

LA ESTRUCTURA ORTOGONAL DEL PRÓLOGO
DE LOS *MILAGROS DE NUESTRA SEÑORA*
DE GONZALO DE BERCEO

El prólogo de los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo ha sido largamente analizado como ningún otro texto del poeta¹; los estudios existentes, que se han abocado a la definición de sus partes y al establecimiento de su estructura interna², a menudo han puesto de relieve la operatividad de recursos relacionados con diferentes modalidades de la iteración y la bimetración —paralelismo, anáfora, paronomasia, políptoton, sinonimia, antítesis, quiasmo, etc.— como patrones elocutivos característicos de su andadura textual y, también, de la entera poesía berceana³. Nuestro objetivo presente tributa a ambas líneas de análisis, pues persigue una propuesta de división y estructura para el prólogo de los *Milagros* a partir de una recta interpretación y concreta aplicación del estilema dominante de la bimetración en relación con la materia poética contenida en las cuarenta y seis cuadernas iniciales de la obra.

¹ Por solo remitir a los estudios exclusivamente consagrados a esta pieza prologal o que dedican a ella una sección considerable, véanse los trabajos, citados en nuestra bibliografía, de Ackerman, Bayo, Burke, Campo, Diz, Drayson, Foresti Serrano, Gerli, Gimeno Casaldueiro, González, “La alegoría” y “La metonimia”, Kantor, Lada Ferreras, Montoya Martínez, “El alegorismo” y “El prólogo”, Montoya Martínez-Riquer, Orduna, Suárez Pallasá, y Uli Ballaz.

² Las estructuras propuestas oscilan entre las dos y las cinco partes. Kantor (494) se pronuncia por un prólogo dividido en dos partes; lo hacen por tres partes Montoya Martínez (“El prólogo”, 180), Montoya Martínez-Riquer (158) y Gimeno Casaldueiro (2); por cuatro partes se decantan Orduna (42-44), Bayo (54-55) y González (“La alegoría”, 146-149); proponen cinco partes Foresti Serrano (361) y Lada Ferreras (95).

³ Véanse Artiles (109-123), Gorog (353-367), Gariano (87-100, 128-129), Nelson (351-369), Ynduráin (57-64), Sala (131-138), Lada Ferreras (93-106), y Uría Maqua (46-47).

Quien mejor ha interpretado la profunda razón de ser de las bimetraciones de Berceo, Aquilino Suárez Pallasá, lo ha hecho, curiosamente, sin referirse de manera explícita a ellas como rasgo de estilo, sino sentando como principio rector de la vertebración del prólogo la idea clave de una contraposición de dos fuerzas antagónicas que hallan el equilibrio merced a su recíproca contención y neutralización; se trata de una idea que el crítico estudia en relación con un grupo de lexemas presentes en el texto –*tempestat, templo, temprado/temprados/temprada*– que remiten a la raíz indoeuropea *temp-* ‘manifestación de una fuerza en un movimiento de extensión-intensión antagónico y contenido’ (*Templum*, 66 ss.), pero que se realiza asimismo en una serie de operantes contraposiciones de dos fuerzas antagónicas –vale decir, en una dinámica bimetración antitética– que, neutralizándose mutuamente mediante la suma cero de sus magnitudes contrarias, aseguran para el alegórico prado que es emblema de la Virgen una condición armónica, estable y serena; así es como obran las aguas de las cuatro fuentes, cuya temperatura contrarresta con frío el calor del verano y con calor el frío del invierno –*en verano bien frías, en invierno calientes*, 3d⁴–, o las frutas que equidistan de los extremos opuestos de lo podrido y lo inmaduro –*mas non avié ningunas podridas ni azedas*, 4d–, junto a la sombra *temprada* y de *temprados sabores*, los cantos de las aves presentados como *órganos temprados*, y el mismo prado florido que no pierde su verdor por *nulla tempestat*. Suárez Pallasá concluye afirmando que el carácter templado –esto es, la condición de equilibrio armónico lograda a partir de la contraposición de dos fuerzas opuestas que se neutralizan– que se observa en cada uno de los varios elementos que componen el prado debe predicarse del mismo prado como del todo del cual resultan las partes y de donde toman estas sus rasgos definitorios (“El templo”, 68), máxime si se repara en que uno de los *nomina Mariae* mencionados por el poeta, *templo de Jesu Christo* (33b), explícitamente confiere a la Virgen, identificada alegóricamente con el prado, idéntica condición templada o armónica (“El templo”, 69), según surge de la raíz *temp-* que resulta étimo de la palabra *templo* (“El templo”, 68-69; véase también *Templum, passim*).

⁴ Todas nuestras citas de Berceo provienen de su *Obra completa* editada por un equipo de filólogos coordinados por Isabel Uría. Dentro de este volumen, la edición de los *Milagros de Nuestra Señora* ha sido confiada a Claudio García Turza.

El trabajo de Suárez Pallasá nos brinda asimismo un punto de partida para la formulación de la tesis que propondremos sobre el prólogo de los *Milagros*. Se trata de incardinar el principio estructurador sentado por este crítico, referido a la oposición de fuerzas contrarias que se equilibran mediante recíproca contención y neutralización, en el principio mayor de una bimetración antitética que define sus componentes en términos de una relación no ya de simple oposición, sino de *oposición ortogonal*, vale decir, conforme a una organización espacio-direccional que incrimina como elementos constitutivos la *horizontalidad*, la *verticalidad*, lo *descendente*, lo *ascendente*, lo *centrípeto* y lo *centrífugo*.

El primero de nuestros pasos consistirá en llamar la atención sobre un grupo de bimetraciones léxicas que brindarán la pauta, a su vez, para una liminar segmentación del prólogo; se trata en todos los casos de pares de sustantivos o adjetivos que desempeñan una función explícita o implícitamente vocativa en el discurso del poeta, sea que invoque a su público, sea que invoque a la Virgen que se propone loar. Son ellos: *Amigos e vassallos de Dios omnipotent* (1a); *Señores e amigos, lo que dicho avemos* (16a); *Señores e amigos, en vano contendemos* (42a); *Madre, plena de gracia, reina poderosa, / Tú me guía en ello, ca eres pñadosa* (46cd). Los tres primeros ejemplos comparten el común referente identificado con el público del poeta y su condición de vocativos explícitos formulados mediante pares de términos coordinados por *e*; el último par *–poderosa/pñadosa–* ya no refiere al público de Berceo sino a la Virgen Gloriosa, esto es, ya no designa al alocutario del discurso sino a su destinataria final, y lo hace no ya mediante una clara construcción vocativa doble coordinada por *e*, sino mediante un adjetivo explícitamente vocativo *–poderosa–* en atribución del sustantivo *reina*, y mediante otro adjetivo con función predicativa dentro de una subordinada causal dependiente de la exhortación *Tú me guía en ello –ca eres pñadosa–*. Por otra parte, el primero y el último pares comparten, ya que no su estricta referencia –pues el primero alude al público y el último a María–, sí una indirecta mención de lo celestial o trascendente, pues Berceo complementa el *amigos e vassallos* del vocativo inicial con un genitivo *de Dios omnipotent* que hace perfecta simetría con la final referencia a la Virgen. En cuanto a los dos pares centrales, el repetido *señores e amigos* señala, en su primera ocurrencia, el límite entre la parte narrativa de la alegoría del prólogo (estrofas 1-15) y la suma de

su parte explicativa más la larga lista de nombres marianos (estrofas 16-41), y en su segunda ocurrencia el límite que separa esta sumatoria de las partes segunda y tercera de la cuarta y última, consagrada a la *propositio* que expresa la intención del autor de componer milagros en honor de la Virgen (estrofas 42-46)⁵.

Requisito previo de nuestro análisis es dar respuesta a la siguiente pregunta: en el doble vocativo *amigos e vassallos de Dios omnipotent*⁶, ¿modifica el genitivo *de Dios omnipotent* solamente al segundo núcleo *vassallos* o al par *amigos e vassallos* entendido como una unidad? La estructura sintáctica del castellano –del actual y del vigente en el siglo XIII– autoriza ambas posibilidades, de modo que la buscada respuesta no puede fundarse en argumentos lingüísticos, sino en consideraciones más bien estilísticas o aun ideológicas. Si aceptamos, con Suárez Pallasá, que el principio rector del prólogo es la idea del equilibrio logrado a partir de la equidistancia y el contrabalanceo de fuerzas opuestas, la

⁵ Dentro de esta cuarta parte, en el segundo hemistiquio del verso 44d, el vocativo reaparece con sus dos términos invertidos –*amigos e señores*–, en otra prueba de la predilección de Berceo por estos juegos de dobles reiteraciones, oposiciones e inversiones que, conforme a la tesis de Suárez Pallasá, vienen también a expresar el equilibrio *temp*–.

⁶ Antes de detenernos en el inicial vocativo *amigos e vassallos*, conviene dedicar todavía un último y fugaz comentario a una condición que este comparte con el reiterado *señores e amigos* y aun con la forma invertida *amigos e señores*. Se trata en los tres casos de fórmulas que completan un hemistiquio del verso alejandrino, y que responden a la cantera de recursos propios de la retórica del mester de clerecía y de la técnica de la cuadernavía. *Señores e amigos* es fórmula dirigida a su audiencia no solo por Berceo, sino también por el autor –sea quien sea este, Berceo mismo o no– del *Alexandre*. Más allá del parentesco que este tipo de fórmulas apelativas al público guardan con sus similares de la juglaría, de la posible relevancia que dicho parentesco pueda tener a la hora de postular una supuesta transmisión oral de los textos de la clerecía, de la funcionalidad de tales fórmulas en relación con el *attentum parare* conforme a estrategias retóricas más eruditas y, sobre todo, del innegable carácter mecánico, estereotipado y en ocasiones de simple relleno que tales clisés ostentan en el seno de la dinámica métrica y rítmica de la estrofa cuaderna (Ynduráin, 61), nuestra presente consideración de los dobles vocativos formulísticos apunta a la determinación de una función y un sentido que, sin negar los predichos, quiere trascenderlos a partir de una lectura que vaya más allá de la consideración pragmática del poema como circuito comunicativo y de las binas antinómicas señaladas como meras y predeterminadas dicciones expresivas al uso para llenar un hemistiquio (Sala, 132). Véanse Gybbon-Monypenny (230-244), Baldwin (298-313), Ynduráin (57-64), García (205-219), Sala (131-138), Fraker (353-368), y Capdeboscq (23-40).

posibilidad de que el genitivo en cuestión afecte a ambos componentes del doble vocativo se impone como la solución más adecuada a tal patrón estilístico e ideológico, pues la solución contraria supondría referir implícitamente la amistad del alocutario al locutor y explícitamente su vasallaje a Dios, lo cual generaría un notorio desequilibrio tanto en la intención cuanto en la expresión; por el contrario, referir tanto la amistad como el vasallaje de los alocutarios a Dios mismo aúna equilibradamente los dos modos complementarios y de creciente perfección de relacionarse el hombre con su Creador, según diremos.

En efecto, en los aludidos amistad y vasallaje de los hombres para con Dios resuena un célebre pasaje evangélico, en el que Cristo eleva a sus discípulos de la categoría de siervos a la de amigos: *Iam non dicam vos servos: quia servus nescit quid faciat dominus eius. Vos autem dixi amicos: quia omnia quaecumque audivi a Patre meo, nota feci vobis* (Io. 15, 15). La declaración de Jesús sigue al mandamiento del amor, clave de la entera nueva ley inaugurada por su venida: *Hoc est praeceptum meum, ut diligatis invicem, sicut dilexi vos. Maiorem hac dilectionem nemo habet, ut animam suam ponat quis pro amicis suis. Vos amici mei estis si faceritis quae ego praecipio vobis* (Io. 15, 12-14). La nueva ley del amor convierte, pues, en amigos a los hasta entonces siervos, los eleva al seno mismo de la intimidad de Dios en razón de ese amor recíproco en el que se funda un vínculo de mutuo y pleno conocimiento, y no ya de mera subordinación. En el vocativo inicial del prólogo berceano se recoge la oposición joánica de *amici* y *servi*⁷ como eficaz modo de postular la superación de la Antigua Alianza, fundada sobre todo en un pacto de fe y de subordinación al poder de Dios, por el nuevo pacto de amor e intimidad ínsito en la Nueva Alianza, expresión no ya del poder, sino de la misericordia divina. La vieja ley que obliga al hombre a una subordinación al poder de Dios es ante todo indicativa de la radical diferencia ontológica que separa a la criatura del Creador, es un pacto entre desiguales absolutos que se relacionan *vertical* y *descendentemente* a partir de la iniciativa de un Dios que se revela e impone una doctrina

⁷ Con la debida aclaración, por cierto, de que la semántica de la categoría medieval de *vasallo* no resulta sin más equivalente a la antigua de *siervo*, toda vez que aquel es un hombre libre y este no lo es; se trata nada más que de expresar la idea evangélica mediante la reconversión de sus términos originales a otros, no equivalentes pero sí homologables, que resulten más próximos e inteligibles para el auditorio del poeta.

para ser creída y respetada; contrariamente, la nueva ley viene a sancionar la superación de aquella diferencia ontológica entre el hombre y Dios a partir de la asunción por parte de este de una naturaleza humana que *horizontaliza* las relaciones entre la criatura y el Creador al quedar ahora ambos íntimamente unidos por un pacto de amor. La bimetración del vocativo, en consecuencia, no solo expresa antítesis entre lo viejo y lo nuevo, entre la subordinación y la intimidad, el vasallaje y la amistad, la verticalidad jerárquica y la horizontalidad igualadora, sino también *gradación*, solo que esta aparece invertida mediante una figura de *hýsteron próteron* que coloca en primer lugar el término cronológica y lógicamente posterior para enfatizar su mayor excelencia respecto del que en el orden temporal y conceptual debiera serle antecedente (Lausberg, II, 282): antes fue en la historia el vasallaje que la amistad entre los hombres y Dios, pero siendo la amistad el grado mayor de la relación, confiere nuevo y superior sentido a un vasallaje que aparece superado, asumido y elevado, mas no negado ni anulado, al igual que la nueva ley no ha abolido a la vieja, sino que la ha plenificado y consumado. La amistad y el vasallaje, por lo demás, y al margen de las connotaciones religiosas que derivan de su compartido genitivo *de Dios*, constituyen dos categorías propias del derecho castellano que las Siete Partidas del Rey Sabio definen y analizan con suma precisión; el amor está presente en ambos vínculos, el vasallaje y la amistad, pero en aquel se encuentra vinculado a una obligación de servicio y observa un carácter vertical y desigual, en tanto en esta, más allá de toda obligación, se ama libérrimamente y en un plano de horizontalidad e igualdad⁸. Siendo así el amor un elemento común a la amistad y a la relación del vasallo con el señor, no deben distinguirse la primera

⁸ “Debdos muy grandes son los que han los vassallos con los Señores. Ca deuenlos amar, e honrrar, e guardar, e adelantar su pro, e desuiarles su daño, en todas maneras que pudieren. E deuenlos seruir bien, e lealmente, por el bien fecho que dellos resciben. Otrosi dezimos que el Señor deue amar, e honrrar e guardar sus vassallos, e fazerles bien, e merced, e desuiarles daño, e desonrra. E quando estos debdos son bien guardados, faze cada vno lo que deue; e cresce, e dura el amor verdadero entre ellos” (ALFONSO EL SABIO, Part. IV, Tít. xxv, Ley 6, p. 534). “Amistad es cosa que ayunta mucho la voluntad a los omes, para amarse mucho. Ca segund dixeron los Sabios antiguos, el verdadero amor passa todos los debdos” (Part. IV, Tít. xxvii, p. 554); “[...] ome deue bien obrar por su amigo, assi como lo faria por si mesmo. Assi como dixo Sant Agustín: En la amistad non ha vn grado mas alto que otro, ca siempre deue ser equal entre los amigos” (Part. IV, Tít. xxvii, Ley 4, p. 557).

de la segunda en razón de, respectivamente, la presencia o la ausencia de amor, sino por el carácter obligado y asimétrico del amor en una frente al carácter libre y simétrico del amor en otra. En cierto modo, podría decirse que el ser amigo no niega el ser vasallo, el amar a Dios no niega el servirlo, sino expresa el grado más alto, libre y perfecto de servicio, el punto en el cual el servicio se trasciende y desborda a sí mismo. Pues bien, si en un sentido ascendente el mayor modo de servir un hombre a Dios se manifiesta en el amor, en un sentido descendente cabe afirmar que el mayor grado del poder de Dios para con el hombre se manifiesta en su misericordia, en ese infinito amor que lo ha convertido de radicalmente supremo en igual y de ajeno en íntimo; así como el *servicio o vasallaje* expresa la verticalidad asimétrica *ascendente* del hombre para con Dios, y el *poder o señorío* expresa la verticalidad asimétrica *descendente* de Dios para con el hombre, en la *amistad* la relación se horizontaliza e iguala merced a ese misterioso acto de *misericordia* por el cual Dios ha querido salvar la distancia insalvable entre lo divino y lo humano asumiendo la carne, el padecimiento y la muerte. En síntesis: ser *vasallo* el hombre de Dios refiere el *poder* de este, y ser *amigo* el hombre de Dios refiere la *misericordia* de este.

Si vamos ahora a la bimetración de los dos alejandrinos finales del Prólogo, referida a la persona de María, observaremos idéntica distribución de atributos: *Madre, plena de gracia, reina poderosa./ Tú me guía en ello, ca eres piadosa* (46cd). En cuanto máxima delegada de Dios en las relaciones de este con la humanidad, en cuanto intercesora sin igual, María recibe en comunicación y participación los mismos atributos divinos del poder y la misericordia o piedad⁹, atributos que se encuentran óptimamente resumidos, también en fórmula bímembre, en ese título mariano que tan bien sintetiza el culto de hiperdulía propio de los siglos XII y XIII: *omnipotentia supplex*. Si María es, por un lado, omnipotente como Dios mismo, porque este nada le niega a su madre, por otro lado su condición de suplicante expresa no solo el peculiar modo que tiene de ser poderosa a través de lo que ruega a su Hijo, sino

⁹ Si bien el sustantivo *piEDAD* significa en su acepción primera ‘virtud que inspira, por el amor a Dios, tierna devoción a las cosas santas, y, por el amor al prójimo, actos de amor y compasión’ (*DRAE*, 22.ª ed., t. II, p. 1755), tanto en el castellano actual como en el de Berceo vale asimismo por ‘lástima, misericordia, conmiseración’ (*DRAE*, 22.ª ed., t. II, p. 1755; y también *Diccionario de autoridades*, art. “Piedad”, y *COVARRUBIAS*, art. “Piedad”).

también su empática relación con el objeto de sus súplicas, los hombres, por cuyas necesidades experimenta piedad y misericordia. Pero no solo en esta consagrada fórmula teológica y litúrgica se condensan el poder y la misericordia de la Virgen mediante ceñida bimembración; también en el texto mismo del Prólogo de Berceo, casi a modo de anticipación de los dos alejandrinos finales que hemos mencionado, se incluyen un par de *nomina Mariae* que expresan mediante otra fórmula bimembre idéntica idea: *señora natural, piadosa vezina* (33c). Seguimos en el dominio del vocabulario jurídico propio de las instituciones feudales. El título de *señora natural* casi equivale sinonímicamente al de *reina poderosa* del v. 46c, pues el rey se define como el señor natural de sus súbditos¹⁰; en cuanto al de *piadosa vezina*, repárese en que el sustantivo *vezina* refiere en la lengua de Berceo tanto la condición de habitante de una villa cuanto la genérica calidad espacial de ‘próximo, cercano’ y la categorial-humana de ‘prójimo’ (Lanchetas, 768-769), por lo cual el nombre conferido a la Virgen pone deliberadamente el acento en su naturaleza plenamente humana que la convierte en igual y prójimo de nosotros. Nuevamente estamos, pues, ante un par nominal que encierra la oposición y la complementación del poder, propio de quien es señora, de quien ha sido elevada a la condición de Reina del Cielo, y la misericordia, propia de quien es vecina y prójimo, de quien se siente partícipe de la naturaleza y las necesidades humanas y es interpelada compasivamente por ellas¹¹. El poder de la señora, ejercido verticalmente como expresión de la desigualdad que separa el cielo de la tierra, entra de este modo, otra vez, en composición ortogonal con la misericordia de la vecina y prójimo, manifestada en la horizontalidad y en la igualdad de la compartida condición humana¹².

¹⁰ Señor natural es aquel a quien se ligan los vasallos no por voluntad o convenio, sino por nacimiento, arraigo o linaje: “Diez maneras pusieron los Sabios antiguos, de naturaleza. La primera, e la mejor, es la que han los omes a su Señor natural: porque también ellos, como aquellos de cuyo linaje descienden, nascieron, e fueron raygados, e son, en la tierra onde es el Señor” (ALFONSO EL SABIO, Part. IV, Tít. XXIV, Ley 2, p. 529).

¹¹ Jesús Montoya Martínez e Isabel de Riquer explican con detalle y conforme a lo consagrado en el derecho castellano medieval el par de títulos marianos a los que nos estamos refiriendo (244-245; véase asimismo MONTAYA MARTÍNEZ, “El alegorismo”, 167-190, y “El prólogo”, 184).

¹² Uno de los fundamentos del acendrado culto hiperdúlico consagrado a María en los siglos medios se encuentra en las reflexiones que San Bernardo de Claraval

Podemos ya proceder a una organización de lo hasta aquí expuesto mediante el establecimiento de dos esquemas ortogonales que surgen de la remisión del par *amistad-vasallaje* al plano divino-mariano de *Dios omnipotent* y su delegada María, y al plano humano de los alocutarios del poeta. En el esquema remitido al plano divino-mariano el eje horizontal corresponde a la *amistad* de Dios para con los hombres y a la condición de María de *piadosa* y *piadosa vezina*, a la igualación de lo divino y lo humano merced a la asunción de esto por aquello en la encarnación, y a la empatía mariana para con sus prójimos por quienes ruega; en síntesis, corresponde el eje horizontal a la *misericordia* de Dios y de su madre. Por el contrario, el eje vertical corresponde al *vasallaje* exigido por Dios y a la condición de María de *reína poderosa* y *señora natural*, vale decir, se identifica con el *poder* –de suyo divino y mariano por delegación– expresado en la asimetría de planos y en la subordinación de lo terreno a lo celestial que surgen de la verticalidad insita en la relación. En cuanto al segundo esquema, remitido al plano humano, el eje horizontal corresponde al *romero* que, movido siempre por la *amistad*, marcha por su camino rumbo al *prado* que, alegoría de

realiza en su sermón *De aquaeductu* acerca de la índole efficacísima de la intercesión mariana. Compara Bernardo 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. La conveniencia del recurso a la intercesión mariana se razona de la siguiente manera: la absoluta otredad de Dios, eterno y omnipotente, puede resultar intimidante para el orante, y constituir así una especie de “barrera psicológica” para el establecimiento de un fluido diálogo; para salvar esta distancia ontológica radical entre la criatura y el Creador está la persona del Hijo, encarnada en Cristo, que es Dios y hombre a un tiempo y en plenitud de divinidad y humanidad, pero aun así, por ser Dios y pese a su asumida humanidad que lo ha acercado definitivamente a nosotros, Cristo puede todavía intimidar. María, puramente humana pero no manchada por el pecado, no intimida en absoluto y puede obrar como intercesora ideal y eficaz ante su Hijo (BERNARDUS CLARAEVALLENSIS. *In nativitate Beatae Virginis Mariae sermo. De aquaeductu*, 180, 0437C-0447C). El papel de María de óptima intercesora solo se comprende, entonces, a partir de un esquema de ortogonalidad ontológica como el que estamos proponiendo, por el cual se combinan el poder que le delega su Hijo verticalmente con la misericordia que, horizontalmente, la inclina a sus prójimos humanos. Véanse Ackerman (17-31), Bayo (849-871), Carol (*passim*), Chaves-Labarta de Chaves (89-96), García de la Concha (61-87), Graef (*passim*), Howe (189-202), Menéndez Peláez (113-127), Robichaud (805-837), Ruiz Domínguez (159-186), Saugnieux (“Sur l'économie”, 13-48, y “La tradition mariale”, 32-65), y Uriarte Rebaudi (7-12).

María, le ofrece reparo y descanso y constituye una prefiguración de la meta celestial que marca el término de la romería en que consiste la vida humana; el eje vertical, por su parte, se define cuando hacia el final del prólogo el poeta-romero, asimilándose a esas *aves* cuyos trinos alegorizan a los profetas y santos padres que cantaron las alabanzas de la Virgen, manifiesta su intención de trepar también él a los árboles donde residen los pájaros cantores y sumarse al coro con *unos pocos viessos* de su propia cosecha en loor de María, vale decir, en *servicio* o *vasallaje* poético de su celestial dama, conforme a la transposición de los cánones feudales en clave de amor cortés.

Ahora bien, si en ambos esquemas ortogonales, el divino-mariano y el humano, los dos ejes constitutivos se definen análogamente como horizontales y verticales, difieren en cambio en la definición de su *directionalidad*, dado que en el esquema divino-mariano el eje vertical resulta *descendente* y el horizontal *centrífugo*; en tanto en el esquema humano el eje horizontal es *centrípeto* y el vertical *ascendente*. En efecto, en el esquema divino-mariano el eje vertical, identificado con ese *poder* que en Dios es propio y en María delegado o participado, se manifiesta en un movimiento descendente del cielo a la tierra conforme a la acción creadora, gobernadora y redentora de Dios con la colaboración instrumental de su madre; ya en la tierra, ese mismo poder y esa misma acción que lo expresa, descendidos del cielo, se redefinen en el eje horizontal como una *misericordia* que, a partir del *centro* que marca el punto de articulación de ambos ejes, se expande y difunde *centrífugamente* hacia los cuatro confines del mundo para salvar amorosamente. Los distintos elementos que componen la alegoría del prado se corresponden a la perfección con esta dinámica del poder vertical-descendente y la misericordia horizontal-centrífuga. Los árboles frutales, que Berceo identifica en su declaración alegórica con los milagros que realiza María (*Los árboles que facen sombra dulz e donosa / son los santos miraclos que faz la Gloriosa*, 25ab), incluyen implícitamente uno que se jerarquiza por sobre el colectivo, porque es aquel a cuya sombra se recuesta el romero cansado tras despojarse de su *ropiella* (6cd: *poséme a la sombra de un árbol fermoso*); por esta mención especial, ya que no por una explícita localización espacial, este árbol corresponde al centro o eje vertical descendente del poder divino-mariano, dado que el milagro obrado por intercesión de la Virgen, por él alegorizado, no es otra cosa que la expresión de la omnipotencia

divina que desciende y actúa sobre la naturaleza para alterar su curso habitual. Si el aludido árbol central indica el eje vertical-descendente, el eje horizontal-centrífugo se encarna en el prado, alegoría de la Virgen (19ad), por donde se difunden, a partir del árbol central en que radica el eje vertical del poder, la misericordia y el amor de Dios y de su madre; dos imágenes más concretas especifican la acción misericorde de Dios a través de María por la horizontalidad del prado: la *sombra*, alegoría de las oraciones de la Virgen (*La sombra de los árboles, buena, dulz e sanía [...] / si son las oraciones que faz Santa María, 23ac*), que literalmente consisten, por lo demás, en una *proyección* del eje vertical del árbol sobre el eje horizontal del prado, vale decir, en un derrame misericorde y amoroso del poder divino sobre la naturaleza humana, y las cuatro *fuentes* que *manavan cada canto* del prado, es decir, que nacen del árbol central e irrigan el prado en las cuatro direcciones cardinales, según el modelo de los cuatro ríos del Edén genésico que parten del central Árbol de la Vida; siendo que el poeta declara que estas cuatro fuentes alegorizan a los cuatro evangelios (*Las cuatro fuentes claras que del prado manavan / los cuatro evangelios, esso significavan, 21ab*), y que estos fueron dictados y enmendados por la Virgen misma (*Cuanto escrivién ellos Ella lo emendava, / esso era bien firme lo que Ella laudava, 22ab*), va de suyo que la Virgen, que se identifica con el prado de cuyo centro manan las fuentes, es el origen de los evangelios, y siendo que los evangelios son la plasmación de la doctrina salvadora de Jesús, su irrigación al norte, al sur, al este y al oeste del prado significa la acción amorosa y misericorde del Dios que, a través de su madre, rescata y salva. Y lo hace, por cierto, mediante una acción centrífuga que parte del centro-árbol bajo la forma de fuentes-evangelios que se alejan de ese centro para comunicar a la periferia su virtud redentora.

Pasando al segundo esquema ortogonal, que remite al plano humano, el eje horizontal se define como *centrípeto* porque el romero ejecuta su marcha desde la periferia hacia ese centro marcado por el árbol a cuya sombra se recuesta y desviste¹³. Debe tenerse muy en

¹³ El acto de despojarse el romero de su ropa (*descargué mi ropiella por yazer más vicioso, 6c*) constituye un evidente *antitipo* del relato del Génesis (3, 7), pues si entonces, a causa del pecado, Adán sintió vergüenza de su desnudez y se cubrió, ahora el romero, alcanzado por la gracia de Dios que ha descendido verticalmente por el árbol y se ha difundido horizontalmente desde ese centro hacia los confines, revierte

cuenta el doble sentido, descendente y ascendente, que ostenta el eje vertical marcado por el árbol, pues este constituye el elemento simbólico que vincula los dos esquemas que venimos considerando, el divino-mariano y el humano; en efecto, si el árbol entrañaba una verticalidad descendente en el primer esquema, ya que por él, en cuanto expresión alegórica del milagro, el poder de Dios y de María bajaba del cielo a la tierra como acción creadora, gobernadora y redentora de la naturaleza, en el segundo esquema, el humano, el mismo árbol adquiere una verticalidad ascendente, ya que por él y hasta su cima sube el romero devenido ave para sumarse al coro de quienes alaban a María: *Quiero en estos árboles un ratiello sobir / e de los sos miraclos algunos escribir* (45ab). El poeta-romero no declara expresamente su conversión en ave, pero puesto que sí ha declarado anteriormente que las aves alegorizan *cuantos que escribieron los sos fechos reales* de María (26d), y puesto que declara ahora su intención de subir al árbol donde residen dichas aves para escribir algunos milagros marianos, va de suyo que postula indirecta y translativamente su propia asimilación, en cuanto cantor y loador de la Virgen, a esas aves que poco antes había identificado con *Agustino, Gregorio y otros tales* (26c) y con *el barón Isaia / e los otros prophetas* (28cd)¹⁴.

dicha vergüenza al liberarse del pecado y recobra su original e inocente desnudez. Corresponde asimismo relacionar el implícito árbol central que marca el eje vertical con la milenaria y universal tradición simbólica del *árbol-eje del mundo*, el *axis mundi* que vincula los planos de lo superior-divino y lo inferior-humano comunicando las virtudes del cielo a la tierra y posibilitando al hombre su elevación espiritual hacia aquel a partir de esta; se trata, por lo demás, del mismo *arbor vitae* genésico y del árbol cósmico a partir del cual se crea el entero mundo manifestado, según algunas mitologías, como la escandinava. Véanse Eliade (*Traité*, 232-284, e *Imágenes*, 45-50), Frazer (*passim*), Guéron (*Símbolos*, 281-292, *Le symbolisme*, 62-69, y *La gran triada, passim*), Chevalier (117-129), y Grimal (44-45).

¹⁴ Alude Berceo, por lo demás, a un tradicional valor simbólico de los pájaros como portadores de verdades inspiradas, reveladores de arcanos o adivinadores tanto del porvenir como de los secretos e incognoscibles pliegues del presente y del pasado, valor simbólico que se relaciona asimismo con otras dos referencias colaterales del canto de las aves: la de los coros angélicos o bienaventurados del cielo, y la de la lengua adámica y perfecta de los orígenes, definida por la unión inescindible de palabra y música, de *sensus et sonus*, de poder tanto designativo cuanto generativo de la realidad a la que alude. Al autopropoñerse como ave, el poeta no solo se adscribe al coro de los santos padres y profetas como un cantor más de María, sino que también se afirma en su legítima y osada aspiración de bienaventuranza en el Paraíso final y de recuperación

Tenemos debidamente establecidas, entonces, las dos estructuras ortogonales –divino-mariana la primera, humana la segunda– por cuya interrelación acaba definiéndose la entera dinámica narrativa y semántica del texto que nos ocupa, y cuyos cuatro ejes –vertical descendente, horizontal centrífugo, horizontal centrípeto y vertical ascendente– resultan indicativos de un proceso lógico y cronológico que, según intentaremos demostrar, pauta el devenir del relato alegórico en que consiste el prólogo al definir para este una arquitectura cuaternaria que fija tanto el número cuanto la función de sus partes discernibles. Estas, como queda dicho, han sido ocasionalmente establecidas por la crítica en número de tres, de cuatro o de cinco; nuestra propuesta coincidirá con aquellas otras previas que optan por la cuatripartición¹⁵, pero habrá de fundarse en criterios distintos, que surgen de la hasta aquí analizada doble dinámica ortogonal y de la identificación de cada una de las cuatro partes discernidas con cada uno de los cuatro ejes constitutivos de dicha dinámica, que se reordena de este modo de acuerdo con los momentos que el propio relato de Berceo propone:

1. *Narratio allegorica* (estr. 1-15) = eje horizontal centrípeto humano. La primera sección del Prólogo se presenta como un cabal *relato*, pues presenta la secuencia cronológica y causalmente ordenada de una

de aquella lengua ancestral –y divina– que resonó en el primer Paraíso: “El ‘lenguaje de los pájaros’ era aquel que 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 hundiéndose en la niebla de la real sabiduría, produciendo la escisión entre la teoría y el acto” (Lomello, 207; véanse también Chevalier, 154-156, 636, y Guénon, *Símbolos*, 45-48). La potencia profética y reveladora de las aves debe relacionarse asimismo con las extendidas prácticas adivinatorias de los pueblos antiguos, la *ornitomancia*, que perduró en la Edad Media y consideró a los pájaros como depósitos de sentidos arcanos, sea mediante la interpretación de su vuelo, sea mediante la lectura de sus entrañas, sea mediante la atenta escucha de sus cantos. Véase González, “El ave profeta”, 73-107.

¹⁵ La fijación de los límites y la consecuente extensión de cada parte, con todo, no necesariamente habrán de coincidir con las postuladas por los anteriores defensores de la cuatripartición. Brevemente sentemos al respecto que nuestras cuatro partes (1-15; 16-30; 31-41 y 42-46) se corresponden con los límites fijados por Bayo (54-55), pero no con los de Orduna (448), quien delimita así: 1-15; 16-41; 42-44; 45-47.

serie de acciones y hechos singulativos y perfectivos predicados de un actante, el poeta, que sucesivamente, yendo en romería, llega a un prado (2), se desviste (6), se echa a descansar a la sombra de un árbol (6), se solaza con el canto de las aves (7), olvida sus cuitas y pesares (12) y degusta los frutos de los árboles (15); el texto, asumido en primera persona singular por un narrador homodiegético, observa en consecuencia las cinco condiciones estipuladas por Calsamiglia Blancafort y Tusón Valls como exigibles a todo relato, a saber: 1) temporalidad, 2) unidad temática garantizada por un sujeto-actor, 3) transformación de los estados predicados del actante –aquí, paso de la romería al descanso, de la cuita al gozo y al solaz–, 4) unidad de acción garantizada por la clausura del proceso de transformación, 5) intriga generada por las relaciones causales entre los acontecimientos (Calsamiglia Blancafort-Tusón Valls, 271). La genérica narración que define la clase del texto en esta sección se especifica como alegoría en razón de los significados que más abajo interpretará y declarará el narrador; de momento, interesa retener no solo la superestructura narrativa que corresponde a las cuadernas 1-15, sino la identificación de esta primera sección narrativa del prólogo con el eje horizontal centrípeto del esquema ortogonal correspondiente al plano humano, dado que la temporalidad propia de la narración y la condición humana del actante y de los procesos transformativos que unifican la acción, así como la direccionalidad implícita en la marcha de tal actante desde la periferia hacia el centro –desde fuera del prado hasta alcanzar el árbol central del prado, a cuya sombra se tiende para desvestirse y descansar–, se avienen perfectamente con la horizontalidad propia de la inmanencia y de la humanidad y con el carácter centrípeto de dicha horizontalidad conforme ha quedado definida en nuestras consideraciones previas. Ciertamente, esta primera sección del prólogo se define como narrativa en cuanto *secuencia dominante*, pero ello no obsta para que existan tramos textuales menores cuyo carácter es más bien descriptivo¹⁶, que se subordinan semántica y estructuralmente

¹⁶ Por ejemplo, las estrofas 2 y 3, encargadas de caracterizar el prado en sus componentes y condición templada: “Davan olor sovejo las flores bien olientes, / refrescavan en omne las caras e las mientes; / manavan cada canto fuentes claras, corrientes, / en verano bien frías, en invierno calientes. // Avié y gran abondo de buenas arboledas, / milgranos e figueras, peros e mazedas, / e muchas otras fructas de diversas monedas, / mas non avié ningunas podridas ni azedas”. También la estrofa 11: “El prado que vos

a la secuencia dominante narrativa a modo de *secuencias dominadas o incrustadas* (Calsamiglia Blancafort-Tusón Valls, 267), conforme a la técnica compositiva que contempla la descripción como *ancilla narrationis*.

2. *Expositio allegorica* (estr. 16-30) = eje vertical descendente divino-mariano. Frente a la temporalidad del relato que dominaba en la primera parte, en esta segunda domina la atemporalidad de la doctrina; pasamos, en consecuencia, de la dimensión humana y terrena que resulta propia del fluir temporal a una dimensión divina o celestial más propia de lo eterno. Dado que no se trata ya de referir hechos, sino de exponer el significado teológico de tales hechos, la superestructura del texto muta de lo narrativo a lo expositivo, con lo cual el tipo de oración predominante es la predicativa con verbo cópula: en lugar de acciones perfectivas o puntuales expresadas por verbos transitivos o intransitivos en tiempo pasado y en primera persona singular –*caeci en un prado, descargué mi ropiella, poséme a la sombra, perdí todos cuidados, odi sonos de aves, olvidé toda cuita*– hay estados permanentes expresados por verbos como *ser* o *significar* en presente o imperfecto durativo en tercera persona o a lo sumo en primera plural-universal –*palabra es oscura; todos somos romeos; esti prado fue siempre verde en onestat; las cuatro fuentes claras que del prado manavan los cuatro evangelios, esso significavan; la sombra de los árboles [...] sí son las oraciones que faz Santa María; los árboles que facen sombra dulz e donosa son los santos miraclos que faz la Gloriosa; las aves que organan [...] éstos son Agustino, Gregorio, otros tales*–. Se trata de un tipo de discurso explicativo, que define, identifica sentidos y valores, informa, aclara, hace saber. Ahora bien, todo discurso explicativo implica una relación *asimétrica* entre un locutor poseedor del saber y un alocutario dispuesto a recibirlo en donación con mayor o menor grado de docilidad o pasividad (Calsamiglia Blancafort-Tusón Valls, 308); en nuestro caso, resulta claro que quien asume el saber, el enunciador que se identificaba en la sección primera del prólogo con el poeta-romero a la vez narrador y actante de los hechos referidos, habla ahora vicariamente en nombre de una fuente que lo trasciende, haciéndose transmisor de la mismísima

digo avié otra bondat: / por calor nin por frío non perdié su beltat, / siempre estava verde en su entegredat, / non perdié la verdura por nulla tempestat”.

palabra divina que a modo de revelación desciende a los hombres como una doctrina cuyos significados “se encarnan” en los significantes narrados en la primera parte para dotarlos un sentido eterno. Si todo discurso explicativo entraña una asimetría en los roles del locutor y el alocutario, aquí, por tratarse de la explicación alegórica de una serie de significantes cuyos significados se postulan como doctrina de Dios, la asimetría en cuestión cobra la dimensión máxima imaginable, expresión de la radical distancia que media entre lo divino y lo humano, el cielo y la tierra; es por ello que esta segunda sección del prólogo, de carácter explicativo, se identifica con el eje vertical descendente del esquema ortogonal divino-mariano, expresión de la omnipotencia celestial que desciende a la tierra como contenido de fe.

3. *Nomina Mariae* (estr. 31-41) = eje horizontal centrífugo divino-mariano. La tercera sección del Prólogo está ocupada por una extensa lista de nombres de María, procedentes en su mayoría de la tradición litúrgica y patrística, que previamente habían sido alegorizados mediante la imagen de las flores variopintas del prado. El tipo de discurso sigue siendo explicativo, y las oraciones que lo constituyen observan el mismo molde predicativo con verbos cópula –ser, ser clamada, ser dicha– en tiempo presente; se trata del presente de la ucronía propia del cielo en el cual reside gloriosamente la Virgen, cuyos nombres aluden a esa doble condición de poderosa y misericordiosa que hemos ya visto aparecer resumida en apelativos bimembres como *reína poderosa/piadosa* y *señora natural/piadosa vezina*. Con todo, de la totalidad de los nombres enlistados –cuyo número no resulta, por lo demás, del todo claro, pues pueden haber razonables dudas acerca de si menciones tales como *estrella*, *estrella de los mares* y *guñona deseada* constituyen formulaciones sinonímicas de un mismo y único nombre o bien tres nombres distintos, y también acerca de si un sintagma como *ella nos dio el cevo de qui todos comemos*, careciendo como carece de estructura predicativa, implica o no la postulación de *cibum* como nombre mariano¹⁷–, resulta evidente que una aplastante mayoría refiere la condición misericordiosa y piadosa de

¹⁷ Pareciera que no conviene retener *cibum* como nombre mariano, sino más bien inferir a partir de él una posible atribución a María del apelativo pagano *alma mater*, generalmente dado a Venus; en efecto, significando el adjetivo *almus* en latín ‘el que nutre, alimenta, sustenta’, y siendo para el cristiano el alimento o *cibum* por excelencia Cristo mismo, síguese que María, encargada de traer al mundo dicho alimento y

María con mayor fuerza que su condición poderosa; así, se adscriben a la isotopía de la piedad y la misericordia nombres como *estrella, estrella de los mares, guñona deseada, estrella matutina, piadosa vezina, salud, medicina, fuent de qui todos bevemos, cevo de qui todos comemos, puerto a qui todos corremos, puerta por la cual entrada atendemos, puerta abierta, palomba, Sión* [= defensa y protección], *vid, uva, almendra, malgranada* [= alimentos de gracia], *oliva, cedro, bálssamo, palma*, veintidós en total, frente a apenas nueve que se adscriben con mayor pertinencia a la isotopía del poder: *de los cielos reína, templo de Jesu Christo, señora natural, vellocino que fue de Gedeón, fonda de David, trono del rei Salomón, piértega en que sovo la serpiente alzada, el fust que Moisés enna mano portava, ell otro bastón que partió la contienda que fue por Aärón*. A todas luces la *laudatio* de la Virgen ínsita en el recitado de sus nombres tiende a destacar más bien su misericordia que su poder, lo cual equivale a decir que se subraya su empatía con el género humano del cual procede y al cual pertenece, su capacidad para compadecerse de nuestras necesidades y sufrirlas como propias; corresponde por lo tanto adscribir esta sección de los *nomina Mariae* al eje horizontal centrífugo divino-mariano, pues María, en cuanto delegada de Dios, es la encargada, mediante sus oraciones –sombra– y los evangelios que ha dictado –fuentes– de expandir misericorde y horizontalmente por la tierra, a partir del centro de ese implícito árbol por donde el poder del cielo ha descendido y de donde nacen la sombra y las fuentes, los efectos de la redención y la salvación para que lleguen a todos los hombres. La doctrina de la sección precedente, que verticalmente ha descendido del cielo a la tierra como expresión de la ley y el poder divinos, se difunde ahora horizontalmente como misericordia y amor a través de la mediación de María.

4. *Propositio* (estr. 42-46) = eje vertical ascendente humano. Esta última sección del prólogo es la que más propiamente sirve de introducción a la colección de los veinticinco milagros, dado que se encarga de expresar el propósito de la obra mediante la imagen del poeta-romero que decide subir al árbol para sumarse como un ave más al coro que canta las alabanzas de María. Estamos en presencia, por lo tanto, de la parte del discurso que la retórica clásica denomina *propositio*, y que se define

donarlo a los hombres, se define como la más eminente madre nutricia. Debo estas observaciones a la generosidad de Aquilino Suárez Pallasá.

como el breve resumen preliminar del asunto que va a desarrollarse más detalladamente en la *narratio*, ocupada en este caso por los veinticinco milagros que siguen (Lausberg, I, 260-261). Pero lo que interesa subrayar en esta cuarta y última sección del prólogo es el regreso de la superestructura textual narrativa, que en cierto modo se ocupa de clausurar la acción solo a medias cerrada en la primera parte; en efecto, en esta el poeta-romero había ejecutado una serie cronológica y causalmente ordenada de acciones que suponían, además, una cierta transformación en él —de itinerante en reposante, de cansado en descansado, de cuitado en venturado—, pero faltaba todavía la acción capital y cenital que implica la transformación mayor, aquella que da definitivo cierre a la secuencia mediante un desenlace que define acabadamente su intriga: la *acción* de subir al árbol y la *transformación* de romero en ave, vale decir, la superación de la vida activa en aras de una nueva y superior vida contemplativa dedicada a cantar las excelencias de María. Existe una cierta dificultad para retener esta sección como narrativa a partir de que la plasmación textual de la acción mencionada no responde ya a la fórmula canónica de las oraciones con verbos pretéritos perfectivos, sino a otro tipo de enunciado de índole propositiva y de referencia futura: *quiero d'estos fructales tan plenos de dulzores / fer unos pocos viessos, amigos e señores. // Quiero en estos árboles un ratiello sobir / e de los sos miraclos algunos escribir* (44cd-45ab); el poeta no relata lo ya ocurrido, sino narra lo que va a ocurrir conforme a lo que tiene decidido: la acción no está consumada, pero igualmente se presenta como firme en su propósito de realización, pues ilocutivamente ostenta una fuerza de *promesa o juramento*¹⁸. La capital

¹⁸ En términos pragmáticos la narración insita en esta cuarta parte del prólogo no parece servirse ya de enunciados *asertivos*, que son los que resultan más característicos de un relato, sino de enunciados *comisivos*, propios de las promesas y de las amenazas. “Si definiscono commissivi [...] gli enunciati che comunemente chiamiamo promesse e minacie. Si tratta quindi di frasi per mezzo delle quali il mittente si dichiara disposto o si impegna di svolgere un'azione che egli ritiene sia gradita o, rispettivamente, non gradita al partner” (Stati, 170). Sin embargo, las frases verbales con *querer* pueden asimismo leerse como enunciados *incoativos* —y, en tanto tales, asertivos a su modo— que refieren no ya una acción futura, sino una acción presente inmediata, captada en su inicio o en su preejecución volitiva: ‘estoy a punto de hacer unos versos... de subir a los árboles... de escribir algunos milagros’, ‘comienzo ahora mismo a hacer... subir... escribir’ (véase Serradilla Castaño, 148-149). Ya se opte por una fuerza ilocutiva propia de un enunciado comisivo, y por tanto de referencia futura firme, ya se lo haga por una fuerza de enunciado incoativo, y por tanto de referencia presente inminente, en

transformación del romero en ave no solo cuenta, según decíamos, como articulación para definir el cometido del entero poema de los *Milagros*, sino también, en el más acotado ámbito microtextual del prólogo, para clausurar la alegoría en la que este consiste con una cabal *transfiguración* del actante central que lo eleva definitivamente del plano de lo inmanente terreno al de lo trascendente celestial, pues su nueva condición de ave lo convierte en bienaventurado y lo transporta en cierto modo al Paraíso del cielo como un miembro más de los coros angélicos y beatos que *enarrant gloriam Dei et Mariae*. Pero no es, todavía, el Paraíso mismo, sino una prefiguración tipológica del Paraíso, una pregustación de las delicias celestiales que el romero-ave ha obtenido tanto como consecuencia de su propia libre moción —el movimiento horizontal centrípeto del primer eje, de la primera parte, por el cual *caeció en el prado*— cuanto por obra y gracia de la misericordia divina y mariana que lo ha alcanzado y redimido en su movimiento expansivo por la tierra —el eje horizontal centrífugo de la previa tercera parte—; no resta entonces al actante de nuestro relato ahora sí concluido, al ave cantora de María ya lista para elevarse hacia esta y hacia Dios, sino ejecutar el cuarto movimiento, el vertical ascendente que es propio del hombre rescatado y redimido, conforme a su novel condición beata expresada en la figura aérea y ascensional del pájaro.

La doble ortogonalidad definida, con sus cuatro movimientos resultantes, ratifica la condición *quadrata* —esto es, estable, sólida, firme, *templada* en el apuntado sentido de ‘equilibrada’— del prado, que encuentra correlato discursivo en la andadura métrica misma de la cuadernavía y correspondencia semántica en la tradicional definición también cuádruple de todo aquello que se relacione con el mundo terreno de la naturaleza —los puntos cardinales, las estaciones, las virtudes naturales, las edades del hombre, los humores psicossomáticos, los elementos físicos—; estos últimos pueden claramente identificarse, conforme a las correspondencias tradicionales, con cada uno de los movimientos y direcciones involucrados en la dinámica del prólogo. Los medievales dividían netamente el fuego y el aire, livianos ambos, de la tierra y el agua, pesadas. La asociación de la tierra con el romero que recorre el eje horizontal centrípeto se impone en razón no solo de la pesadez del mencionado elemento y su evidente horizontalidad,

ambos casos se observa un regreso a la textualidad narrativa de la primera sección que permite clausurar la entera andadura discursiva del prólogo.

sino también por la identificación del concepto mismo de romería con el espacio terreno que resulta el ámbito natural de esta. El agua también es horizontal, pero resulta algo menos pesada que la tierra, y corresponde por tanto al eje de la horizontalidad centrífuga divino-mariana, expresado precisamente en las cuatro fuentes o ríos que nacen del árbol; este, por su parte, en cuanto expresión del eje vertical descendente de lo divino-mariano, queda asociado al fuego, elemento liviano que resulta propio tanto del amor como del conocimiento de Dios según se lo considere en su temperatura o en su luminosidad; por último, la asociación del aire con el ave del eje vertical ascendente también se impone como incontestable, por cuanto aquel es el elemento natural y propio del vuelo y de la expansión del sonido, vale decir, de los dos modos de manifestación de un ave que es a un tiempo voladora y canora. Adviértase de qué admirable y armónica manera los cuatro elementos entran en relación mediante un par de asociaciones binarias contrastantes, pues aquellos que integran el mismo esquema ortogonal resultan ser, por no presentar ningún componente en común, opuestos absolutos y complementarios: el fuego –liviano, seco y vertical– y el agua –pesada, húmeda y horizontal– definen la ortogonalidad divino-mariana, en tanto la tierra –pesada, seca y horizontal– y el aire –liviano, húmedo y vertical– definen la ortogonalidad humana. Pero por otro lado, frente al contraste complementario que rige la asociación de dos elementos para configurar cada uno de los dos esquemas ortogonales, el principio que rige su asociación para integrar un mismo eje ya no descansa sobre la ausencia absoluta de componentes compartidos, sino antes bien sobre la presencia de un componente en común; así, los dos elementos que corresponden al eje vertical, el fuego –descendente– y el aire –ascendente–, son ambos calientes; mientras que los dos elementos que corresponden al eje horizontal, la tierra –centrípeta– y el agua –centrífuga–, son ambas frías; no ha de ser del todo gratuita ni fortuita la circunstancia de que la lengua castellana refuerce los significados arquetípicos que estamos analizando al querer que los dos elementos de la horizontalidad y la pesadez –la tierra y el agua– sean de género femenino, y los dos de la verticalidad y la liviandad –el fuego y el aire– sean de género masculino. Una vez más, la fórmula *temp-* del equilibrio perfecto a partir de la neutralización de los contrarios propuesta por Suárez Pallasá ratifica su plena vigencia en el prado berceano.

La lectura del prólogo a partir del propuesto modelo de la doble ortogonalidad contribuye, finalmente, a la correcta definición macroestructural del texto, cuyo contenido queda fijado en términos de un sumario relato que da cuenta de una historia cerrada y cohesiva: “Había una vez un *romero* que, tras llegar a un amenísimo prado, se echó a los pies del *árbol* que se erguía en su centro para refrescarse con la *sombra* y con las aguas de cuatro *fuentes* que nacían de él, tras lo cual decidió subir a la copa de ese árbol como si fuera un *ave*, para cantar las alabanzas de María”. Así expuesta, empero, la historia narrada por el prólogo solo parece referirse a dos realidades, a saber, aquella que literalmente se identifica con la del maestro Gonzalo de Berceo y su confesada romería, y aquella que mediante explícita alegoría alude a la humanidad toda y a la vida humana como referentes respectivos del *romero* y la *romería*: *Todos cuantos vevimos, que en piedras andamos, / siquiere en presón o en lecho yagamos, / todos somos romeos que camino andamos* (17ac). Más allá de estos dos niveles de lectura y designación, sin embargo, existe un tercero que en cierto modo marca la debida transición entre la intratextualidad y la máxima particularidad del sentido literal y la extratextualidad y la máxima universalidad del sentido alegórico, pues entre el *romero-Berceo* y el *romero-humanidad* bien puede afirmarse la presencia de otros *romeros*, intratextuales como el primero, pero plurales como el segundo: los variados personajes que protagonizan los veinticinco milagros, y que mediante sus diversos actos diseñan las acotadas “*romerías*” en que consisten las historias narradas, hechas todas ellas, como la del prólogo, de azarosas marchas jalonadas de pecado y de virtud, de bien y de mal, de recta vía y descarriadas opciones, de cuitas y solaces, de caídas y reparaciones, porque en definitiva lo que cada milagro relata es la particular historia de una redención, de una vida que, como la del poeta-romero, encuentra también su salvación y es capaz de trascender la horizontalidad de la marcha mediante el acceso a la verticalidad descendente del árbol y la ejecución de la verticalidad ascendente del ave. Cada vez que María, mediante sus poderosos milagros –el árbol– y sus misericordes oraciones –la sombra–, siempre en cumplimiento de la ley evangélica –las fuentes–, interviene para reconducir al bien y dar una oportunidad de salvación a un alma devota, cada vez que los benéficos efectos del eje vertical descendente del árbol-milagro y del eje horizontal centrífugo de

las sombras-oraciones y de las fuentes-evangelios alcanzan al atribulado personaje, este logra, como el romero del prólogo, transfigurarse en ave, reconociendo y proclamando la grandeza de María y adviniendo así a una verticalidad ascendente que lo saca de la tierra y lo lleva al cielo, cancelando su pecado y recreándolo inocente, o bien reconociendo y galardonando su inocencia y su devoción. Y es así que el romero-Berceo encuentra su modo de subir al cielo y salvarse mediante el acto virtuoso y devoto de cantar las historias de salvación de estos múltiples romeros-personajes, que son también la siempre reiterada historia y proclamación del poder y la piedad de la Virgen a quien cumple alabar. La anécdota alegórica del romero y el prado relatada en el prólogo, entonces, bien puede entenderse como una *mise en abîme* que, a modo de construcción proléptica, reproduce condensada y anticipadamente la macroestructura de cada uno de los veinticinco milagros, los cuales deben leerse también conforme al esquema de la doble ortogonalidad y las cuatro partes que hemos propuesto:

1. Eje horizontal centrípeto humano. Se trata del marco vital o bien de la prehistoria de cada relato, correspondiente a la situación inicial del personaje, cuya vida bien se aviene con esa romería en que alegóricamente consiste y que lo lleva, por caminos más rectos o más sinuosos, a una meta de salvación. Según los casos, la situación inicial hace hincapié en la inocencia del actante, o bien en un pecado que se ve no obstante atenuado por una virtud que al cabo habrá de posibilitar su perdón y redención, y que se identifica por lo general con una actitud de devoción y servicio a María. Pero ya se trate de referir la inocencia del personaje en forma explícita –San Ildefonso, el clérigo que recitaba los cinco gozos de la Virgen, el pobre caritativo– o implícita –el niño judío–, o bien se aluda a una variada gama de pecados que van de los más leves a los gravísimos, y siempre en convivencia con la consabida, patente o latente, virtud atenuante, se trata de sentar la radical y natural vocación humana por su meta de salvación, bien que pueda esta aparecer obnubilada o inclusive circunstancialmente negada. Sea o no consciente de ello, y lo haga por caminos de mayor o menor eficacia, más o menos rectos, la vida de todos los hombres, aun los más terribles pecadores, se define por su orientación hacia esa meta cuyo alcance marca el término del eje horizontal centrípeto en que consiste toda romería.

2. Eje vertical descendente divino. Pero a cada paso de los hombres en la romería de la vida sale a su encuentro la presencia efectiva de Dios, que desciende poderosa de lo alto como referencia inequívoca y patrón de medida y valoración de todo acto humano. Cuando el actante humano peca, el gran actor divino responde a ese pecado con el durísimo peso del castigo y la presumible condena, consecuencias en primera instancia inevitables de la falta cometida y traducción concreta de esa ley eterna que se ha pretendido violar. Cuando el actante humano no peca, cuando la anécdota central del milagro no radica en una falta subjetiva sino en un mal objetivo o ajeno que golpea al personaje —la enfermedad mortal del buen clérigo que recitaba los cinco gozos, la muerte del pobre caritativo, el atroz intento fílicida del padre del niño judío, el mar que cerca a la parturienta, el mismo mar en el que está a punto de perecer el naufrago—, el poder de Dios no desciende ya como castigo o conato de condenación, sino como un orden natural que traduce también la ley eterna y que en este caso se identifica con un prefijado mecanismo de funcionamiento del mundo, según el cual a determinadas causas deben necesariamente seguir determinados efectos. Pero ya se trate del castigo de un mal moral subjetivo o pecado cometido por el actante, ya del *ordo naturalis* derivado como efecto de la ocurrencia de un mal objetivo y ajeno que afecta al actante, el poder de Dios desciende en ambos casos como una traducción terrena de su ley eterna y de su voluntad gobernadora según se manifiesta en el eje vertical descendente que le es propio.

3. Eje horizontal centrífugo mariano. Aquí es cuando interviene la Virgen, en el momento de esa máxima tribulación del actante humano a causa del inminente castigo divino por su previo pecado o bien a causa de la dura manifestación del orden natural que resulta consecuente del mal que otros le han hecho o que el mecanismo objetivo del mundo impone. El milagro de María llega como expresión de esa misericordia que, en cierta medida, equilibra el poder de Dios cuyo peso se cierne sobre el hombre con toda su absoluta otredad, revirtiendo o morigerando los rigores del castigo o de la naturaleza —a veces, el milagro atenúa dichos rigores apenas consistiendo en una aparición y unas palabras de paz que aseguran para el moribundo la certeza de la salvación—. Por ello, por lo que la misericordia mariana entraña de relativo apartamiento de los rigores estrictos del poder y de la norma de Dios —el mismo Jesús menciona a su madre, en un atisbo de resistencia a sus ruegos por el alma de un pecador, que si lo

salva cual ella pretende *serié menoscabada toda la escriptura* (“El monje y San Pedro”, 171c)–, corresponde la acción milagrosa de la Virgen al eje horizontal centrífugo que tan bien se condice con su empática identificación con las miserias humanas. Porque incluso cuando María misma castiga, amenaza o se enfada, su intervención es siempre salvadora y piadosa en su raíz, y si parece en ocasiones feroz e inflexible para con algunos –el obispo sucesor de Ildefonso, el obispo del clérigo ignorante, los judíos de Toledo– es para salvar o reivindicar, efectiva o simbólicamente, a aquellos que resultan afectados por los pecados de estos –la memoria de Ildefonso, el clérigo ignorante, la dignidad de la entera comunidad cristiana–, y aun para salvar de un pecado mayor, o de la consumación definitiva de un pecado inminente, al propio personaje que sufre el rigor de su saña –el renegado clérigo de “La boda y la Virgen”–. Por detrás de la innegable dureza que muestra a veces María para con unos, alienta siempre en ella, como principal rasgo y motor de su acción, una mayor piedad para con esos mismos o para con otros.

4. Eje vertical ascendente humano. Salvado el actante humano de los rigores del castigo o del orden natural divinos, puesta a resguardo su integridad, su vida o su alma ya en el cielo, el mismo actante, en solitario o acompañado de la colectividad que ha sido testigo del milagro, individual o comunitariamente, dentro de la diégesis o en un salto a la extradiégesis que involucra al mismo poeta y aun a sus lectores, rinde debidas gracias y alabanzas a María, cuya intercesión misericorde ha asegurado para él los beneficios de la redención. El actante humano de cada uno de los veinticinco relatos, así, suma su voz a la del poeta-romero del prólogo y a la de toda la cristiandad en la mancomunada obra coral de cantar y loar los grandes hechos de la Virgen, vale decir, se convierte también él en una de esas aves que definen el eje vertical y ascendente que cierra el proceso, al encaramarse en el árbol central con sus vuelos y sus trinos.

Lo que revela la aplicación del esquema de la doble ortogonalidad y de la cuatripartición en él fundado a los veinticinco milagros de la colección es que en estos, contra lo que tradicionalmente se ha afirmado o al menos dado por supuesto, el *pecado* como elemento básico y central de la historia y de la trama no resulta en absoluto indispensable, dado que los cuatro momentos de la estructura se definen con absoluta prescindencia respecto de él. Más que el pecado, que en una buena cantidad de milagros no existe, los elementos capitales y realmente imprescindibles

bles son el *poder de Dios*, que se precipita sobre el hombre tanto como castigo de una falta cuanto como mero orden natural, y la *misericordia de María*, que atempera los efectos de ese poder a través del milagro; son, pues, los dos elementos que configuran la ortogonalidad divino-mariana con sus ejes, respectivamente, vertical descendente y horizontal centrífugo, los que se constituyen como definitorios de la dinámica narrativa e ideológica de los relatos, pero ello no implica la obliteración ni sella la insignificancia de la otra ortogonalidad, la humana, sino simplemente señala la subordinación de esta a aquella en la plasmación de la acción de cada milagro, toda vez que las instancias correspondientes al esquema humano con sus ejes horizontal centrípeto –el marco vital o la prehistoria– y vertical ascendente –la acción de gracias y alabanza– resultan secundarias, accidentales e incluso implícitas respecto de las instancias primarias, necesarias y siempre explícitas del poder divino y la misericordia mariana¹⁹.

Javier Roberto González

Obras citadas

ACKERMAN, JANE E. “The Theme of Mary’s Power in the *Milagos de Nuestra Señora*”. En *Journal of Hispanic Philology*, vol. 8, n.º 1 (1983), pp. 17-31.

ALFONSO EL SABIO. *Código de las Siete Partidas*. En *Códigos Españoles Concordados y Anotados*. Madrid: Imprenta La Publicidad, 1848.

¹⁹ Ciertamente, a nuestra afirmación de que el pecado no resulta un elemento central ni exigible como indispensable en el diseño estructural de los milagos –lo cual no significa, nótese bien, que carezca por completo de función narrativa, sino que dicha función parece definirse como ancilar o accidental en un esquema cuyos núcleos se identifican más bien con otras funciones– podría objetarse que en la raíz y en la causa de ese *ordo naturalis* que expresa en ocasiones el poder de Dios se encuentra el mayor pecado de todos, el pecado original que provocó la caída de la entera naturaleza con la del hombre que era y es su cabeza, generando así ese orden que golpea con dolor y con muerte. La objeción resulta incontestable desde el punto de vista teológico, pero carece de sostén desde una perspectiva estrictamente textual, que es la que nos atañe, por cuanto el pecado original no forma parte de los hechos de la diégesis ni se plasma discursivamente dentro de los límites de los veinticinco milagos. La referencia implícita o contextual existe, pero es la existencia de un pecado concreto y realizado textualmente por el actante del relato la que se echa a menudo de menos y debe en consecuencia retenerse como estructuralmente prescindible.

- ARTILES, JOAQUÍN. *Los recursos literarios de Berceo*. Madrid: Gredos, 1968.
- BALDWIN, SPURGEON. "Irregular Versification in the *Libro de Alexandre*". En *Romanische Forschungen*, n.º 85 (1973), pp. 298-313.
- 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.
- BERCEO, GONZALO DE. *Obra completa*. Editores varios coordinados por Isabel Uría. Madrid: Espasa Calpe, 1992.
- BERNARDUS CLARAEVALLENSIS, S. *In nativitate Beatae Virginis Mariae Sermo. De aquaeductu*. En MIGNE, J. P. (ED.). *Patrologia Latina Database*. Chadwyck-Healey Inc., vol. 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.
- CALSAMIGLIA BLANCAFORT, HELENA Y TUSÓN VALLS, AMPARO. *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. Barcelona: Ariel, 1999.
- CAMPO, AGUSTÍN DEL. "La técnica alegórica en la introducción a los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo". En *Revista de Filología Española*, n.º 28 (1944), pp. 15-57.
- CAPDEBOSQ, ANNE-MARIE. "La prose rythmée de Berceo". En *Les Langues Néo-latines*, n.º 288 (1994), pp. 23-40.
- CAROL, J. B. (DIR.). *Mariología*, Madrid: BAC, 1964.
- CHAVES, MAITE Y LABARTA DE CHAVES, TERESA. "Influencia de las artes visuales en la caracterización de la Virgen en los *Milagros de Nuestra Señora*". En *Berceo*, n.º 94-95 (1978), pp. 89-96.
- CHEVALIER, JEAN. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1986.
- COVARRUBIAS, SEBASTIÁN DE. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Edición preparada por Martín de Riquer. Barcelona: S. A. Horta, 1943.

- DIZ, MARTA ANA. *Historias de certidumbre: los Milagros de Berceo*. Newark (Del.): Juan de la Cuesta, 1995.
- DRAYSON, ELIZABETH. "Some Possible Sources for the Introduction to Berceo's *Milagros de Nuestra Señora*". En *Medium Aevum*, n.º 50 (1981), pp. 274-283.
- ELIADE, MIRCEA. *Imágenes y símbolos*. Madrid: Taurus, 1956.
- . *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". En *Anales de la Universidad de Chile*, n.º 107 (1957), pp. 361-367.
- FRAKER, CHARLES. "The Role of Rhetoric in the Construction of the *Libro de Alexandre*". En *Bulletin of Hispanic Studies*, n.º 65 (1988), pp. 353-368.
- FRAZER, JAMES GEORGE. *La rama dorada. Magia y religión*. México: FCE, 1992.
- GARCÍA, MICHEL. "La strophe de cuaderna vía comme élément de structuration du discours". En *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, vol. 7, n.º 2 (1982), pp. 205-219.
- GARCÍA DE LA CONCHA, VÍCTOR. "La mariología de Gonzalo de Berceo". En BERCEO, GONZALO DE. *Obra completa*. Coordinado por Isabel Uría. Madrid: Espasa Calpe, 1992, pp. 61-87.
- GARIANO, CARMELO. *Análisis estilístico de los Milagros de Nuestra Señora de Berceo*. Madrid: Gredos, 1971.
- GERLI, E. MICHAEL. "La tipología bíblica y la introducción a los *Milagros de Nuestra Señora*". En *Bulletin of Hispanic Studies*, n.º 62 (1985), pp. 7-14.
- GIMENO CASALDUERO, JOAQUÍN. "Función de una alegoría: los *Milagros de Nuestra Señora* y la romería de Berceo". En *Mester*, vol. 17, n.º 2 (1988), pp. 1-12.
- GONZÁLEZ, JAVIER ROBERTO. "La alegoría cristiana o *in factis* en el prólogo de los *Milagros de Nuestra Señora* de Berceo". En *Revista de Literatura Medieval*, n.º 22 (2010), pp. 105-154.
- . "El ave profeta en *Palmerín de Olivia y Primaleón*". En *Exemplaria. Revista Internacional de Literatura Comparada*, n.º 4 (2000), pp. 73-107.

- . “La metonimia como matriz retórica del prólogo de los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo”. En *Hesperia*, año 23, n.º 2 (2010), pp. 137-150.
- GOROG, RALPH. “La sinonimia en Berceo y el vocabulario del *Libro de Alexandre*”. En *Hispanic Review*, n.º 38 (1970), pp. 353-367.
- GRAEF, HILDA. *María. La mariología y el culto mariano a través de la historia*. Barcelona: Herder, 1968.
- GRIMAL, PIERRE (DIR.). *Mitologías de las estepas, de los bosques y de las islas*. Barcelona: Planeta, 1973.
- GUÉNON, RENÉ. *La gran tríada*. Barcelona: Ediciones Obelisco, 1986.
- . *Le symbolisme de la croix*. Paris: Les Éditions Vêga, 1970.
- . *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*. Buenos Aires: Eudeba, 1969.
- GYBSON-MONYPENNY, G. B. “The Spanish *Mester de Clerecía* and its Intended Public: Concerning the Validity as Evidence of Passages of Direct Address to the Audience”. En *Medieval Miscellany Presented to Eugène Vinaver*. Manchester University Press, 1965, pp. 230-244.
- HOWE, ELIZABETH TERESA. “Heavenly Defense: Dramatic Development of the Virgin Mary as Advocate”. En *Journal of Hispanic Philology*, vol. 4, n.º 3 (1980), pp. 189-202.
- KANTOR, SOFÍA. “Construcción de la alegoría en los *Milagros de Berceo*”. En *Actas del Tercer Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval 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*”. En *Castilla*, n.º 22 (1997), pp. 93-106.
- LANCHETAS, RUFINO. *Gramática y vocabulario de las obras de Gonzalo de Berceo*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1900.
- LAUSBERG, HEINRICH. *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*. Madrid: Gredos, 1966.
- LOMELLO, ARTURO. “El lenguaje de los pájaros”. En *Megafón*, n.º 9-10 (1979), pp. 206-208.
- MENÉNDEZ PELÁEZ, JESÚS. “La tradición mariológica en Berceo”. En *Actas de las Terceras Jornadas de Estudios Berceanos*. Ed. Claudio García Turza. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1981, pp. 113-127.

- MONTOYA MARTÍNEZ, JESÚS. “El alegorismo, premisa necesaria al vocabulario de los *Milagros de Nuestra Señora*”. En *Studi Mediolatini e Volgari*, vol. 30, n.º 1 (1984), pp. 167-190.
- . “El prólogo de Gonzalo de Berceo al libro de los *Milagros de Nuestra Señora*”. En *La Corónica*, vol. 13, n.º 2 (1985), pp. 175-189.
- E ISABEL DE RIQUER. *El prólogo literario en la Edad Media*. Madrid: UNED, 1998.
- NELSON, DANA A. “A Re-examination of Synonymy in Berceo and the *Alexandre*”. En *Hispanic Review*, n.º 43 (1975), pp. 351-369.
- 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 1965*. Nimega: Instituto Español de la Universidad de Nimega, 1967, pp. 447-456.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de autoridades*. Edición facsímil. Madrid: Gredos, 1963.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española*. 22.ª ed. Madrid: Espasa Calpe, 2001.
- ROBICHAUD, ARMAND. “María, dispensadora de todas las gracias”. En CAROL, J. B. (DIR.). *Mariología*. Madrid: BAC, 1964, pp. 805-837.
- RUIZ DOMÍNGUEZ, JUAN ANTONIO. *La historia de la salvación en la obra de Gonzalo de Berceo*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1990.
- SALA, RAFAEL. *La lengua y el estilo de Gonzalo de Berceo. Introducción al estudio de la “Vida de Santo Domingo de Silos”*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1983.
- SAUGNIEUX, JOËL. “Sur l'économie du salut dans les *Milagros de Nuestra Señora* de Berceo”. En *Les Lettres Romanes*, n.º 28 (1974), pp. 13-48.
- . “La tradition mariale et les *Milagros* de Berceo”. En *Les Lettres Romanes*, n.º 31 (1977), pp. 32-65.
- SERRADILLA CASTAÑO, ANA MARÍA. *Diccionario sintáctico del español medieval*. Madrid: Gredos, 1996.
- STATI, SORIN. *Il dialogo. Considerazioni di linguistica pragmatica*. Napoli: Liguori Editore, 1982.

SUÁREZ PALLASÁ, AQUILINO. “El templo de la ‘Introducción’ de los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo”. En *Letras*, n.º 21-22 (1989-1990), pp. 65-74.

—. *Templum. El espíritu de la romanidad a la luz de una etimología latina*. Buenos Aires: Instituto de Estudios Grecolatinos Prof. Francisco Nóvoa (Universidad Católica Argentina), 1996.

ULI BALLAZ, ALEJANDRO. “¿Es original de Berceo la Introducción a los *Milagros de Nuestra Señora*?”. En *Berceo*, n.º 86 (1974), pp. 93-117.

URÍA MAQUA, ISABEL. *Panorama crítico del mester de clerecía*. Madrid: Castalia, 2000.

URIARTE REBAUDI, LÍA NOEMÍ. “Poesía mariana en Gonzalo de Berceo”. En *Letras*, n.º 40-41 (1999-2000), pp. 7-12.

YNDURÁIN, DOMINGO. “Algunas notas sobre Gonzalo de Berceo y su obra”. En *Berceo*, n.º 90 (1976), pp. 3-67.