso de lo recto a lo concorde y de la unidad solitaria o individual a la unidad comunitaria que supone la transfiguración del romero en ave canora<sup>57</sup>, alienta tras dicha conversión otra cabal

---

transparentaba el Verbo divino y que permitía la comunicación directa con el ser. Se trataba del lenguaje metafísico por excelencia, lenguaje hecho de símbolos, que fue legado al hombre para comunicarse con el plano divino [...]. La Edad de Oro fue la edad del 'lenguaje de los pájaros' que comunicaba con la realidad espiritual. Luego, al caer el hombre en la trama del conocimiento conceptual, la palabra perdió su sacralidad y fue hundiendo en la niebla a la real sabiduría, produciendo la escisión entre la teoría y el acto" (Lomello, 1979: 207; *cfr.* Chevalier, 1986: 154-156, 636; González, 2000: 73-107; Guénon, 1969: 45-48).

<sup>57</sup> "En este contexto puede insertarse el canto de las aves en el prado de Berceo. La alegoría desarrolla el motivo de la diversidad de voces subordinadas a un canto rector. Las referencias a la música y al canto gregoriano, monódico y puramente vocal, reflejan las ideas medievales sobre la música divina, originada en las fórmulas pitagóricas del 'uno y los muchos' y 'los muchos en el uno', que gobierna las cosas del mundo [...]. La concordia de voces que cantan *in choro* e *in corde* parece replicar la regularidad de las rotaciones celestes, el orden creado por Dios. El pecado, asociado siempre con el caos y el ruido, 'desmusicaliza' esa armonía e instaura la discordia" (Diz, 1995: 234).

*imago Christi* por tratarse aquélla de un concomitante paso de lo interpretado al intérprete, de la exégesis al exégeta; en efecto, en cuanto cantores de María y a su través de Dios mismo, las aves son a un tiempo objeto y agentes de interpretación, son parte del contenido de lo que se interpreta y quienes están encargados de efectuar la interpretación, y son por ello imágenes de Cristo, de quien en primer término se afirma que es a la vez la exégesis y el exégeta de la fe, el contenido de lo que debe creerse y quien explica y da sentido a ese contenido, la inteligencia a un tiempo pasiva –lo interpretado– y activa –lo interpretante– de la Escritura (De Lubac, 1959-1964: I, 321-324). Analógicamente, al sumarse al coro de esas aves sabias que son los profetas, los apóstoles y los santos padres, el romero-poeta está en condiciones de interpretarse a sí mismo, en cuanto devoto de María, y de dar así a la alegoría toda un cierre existencial que radica, según el modelo crístico, en una exégesis que no es verbal sino fáctica, operativa, *in acto*.

Quedaría, por cierto, mucho por decir acerca de este prado alegórico que, más allá de los estrictos sentidos espirituales que confiamos haber definido para cada uno de sus ocho elementos constitutivos, se revela como un complejo simbólico signado por un evidentísimo patrón de *organicidad*; baste reparar en la clausura perfecta que se observa en su dinámica, según la cual lo que observamos en el prado es un microcosmos autosuficiente en perfecto equilibrio cuyo circuito bien podría fijarse de la siguiente manera: 1) la vida desciende del cielo a la tierra por el eje del árbol central; 2) en la articulación ortogonal del árbol con el prado, esto es, de la vertical descendente con la horizontal expansiva –vale decir, de Cristo con María–, nacen los cuatro ríos-evangelios que se encargan de difundir esa vida celestial descendida a la tierra hacia los cuatro confines de ésta, irrigando así la totalidad del prado; 3) con esta irrigación vital, el prado desborda de más vida mediante el estallido de su verdura, sus flores, sus árboles; 4) estos árboles múltiples, a su vez, generan o sustentan más vida, al producir frutos, albergar y alimentar aves y proporcionar sombra protectora para los hombres; por su parte, las aves cantan en loor del prado-María –y a su través en loor del árbol-Cristo–, devolviendo en forma de alabanza y gratitud la vida recibida a partir de aquéllos; 5) pero aunque cerrada ya en perfecto equilibrio, la dinámica del circuito es –como corresponde a la verdadera vida espiritual– expansiva y siempre creciente, y su clausura no se contradice con la apertura que significa, en primer término, el ingreso del romero en el prado según un trayecto horizontal centrípeta –de la periferia al centro marcado por el árbol axial junto al cual se recuesta–, movimiento que resulta opuesto y complementario del horizontal

centrífugo que definían las cuatro fuentes-evangelios al manar desde ese árbol axial hacia la periferia, y, en segundo término, la integración del mismo romero como nueva ave de un coro en constante aumento y plenificación de su concordia y felicidad, integración que se da mediante un movimiento que, siendo el último del entero circuito, representa el gesto inverso con respecto al primero que había originado todo el proceso, pues se trata ahora de una vertical ascendente –el romero se hace ave y sube al árbol– que establece perfecta correspondencia con la vertical descendente inicial del árbol axial crístico: como respuesta a la donación divina y descendente de la gracia, el hombre se deja elevar en ascenso por esa gracia al orden celeste al que ha sido llamado. Al revés de la fórmula tradicional del hermetismo, no asistimos aquí a la cuadratura del círculo, sino a la circulatura del cuadrado, pues el prado terrenal de cuatro lados, conforme al modelo tipológico del Edén que prefigura a la Jerusalén Celestial, parece haber sido asumido por una dinámica circular cuyo perpetuo movimiento equivale al más perfecto y definitivo reposo en el cielo<sup>58</sup>.

Debemos pasar ahora al último cometido que nos habíamos propuesto, vale decir, a una propuesta de radicación preferencial de los cuatro sentidos figurales discernidos para cada imagen en cada una de las cuatro partes en que puede segmentarse el texto del Prólogo. Pero antes, todavía, cuadra una breve digresión acerca de una posibilidad adicional de significación moral del prado señalada alguna vez por la crítica. Según nuestra lectura, el prado-María significa moralmente la perfección a la que resulta convocado todo cristiano conforme al modelo eminente de María llena de gracia; ocurre que en la tradición teológica medieval dicha perfección solía identificarse con la moral monástica, considerada la cumbre de la vida cristiana. Conocida es la escala del abad Abbon de Fleury, para quien existen tres grados de cristianos, a saber, los laicos, que son buenos, los clérigos, que son mejores, y los monjes, que son óptimos (*apud* Ruiz Domínguez, 1999: 219); el monasterio, así, “se convierte en la antecámara del Paraíso, en un reducto del Cielo en la Tierra” (*Ibid.*, 220), y con el andar de la Edad Media, como bien señala Henri De Lubac, la exégesis escrituraria de los cuatro sentidos tendió cada vez más a circunscribir la tropología a la perfección de la moral monástica (De Lubac, 1959-1964: II, 571-577); si añadimos a esto el hecho

---

<sup>58</sup> No tenemos tiempo para detenernos aquí en un aspecto de la dinámica simbólica del prado sobre el cual nos limitaremos a llamar la atención, y que reclamaría con justicia un estudio demorado: la estrecha ligazón formal y funcional de las materias simbólicas del sonido, las aguas y la palabra a través de su realización eminente como *canto*, vale decir, como palabra líquida, fluida y rítmica.

de que el claustro monacal se representa a menudo como un jardín que apela explícitamente al modelo del Edén genésico y de la futura Jerusalén Celestial (*Ibid.*, II, 577), cabe preguntarse si en la intención alegorista de Berceo no habrá estado presente la idea de identificar restrictivamente su prado con una perfección moral exclusivamente monástica o claustral, proponiendo implícitamente al monacato como el ideal de la vida cristiana y el máximo modelo para emular en el camino de la santidad. Si nuestra respuesta fuera, al menos conjeturalmente, afirmativa, cobraría mayor y más precisa significación el gesto simbólico del romero de descargarse de su *ropiella* y cubrirse con el manto inmaterial de la sombra del árbol: más allá del apuntado valor antitipológico respecto de la vergüenza y las hojas de higuera de Adán tras el pecado y del evidente sentido de recuperación de la inocencia y la gracia originales, el gesto implicaría el abandono de la vida secular y la toma del hábito regular de la orden monástica<sup>59</sup>. Esta lectura restrictiva del sentido moral del texto, que no descartamos, no nos parece con todo invalidar la lectura más general y amplia señalada en su lugar.

Ahora sí, podemos concluir con nuestro prometido intento de distribución de los cuatro sentidos en cada una de las cuatro partes del Prólogo. No coincide la crítica en el número de partes discernibles en éste. Las estructuras propuestas oscilan entre las dos y las cinco partes; se decanta –en absoluta soledad– por un Prólogo dividido en dos partes Kantor (1994: 494); lo hacen por tres partes Montoya Martínez (1985: 180), Montoya Martínez - Riquer (1998: 158), y Gimeno Casaldueiro (1988: 2); por cuatro partes se pronuncian Orduna (1965: 42-44) y Bayo (2005: 54-55); finalmente, proponen cinco partes Foresti Serrano (1957: 361) y Lada Ferreras (1997: 95). Siguiendo a Orduna y a Bayo, entendemos nosotros que el texto del Prólogo consta de cuatro partes, a saber: 1) la *narratio allegorica* de las cuadernas 1-15, sección en la que se presentan de corrido todas las imágenes correspondientes al prado y a sus elementos subsidiarios y donde radica, en consecuencia, el primero de los cuatro sentidos, el de la *littera vel historia*; 2) la *expositio allegorica* de las cuadernas 16-30, encargada de sentar en forma expresa la lectura correspondiente al segundo de los cuatro sentidos y primero de los tres espirituales; 3) la *digressio* ocupada por el extenso listado de los *nomina Mariae*, en las cuadernas 31-

---

<sup>59</sup> Tal es la tesis de James Burke: “Thus the pilgrim-everyman enters the *locus amoenus* which metaphorically stands for the Virgin and also for the idea of shelter and protection. Once there, in the midst of its delights, he removes his clothes in order to better enjoy the atmosphere of the place. Metaphorically he has assimilated himself to the Virgin and by putting on this ‘proud garment’ has monastery-garden and perfection-completion metaphorically attributed to him” (Burke, 1980: 37).

41; 4) la *propositio* de las finales cuadernas 42-46, única sección del Prólogo que puede cabalmente reclamar el nombre de *introducción*, pues en efecto introduce el tema y la intención del entero poema que encabeza –la colección de los veinticinco milagros– al declarar el romero-poeta su propósito de subir al árbol, hacerse ave y cantar las alabanzas de María.

Va de suyo que la radicación del sentido literal en la primera parte y del sentido alegórico en la segunda resulta incontestable y evidente; queda en cambio por dilucidar si los sentidos moral y anagógico se corresponden de igual modo y con idéntica incontestabilidad, respectivamente, con las restantes partes tercera y cuarta. Responder afirmativamente podría hacernos sospechosos de cierto esquematismo banal o facilismo analógico, pero el caso es que la misma *dispositio* del Prólogo parece conducir por fuerza a semejante solución sinóptica, lo cual no debería por lo demás sorprender, habida cuenta de las consabidas aficiones medievales por las correspondencias perfectas. Juan Carlos Bayo ha defendido la radicación preferencial del sentido moral en la tercera parte y del anagógico en la cuarta, pero si bien podemos coincidir con él en tal postulación, sentamos nuestra discrepancia respecto de las razones en las cuales la funda. Para Bayo, la sección dedicada a los nombres de María “ha de ser calificada ante todo como tropológica, pues lo que Berceo hace es aducir figuras marianas de la Escritura e indicar su sentido moral para la audiencia” (Bayo, 2005: 57); el ejemplo que cita a continuación es el de *porta clausa*, glosado por Berceo así: “Ella es dicha puerta, en sí bien ençerrada./ pora nós es abierta por darnos la entrada” (36ab), en una referencia tipológica a Ez. 44, 1-2 y 46, 12. A decir verdad, no acabamos de comprender a qué se refiere el crítico cuando afirma que Berceo, en su listado de nombres marianos, retoma figuras de la Escritura e indica su sentido moral, ya que no todos los nombres marianos envían a figuras bíblicas –¿a qué tipo escriturario remiten nombres como *sennora natural* o *piadosa vezina* (33c), por caso?–, y no siempre indica el poeta su sentido moral ni necesariamente es su sentido moral lo que indica al glosar algunos nombres. En nuestra opinión, la radicación preferencial del sentido moral en la tercera parte del Prólogo debe fundarse en otra razón: en que el listado de nombres marianos –pese a su resolución gramatical en tercera persona y no en la segunda propia de la apelación– configura de hecho una serie litánica de invocaciones que adquiere un perfil de *plegaria* indirecta, cuya fuerza ilocutiva combina la alabanza –directa, expresa– y la petición –tácita, insinuada–, de modo tal que el poeta, mediante su letanía, implora y espera obtener –y obtiene– por intercesión de esa María a la que alaba la gracia

indispensable para su vida moral. Recordemos, de paso, que los nombres de María, mediante los cuales se la invoca indirectamente, se representaban en la letra de la primera parte como flores, y que éstas se destacaban ante todo por su fragancia eminente y su capacidad de regeneración y crecimiento constantes, motivo por el cual en su sitio habíamos identificado su sentido moral como la *inagotabilidad o superabundancia de gracia*; pues bien, es en la tercera parte donde se enfatiza ahora, mediante la implícita plegaria subyacente al listado litánico, casi inacabable, de nombres, esta condición superabundante e inagotable de la gracia que resulta ser la clave de la perfección moral<sup>60</sup>.

Tampoco compartimos las razones de Bayo en pro de la radicación del sentido anagógico en la cuarta parte: “La cuarta y última parte del prólogo [...] puede calificarse de anagógica: es la transición que conduce a los milagros de la Virgen, quien procura la salvación del alma en el otro mundo” (Bayo, 2005: 58). Basta con repasar los veinticinco milagros para advertir que no todos ellos relatan la salvación de un alma en el otro mundo, y que con frecuencia la intervención de la Virgen obedece a más modestos y terrenales fines: salvar del fuego filicida a un niño inocente, devolver a un clérigo ignorante su potestad de cantar misa, castigar al arrogante sucesor de su devoto Ildefonso, auxiliar a una parturienta en peregrinaje a Saint Michel, salvar su propia imagen de las llamas de un incendio, advertir a los cristianos sobre el simulacro de crucifixión que llevan a cabo unos judíos, etc. No todos los milagros de María tienen por objeto llevar a sus devotos al cielo, y poco o nada cuenta como argumento para fundar la radicación de un sentido anagógico en esta parte final del Prólogo el que dicha parte establezca una transición entre la alegoría del prado y las concretas narraciones de milagros supuestamente salvíficos. En cambio, sí puede decirse que la *propositio* conclusiva del Prólogo es el lugar más propio para la anagogía porque la imagen central de esta parte, la virtual conversión del romero en ave y su ascenso al árbol, resulta un símbolo inequívoco del acceso al cielo y a la gloria y de la superación de la horizontalidad propia de la romería terrena mediante la verticalidad ascendente propia del ave que con su vuelo se eleva físicamente y con su canto espiritualmente al paraíso celestial. El romero expresa su propósito mediante frases verbales con *querer*: “quiero d’estos fructales tan plenos de dulçores/ fer unos poccas viessos, amigos e

---

<sup>60</sup> Para M. Ana Diz, “María es [...] el nombre que posee el discurso sustantivo de la gracia: por eso pronunciarlo no es nunca un acto gratuito [...]. El nombre de María da, a quien lo sabe o quiere pronunciar, un poder especial no muy diferente acaso del que tienen los nombres de los dioses en culturas primitivas” (Diz, 1995: 196).

sennores.// Quiero en estos árboles un ratiello sobir/ e de los sos miráculos algunos escribir” (44cd-45ab); se trata, en el castellano del siglo XIII, de construcciones a la vez comisivas –el romero formula una promesa, una orden o mandato dirigido a sí mismo– e incoativas, cuyo valor es ‘estoy a punto de hacer/subir/escribir’, o ‘estoy ya empezando a hacer/subir/escribir’. El romero, mediante este tipo de formulación verbal futura, expresa un propósito y una promesa, sí, pero de cumplimiento inmediato, inminente, ya incoado; se trata de un cabal ejercicio de la virtud teologal de la esperanza, precisamente aquella que, por desear la vida eterna junto a Dios y confiar en alcanzarla con la seguridad que confiere la inminencia, se corresponde más y mejor con el sentido espiritual anagógico. El romero, entonces, se propone como promesa a su entero cargo el volverse ave en un plano alegórico, para poder así cantar a María, pero en un plano anagógico o escatológico se abandona pasivamente a esa gracia de Dios que ya ha empezado a rescatarlo y elevarlo porque opera en él a través de la intercesión de María: “Terrélo por miráculo que lo faz la Gloriosa” (46a); si el árbol frutal-Cristo es el mayor milagro de María, la subida del romero devenido ave por ese árbol y hasta ese fruto es, analógicamente, otro condigno milagro de la Virgen, la salvación del devoto como actualización concreta y reiterada del misterio y milagro máximos de la fe, la encarnación, pasión, muerte y resurrección del Salvador.

CUADRO DE LAS OCHO IMÁGENES CON SUS RESPECTIVOS  
SENTIDOS

	<b>sentido literal</b>	<b>sentido alegórico o tipológico</b>	<b>sentido moral o tropológico</b>	<b>sentido anagógico o escatológico</b>
1	<b>PRADO</b>	María	Plenitud de gracia o perfección moral	Cielo o paraíso celestial
2	<b>VERDURA DEL PRADO</b>	Virginidad de María	Santidad	Inmortalidad del alma e inacababilidad de la vida eterna
3	<b>FLORES</b>	Nombres de María	Inagotabilidad o superabundancia de gracia	Crecimiento, inagotabilidad y renovabilidad de la beatitud o felicidad celestial
4	<b>ÁRBOLES FRUTALES</b>	Milagros de María	Cristo-Eucaristía	Cristo Rey del Cielo
5	<b>SOMBRA DE LOS ÁRBOLES</b>	Plegarias de María	Adquisición y recepción de la gracia	Adquisición del cuerpo glorificado y perfecto en el cielo
6	<b>CUATRO FUENTES</b>	Cuatro evangelios dictados por María	Fluencia y comunicación donativa de la gracia	Acceso a la vida celestial definitiva
7	<b>ROMERO-POETA</b>	Todo hombre, preferentemente el devoto de María	Búsqueda de la gracia mediante la rectitud de conducta	Beatitud individual final en el cielo
8	<b>AVES</b>	Cantores de María	Pertenencia a la Iglesia militante o terrenal	Beatitud comunitaria de la Iglesia triunfante en el cielo

## BIBLIOGRAFÍA

- ACKERMAN, Jane E., "The Theme of Mary's Power in the *Milagros de Nuestra Señora*", *Journal of Hispanic Philology*, 8, 1 (1983), 17-31.
- ALIGHIERI, Dante, *Il convivio*, ed. G. Busnelli e G. Vandelli, Firenze, Le Monnier, 1964, 2ª ed.
- , *Epistole*, en su *Le opere minori*, Firenze, Adriano Salani, 1936, pp. 681-779.
- ALONSO, Martín, *Diccionario medieval español. Desde las Glosas Emilianenses y Silenses hasta el siglo XV*, Salamanca, Universidad Pontificia, 1986, 2 vols.
- La antigua saga de Gudrun*, Barcelona, Pomaire, 1981, 2ª ed.
- AUERBACH, Erich, *Figura*, Madrid, Trotta, 1998.
- AUGSPACH, Elizabeth A., *The Garden as Woman's Space in Twelfth and Thirteenth Century Literature*, Lewiston-Queenston-Lampeter, The Edwin Mellen Press, 2004.
- BAYO, Juan Carlos, "La alegoría en el prólogo de los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo", en *Las metamorfosis de la alegoría. Discurso y sociedad en la Península Ibérica desde la Edad Media hasta la Edad Contemporánea*, ed. Rebeca Sanmartín Bastida y Rosa Vidal Doval, Madrid, Iberoamericana, 2005, pp. 51-69.
- S. BERNARDUS CLARAEVALENSIS, *In nativitate Beatae Virginis Mariae sermo. De aquaeductu*, en J. P. Migne, *Patrologia Latina Database*, s.l., Chadwyck-Healey Inc., s.d., 180, 0437C-0447C.
- BURKE, James, "The Ideal of Perfection: the Image of the Garden-Monastery in Gonzalo de Berceo's *Milagros de Nuestra Señora*", en *Medieval, Renaissance and Folklore Studies in Honor of John Esten Keller*, ed. Joseph R. Jones, Newark (Del.), Juan de la Cuesta, 1980, pp. 29-38.
- CALKINS, Frank P., "Plenitud de gracia", en Juniper. B. Carol (dir.) *Mariología*, Madrid, BAC, 1964, pp. 684-699.
- CAMPO, Agustín del, "La técnica alegórica en la introducción a los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo", *Revista de Filología Española*, 28 (1944), pp. 15-57.
- CAPLAN, Harry, "The Four Senses of Scriptural Interpretation and the Medieval Theory of Preaching", *Speculum*, 4, 3 (1929), pp. 282-290.
- CAROL, Juniper B., "Corredención de Nuestra Señora", en su *Mariología*, Madrid, BAC, 1964, pp. 760-804.
- CARR, Aidan – WILLIAMS, Germain, "Inmaculada concepción de María", en Juniper. B. Carol (dir.) *Mariología*, Madrid, BAC, 1964, pp. 307-370.
- CHEVALIER, Jean, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1986.
- CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1985, 6ª ed.
- El Corán*, Traducción y prólogo de Juan Vernet, Barcelona, Plaza y Janés, 1994, 2ª ed.
- CVITANOVIC, Dinko, *De Berceo a Borges. La alegoría en las letras hispánicas*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1995.

- DE LUBAC, Henri, *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'Écriture*, Paris, Aubier, 1959-1964, 4 vols.
- DIZ, Marta Ana, *Historias de certidumbre: los Milagros de Berceo*, Newark (Del.), Juan de la Cuesta, 1995.
- DONNELLY, Philip, "La virginidad perpetua de la Madre de Dios", en Juniper. B. Carol (dir.) *Mariología*, Madrid, BAC, 1964, pp. 619-683.
- DRAYSON, Elizabeth, "Some Possible Sources for the Introduction to Berceo's *Milagros de Nuestra Señora*", *Medium Aevum*, 50 (1981), pp. 274-283.
- DUTTON, Brian, "Comentario [a la Introducción]", en Gonzalo de Berceo, *Obras completas II. Los Milagros de Nuestra Señora*, ed. Brian Dutton, London, Tamesis Books, 1971, pp. 1-25.
- ECO, Umberto, *Arte y belleza en la estética medieval*, Barcelona, Lumen, 1997.
- ELIADE, Mircea, *Imágenes y símbolos. Ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso*, Madrid, Taurus, 1956.
- , *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*, Barcelona, Planeta-De Agostini, 1984.
- , *Traité d'Histoire des Religions*, Préface de Georges Dumézil, Paris, Payot, 1953.
- FORESTI SERRANO, Carlos, "Sobre la introducción en los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo", *Anales de la Universidad de Chile*, 107 (1957), pp. 361-367.
- FOSTER, David William, *Christian Allegory in Early Hispanic Poetry*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1970.
- FRYE, Northrop, *El gran código. Una lectura mitológica y literaria de la Biblia*, Barcelona, Gedisa, 1988.
- GARIANO, Carmelo, *Análisis estilístico de los Milagros de Nuestra Señora de Berceo*, Madrid, Gredos, 1971, 2ª ed. corr.
- GERLI, E. Michael, "La tipología bíblica y la introducción a los *Milagros de Nuestra Señora*", *Bulletin of Hispanic Studies*, 62 (1985), pp. 7-14.
- GIMENO CASALDUERO, Joaquín, "Función de una alegoría: los *Milagros de Nuestra Señora* y la romería de Berceo", *Mester*, 17, 2 (1988), pp. 1-12.
- GONZÁLEZ, Javier Roberto, "El ave profeta en *Palmerín de Olivia y Primaleón*", *Exemplaria. Revista Internacional de Literatura Comparada*, 4 (2000), pp. 73-107.
- , "Dos modos de itinerario en la literatura medieval: romería y caballería", *Taller de Letras*, 45 (2009), pp. 9-31.
- GONZALO DE BERCEO, *Milagros de Nuestra Señora*, ed., introd. y notas de Juan Carlos Bayo e Ian Michael, Madrid, Castalia, 2006.
- GRAEF, Hilda, *María. La mariología y el culto mariano a través de la historia*, Barcelona, Herder, 1968.
- GUÉNON, René, *La gran tríada*, Barcelona, Ediciones Obelisco, 1986.
- , *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*, Buenos Aires, Eudeba, 1969.
- , *Le symbolisme de la croix*, Paris, Les Éditions Véga, 1970, 3<sup>me</sup>. ed.

- KANTOR, Sofía, "Construcción de la alegoría en los *Milagros de Berceo*", en *Actas del Tercer Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 1989)*, Salamanca, Biblioteca Española, 1994, vol. I, pp. 493-500.
- LADA FERRERAS, Ulpiano, "La iteración como elemento organizador del prólogo de los *Milagros de Nuestra Señora*", *Castilla*, 22 (1997), pp. 93-106.
- LAUSBERG, Heinrich, *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, Madrid, Gredos, 1966, 3 vols.
- LEWIS, C. S., *La alegoría del amor. Estudio sobre la tradición medieval*, Buenos Aires, Eudeba, 1969.
- LOMELLO, A., "El lenguaje de los pájaros", *Megafón*, 9-10 (1979), pp. 206-208.
- MONTOYA MARTÍNEZ, Jesús, "El prólogo de Gonzalo de Berceo al libro de los *Milagros de Nuestra Señora*", *La Corónica*, 13, 2 (1985), pp. 175-189.
- MONTOYA MARTÍNEZ, Jesús; e Isabel de RIQUER, *El prólogo literario en la Edad Media*, Madrid, UNED, 1998.
- Navigatio Sancti Brendani Abbatis*, From early Latin manuscripts, edited with introduction and notes by Carl Selmer, University of Notre Dame Press, 1959.
- ORDUNA, Germán, "La introducción a los *Milagros de Nuestra Señora* de Berceo. El análisis estructural aplicado a la comprensión de la intencionalidad de un texto literario", en *Actas del Segundo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Nimega, 1965)*, Nimega, Instituto Español de la Universidad de Nimega, 1967, pp. 447-456.
- PORTAL, Frédéric, *El simbolismo de los colores. En la Antigüedad, la Edad Media y los tiempos modernos*, Palma de Mallorca, Sophia Perennis, 2000.
- POST, Chandler Rathfon, *Medieval Spanish Allegory*, Westport, Greenwood Press Publishers, 1974.
- RUIZ DOMÍNGUEZ, Juan Antonio, *El mundo espiritual de Gonzalo de Berceo*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1999.
- SUÁREZ PALLASÁ, Aquilino, "El templo de la 'Introducción' de los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo", *Letras*, 21-22 (1989-1990), pp. 65-74.
- TODOROV, Tzvetan, *Teorías del símbolo*, Caracas, Monte Ávila, 1991, 3ª ed.
- S. TOMÁS DE AQUINO, *Suma Teológica*, ed. bilingüe latín-castellano de Francisco Barbado Viejo O. P. Madrid, BAC, 1955.
- ULI BALAZ, Alejandro, "¿Es original de Berceo la introducción a los *Milagros de Nuestra Señora*?", *Berceo*, 86 (1974), pp. 93-117.

Recibido: 11/11/2009

Aceptado: 13/12/2009



RESUMEN: Este artículo ofrece una interpretación del Prólogo de los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo a la luz del método figural de los cuatro sentidos de la Sagrada Escritura, la así denominada *allegoria in factis* o cristiana, en lugar de la *allegoria in verbis* o helenística más a menudo considerada por la crítica. Partiremos para ello de la exacta delimitación de las ocho imágenes que han de analizarse –el prado, la verdura, las flores, los árboles frutales, la sombra, las fuentes, el romero y las aves– y definiremos para cada una los cuatro sentidos propios de la alegoría cristiana: el literal o histórico, el alegórico, el moral, y el anagógico, recurriendo para ello, si fuere necesario, al auxilio de la tradición simbólica y mítica universal que sirve de sostén a toda elaboración alegórica. Finalmente, intentaremos establecer una correspondencia entre cada uno de los cuatro sentidos figurales y las cuatro partes en que puede segmentarse el texto del Prólogo.

ABSTRACT: This article offers an interpretation of the Prologue of Berceo's *Milagros de Nuestra Señora* in light of the figural method of the four senses of Holy Scripture, the so called *allegoria in factis* or christian allegory, instead of the more often considered by criticism *allegoria in verbis* or hellenistic allegory. Our point of departure will be the precise delimitation of the eight images to analyse –meadow, greenness, flowers, fruit-trees, shadows, fountains, pilgrim and birds–, in order to define for each of these images, with the aid if necessary of symbolic and mythical universal tradition on which every allegory is founded, the four senses of christian allegory: literal or historical, allegoric, moral, and anagogical. Finally, we shall attempt to establish a correspondence between each of the four figural senses and the four sections of the Prologue.

PALABRAS CLAVE: Berceo, Prólogo, *Milagros de Nuestra Señora*, alegoría, símbolo, exégesis, figura, cuatro sentidos de la Escritura.

KEYWORDS: Berceo, Prologue, *Milagros de Nuestra Señora*, allegory, symbol, exegesis, figure, four senses of Scripture.