

El marco en los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo

Juan José Prat Ferrer
Universidad SEK

La mayor parte de los *Milagros de Nuestra Señora* está formada por los relatos, 2995 versos de los 3646 que la constituyen. El resto de los versos, es decir, los que presentan un texto no narrativo, aparecen bajo la forma de una comunicación directa entre el emisor y su público o entre ambos y María, a quien Berceo suele llamar “la Gloriosa;” esta comunicación saca al receptor del plano narrativo, formando una metanarrativa, es decir, una serie de textos cuya función es hablar sobre los relatos. Esta narrativa enmarca y unifica las diferentes leyendas que en la obra se presentan de acuerdo al deseo de unificación de relatos que caracteriza a muchas colecciones de la Edad Media.

La narrativa medieval española se manifiesta a través de obras más o menos extensas que cuentan las aventuras de un corto número de personajes —cantares de gesta, novelas—, o a través de colecciones de relatos cortos independientes, que, muchas veces se intentan unir por medio de algún recurso. Así, por ejemplo, en el *Calila e Dimna*, el marco en el que se insertan las historias es el diálogo entre un rey y su consejero; en *Bonium* o *Bocados de oro*, se presenta a un rey de Persia, Bonium, que, deseoso de obtener conocimientos, viaja al palacio de unos sabios de la India cuya ciencia se expresa por medio de los ejemplos que se narran en la obra; el *Sendebar* o *Libro de los engaños y asayamientos de las mujeres* está constituido por los apólogos narrados por los consejeros de un rey para defender a un príncipe de las acusaciones de su madrastra, que también se justifica por medio de cuentos didáctico-novelescos. Quizá el denominador común de estos marcos sea el diálogo en el que quedan insertos, como elementos que lo constituyen, los relatos.

Los *Milagros* de Berceo se presentan ante el lector de manera parecida. El recurso que sirve de unión no es en este caso un diálogo, sino que, tal como se hacía en los sermones medievales, se utiliza el monólogo que un predicador dirige a su público. Los diferentes milagros se presentan como elementos narrativos que sirven para ilustrar este monólogo. Este tipo de presentación da realismo a la obra, pues integra dentro de ella la tradición de usar los milagros como ejemplos para instruir al público y dar interés a la predicación. La estructura que crea el maestro Gonzalo ha llevado a varios críticos a pensar que era el propio autor el que se encargaba de la lectura de la obra; Joaquín Artiles es de la opinión de que Berceo “lee ante un público” (Artiles 32-33) y J. Ferrer dice que “Berceo escribe pensando en la audiencia que lo ha de escuchar”¹ (49). Personalmente creo que el maestro Gonzalo crea los personajes del

¹ G. Gybbon-Monypenny duda de que las obras del mester de clerecía estuvieran dedicadas exclusivamente a un público oyente; afirma que no se esperaba que las obras fueran recitadas por juglares, y que el público imaginario no era más que una convención. (Gybbon-Monypenny 242). Para

marco pensando en la recitación de su poema ante un público, sea cual fuere el recitador.

El marco, en gran medida, determina la obra, pues al aparecer como el texto de un monólogo, se debe adaptar no solo al emisor –en nuestro caso, un clérigo que predica–, sino también al público, y tanto la lengua y el estilo, como las enseñanzas del discurso deben reflejar las necesidades de este público al que se dirige el narrador. Este formato determina también el comportamiento de los personajes: los dos integrantes del acto comunicativo, al contrario de lo que ocurre en el diálogo, no intercambian sus funciones de emisor y de receptor; uno se presenta siempre hablando y el otro siempre escuchando. Esta estructura daba realismo a la recitación de la obra, a la vez que explicaba la función que la obra tenía dentro de la sociedad para la que fue escrita.² Joël Sagnieux se ha fijado en el paralelismo que existe entre la predicación en las iglesias y el formato que presentan los *Milagros* de Berceo: “Las relaciones del poeta con su auditorio son a imagen de las que el clero mantenía con los fieles” (Sagnieux 107). En los *Milagros de Nuestra Señora* aparece así un elemento unificador de los relatos que no se presenta como una situación ficticia, como puede suceder en otro tipo de obras narrativas, sino que aparece como una interacción totalmente verosímil que refleja la que existiría entre los emisores y receptores reales de este tipo de actos comunicativos, y que convierte a ambas categorías humanas en personajes. José Romera Castillo ha notado cómo el poeta riojano utiliza esta técnica en su obra:

Gonzalo de Berceo no se limita a crear un enunciado ficticio (literario), sino que se propone taxativamente tanto en la Introducción como en el interior de algunos milagros, con la apelación directa al receptor (“amigos e vasallos de Dios”), la actualización del mismo. (159)

Por medio de esta identificación del emisor y receptor reales con los personajes que los representan en el texto, Gonzalo de Berceo integra en sus *Milagros* no solo a los participantes del acto comunicativo que serían el recitador de la obra y el público asistente a la lectura –o el lector moderno–, sino también los veinticinco relatos que forman el grueso de la obra.

En el texto de los *Milagros de Nuestra Señora* tenemos, pues, dos planos que se diferencian por tener características propias: el del marco y el de los relatos, que sirven para que el autor desarrolle el programa ideológico que desea comunicar:

Esta obra presenta las razones por las que los cristianos deben adoptar a la Gloriosa como señora y rendirle un constante y devoto servicio, ya que es

una discusión sobre la oralidad del mester de clerecía, véase el estudio introductorio de Michael Gerli a su edición de los *Milagros* (Gonzalo de Berceo 1985a).

² El lenguaje que utiliza el maestro Gonzalo está también determinado por el marco; la ilusión de oralidad se mantiene constantemente en la obra. Cfr. Al respecto Molina.

la mejor garantía para lograr la entrada en la gloria eterna tras la muerte. Esta doctrina no se desarrolla en un escrito argumentativo o expositivo, sino que se encuentra hilvanada y diluida en una serie de relatos maravillosos (milagros) que nos van retratando no sólo a los diferentes protagonistas humanos de las historias, sino también a los seres que habitan el mundo sobrenatural y su entorno. (Prat Ferrer 2)

Así pues, dentro del marco hay, entre otros personajes, un narrador y un público que interactúan en un tiempo y un lugar específicos; este plano es fiel reflejo de la lectura de los *Milagros* tal como el autor debía imaginar que ocurriría. Los relatos se presentan como “ejemplos” con los que uno de los personajes del marco, el predicador, ilustra su mensaje, y cada uno de estos milagros tiene personajes, lugares y tiempos muy diferentes entre sí y diferentes también de los que aparecen en el marco.

El narrador y el público

En toda narración, como en todo acto comunicativo hay, además de un emisor y un receptor, un objeto, es decir, el personaje sobre el cual se basa el relato. Estos componentes del acto comunicativo se corresponden en el marco con las tres personas gramaticales: la primera persona corresponde al emisor; la segunda, al receptor, y la tercera, al objeto. Se crea de este modo un mundo propio, diferente a los que se presentan en los relatos, y que es una copia del proceso comunicativo que pretende reflejar la lectura de los *Milagros* (Cfr. Salgado). En un estudio narratológico sobre la focalización en esta obra, M^a Emilia García Jiménez ha analizado los enfoques que Gonzalo de Berceo ha usado en relación al uso de las personas gramaticales, en especial, la primera y la segunda, para estudiar su función. En sus conclusiones, la autora afirma que:

Cada milagro constituye una pieza narrativa por sí misma organizada en un marco (prólogo y epílogo del autor) más la fábula propiamente dicha. Ya lo era en la fuente y continúa siéndolo en el texto de Berceo, pero hay una intención de totalidad. Además del esqueleto temático, de esa continua reiteración de motivos marianos que actúa como eje conductor de la obra, hay un esqueleto narrativo que conecta todas las historias entre sí. Este hallazgo estructural descansa en la figura de un poderoso narrador que se nos presenta como “yo” en la Introducción y que en los Milagros modifica su posición hasta la omnisciente tercera persona. Desde ahí maneja con soltura su mundo de ficción, replegándose para dejar que sus personajes cobren vida, jalonando marcas lingüísticas de primera persona para recordarnos su presencia e incidiendo constantemente sobre los que asistimos asombrados a los acontecimientos. (42-43)

En los *Milagros* vemos que el emisor asume el papel de narrador de los diversos relatos y se identifica por el uso de la primera persona del singular.³ El emisor se presenta al principio del discurso con un nombre propio, Gonzalo de Berceo: “Yo, maestro Gonçalvo de Verçeo nonmado” (2a), identificándose así como el autor de la obra⁴ y convirtiéndose en personaje para contar su aventura en el prado alegórico que aparece en el prólogo. El escritor enfatiza sus propias sensaciones al describir este prado maravilloso: “rrefrescáronme todo e perdí los sudores” (5c); “perdí todos cuidados, / udí sonos de aves” (7a-b); “El prado que vos digo” (11a); “fui en tierra acostado [...] fui luego folgado; / olvidé toda cuita” (12). Más adelante, tras haber explicado el sentido alegórico de su experiencia en el prado, limita la materia en la que se quiere centrar:

Quiero dessar con tanto las aves cantadores,
 las sombras e las aguas, las devantdichas flores,
 quiero d'estos fructales tan plenos de dulçores
 fer unos pocos viessos, amigos e sennores.
 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 trevría en ello a venir. (44-45)

Y añade: “Terrélo por miráculo que lo faz la Gloriosa / si guiarme quisiere a mí en esta cosa” (46a-b). El emisor, identificado como el escritor de la obra, no desaparece tras haber presentado al público sus intenciones; al principio del primer milagro continúa mostrándose en su labor creativa: “En Espanna cobdiçio de luego empear” (47a), y de cuando en cuando sigue apareciendo en los relatos, como al final del milagro IX, al hablar de la muerte de un personaje: “finó en su ofiçio de fin qual io querría” (234c); del mismo modo, en el milagro XIII, cuenta que el fuego causado por el rayo que cayó sobre la iglesia “nil” nuzió más que nuzo yo al ‘bispo don Tello’ (325d).⁵ También se muestra al emisor para llamar la atención al público, pero entonces cambia; no es ahora el escritor de la obra, sino el recitador ante un público: “qui a mí qisiere escuchar e creer” (907c). El emisor continúa manifestándose constantemente en la obra por medio de verbos en primera persona del singular sin que se pueda distinguir si es el escritor o el recitador quien habla (461a, 500c, 501a, 505a, 583b, 749a-b, 908b). Sin embargo, al llegar al final de la obra, “Gonçalvo” el

³ Para más información sobre el uso de la primera persona en la literatura medieval, véase Spitzer 1946.

⁴ Utilizo la edición de Juan Carlos Bayo e Ian Michael (Berceo 2006). Indico entre paréntesis el número de la estrofa; si solo cito parte de ella, indico con una letra el verso. Por limitaciones técnicas, el acento sobre el adverbio de lugar “y” aparece como acento grave en vez de agudo; no separo los hemistiquios ni adopto la cursiva. Señalo cualquier adición o supresión del texto citado entre corchetes.

⁵ El significado y las implicaciones de este verso han sido estudiados en García Solalinde. Véase la nota a este verso en la edición que uso.

escritor aparece identificado por el pronombre personal *él*, convirtiéndose de este modo en objeto del discurso:

Madre, del tu Gonçalvo sey rremembrador,
 que de los tos miraglos fue entreprerador;
 Tú fes por él, Sennora, preçes al Criador. (911a-c)

A primera vista esta copla parece haber sido redactada por otra persona diferente de Gonzalo. Dado que él mismo se presenta como personaje al principio de la obra, no es extraño, pues, que vuelva a aparecer al final. Hay una diferencia, no obstante, y es que en la copla 911 Berceo no aparece como emisor, sino como beneficiario de una plegaria hecha por otro, y por tanto se hace referencia al escritor por medio de la tercera persona. La razón de este cambio de persona gramatical, que implica también un cambio en el punto de vista, se debe sin duda a la modestia que impediría que el propio Berceo hiciera alarde de haber terminado su obra, cuya conclusión él mismo habría descrito como milagro en la copla 46. El escritor rompe así con la unidad de voz que existía entre el escritor y el recitador para hacer que este último presente “independientemente” una plegaria a favor del maestro Gonzalo, evitando lo que podría juzgarse como falta de humildad. Este cambio sirve también para dar más fuerza al marco, al presentar con toda verosimilitud el proceso comunicativo, ya que el escritor aparece ahora como un personaje lejano al público, pues su labor lógicamente ya había acabado antes de que comenzara la recitación. Es el recitador quien comunica el mensaje de Berceo a los congregados. El personaje del recitador estuvo, sin duda, desempeñado por un recitador real, y el personaje de “Gonçalvo” era la entidad que también interpretaba el propio recitador en su lectura ante un público. En esta copla, colocada hacia el final de la obra, la ilusión se desvanece pues el recitador verdadero deja de representar el papel de “Gonçalvo.” El efecto que este recurso tendría ante el público sería el de mantenerlo dentro de la situación que el clérigo riojano había creado a través del marco. De este modo los congregados a la recitación de la obra podían identificarse con su papel de público, un personaje silenciosamente presente, pero no por ello inactivo.

El papel del emisor en el texto está desempeñado, pues, por dos personajes que reflejan con verosimilitud el proceso comunicativo: el escritor que compone la obra y el recitador que la presenta ante un público.⁶ Estos dos personajes no se presentan por separado, sino que ambos se comunican por una misma voz, excepto en una copla, y aunque son dos entidades diferentes en cuanto a su relación con el texto –uno escribe y otro lee–, confluyen en una en cuanto a su relación con el público, pues los dos ejercen

⁶ El manuscrito Ibarreta, en vez de “enterpretador” dice “dictador,” es decir, autor de la obra. Cualquiera que sea la lectura que se elija para este verso, el hecho no deja de ser el mismo. Berceo, autor de la obra, aparece en varias partes del texto utilizando la primera persona para referirse a sí mismo, y al final es el objeto de una plegaria, lógicamente emitida por otra voz. Esta voz no puede ser otra que la del recitador de los *Milagros* en una lectura pública.

la función de narrador. El escritor aparece además alegorizado en el prólogo como un peregrino que descansa en un prado maravilloso (2). Tanto la peregrinación como el prado quedan explicados en las estrofas 18 y 19. Pero esta alegoría se une a otra que ya ha aparecido en las coplas 7 y 9. El peregrino se embelesa oyendo el canto de las aves, que son las que han puesto por escrito los milagros de la Virgen:

Las aves que organan entre esos fructales,
que an las dulçes voces, dizen cantos leales,
éstos son Agustino, Gregorio, otros tales,
quantos que escrivieron los sos fechos rreales. (26)

“Gonçalvo” desea imitar a estas aves cantoras de la Gloriosa y escribir sobre sus milagros: “Quiero en estos árboles un rriatiello sobir / e de los sos miráculos algunos escrivir” (45a-b). Los otros romeros que lleguen al prado oirán el canto que el escritor dirige a la Gloriosa.

En el otro extremo del hecho comunicativo está el receptor. A este personaje le está asignada la segunda persona del plural, “vos;” es el público que escucha la recitación de la obra: “Tal es Sancta María qual entender podedes” (411a), “entendredes en ello” (432a), “del pleito de Teófilo vos querría fable” (703a). El receptor del relato queda definido desde el primer verso de la obra como un público al cual se dirige el narrador tratando de congraciarse con él por medio de la *captatio benevolentiae*: “Amigos e vasallos de Dios omnipotent, / si vós me escuchássedes por vuestro consiment, / querría vos contar un buen aveniment” (1a-c). Entre el narrador y el público se forma una relación que se hace evidente por el uso de fórmulas como “sennores” (583a), “amigos” (1a, 74a, 75a, 625a, 908a), “sennores e amigos” (16a, 42a, 182a, 497a, 500a),⁷ “amigos e sennores” (44d), “amigos e vassallos de Dios” (1a). El mismo texto nos informa de que el público⁸ está visitando el lugar donde se produce el hecho comunicativo: “Sennores e amigos, companna de prestar, / de que Dios se vos quiso traer a est logar” (500a-b), y que además puede impacientarse e irse; por lo tanto, el narrador trata de retenerlo anunciando y alabando los relatos que les va a presentar: “Amigos, si quisiéssedes un pocco esperar, / aún otro miráculu vos querría contar” (75a-b); “sennores e amigos, por Dios e caridat, / oýd otro miráculu, fermoso por verdat” (182a-b); “amigos, si quisiéssedes un poco atender,

⁷ Este hemistiquio es un dato más para apoyar el carácter de la obra, que en su estilo formulario tiende a acercarse a las recreaciones propias de la *oratura*.

⁸ Poca información nos proporciona Berceo sobre quién podría ser ese público; parece que era un público general e indiferenciado. Los que van a San Miguel de la Tumba exclaman: “Los antigos miráculu, preçiosos e onrrados, / por oio los vemos agora rrenovados” (456a-b). Este público no excluiría a las clases más bajas, como el labrador que en el milagro XI “udí los sos miráculos, dávalis acogía” (272b).

/ un preçioso miráculo vos querría leer; / quando fuere leído, avredes grand plazer” (625a-c).⁹

La relación que resulta de la presentación que el narrador hace de la obra a su público –yo-vos– se manifiesta repetidamente a través del texto: “otro miraclo vos querría contar” (461a, 501a, 867a), “vos querría fablar” (703a), “si me quissiessedes un poco esperar” (500c), “vos quiero fer conseja” (505a), “aún más vos dizría” (583b), “non querré, si podiero, la razón alongar / ca vós avriedes tedio, yo podría pecar” (704a-b), “si vós el mi consejo quisiéredes tomar” (863b). El narrador –escritor o recitador– se define constantemente al dirigirse al público, pero también presenta las reacciones de este a la lectura; por un lado se proyecta la impaciencia y el cansancio que puede sentir, pero también se anticipa el placer que recibirá al final de la lectura. El receptor de los relatos queda claramente plasmado en el texto, no solo por medio de la segunda persona del plural que aparece en los pronombres personales y en las formas verbales o en sustantivos como “amigos;” también se marca el acto comunicativo entre lector y auditorio por el uso del demostrativo que localiza el acto comunicativo en “est logar” (500b) y por la referencia que se hace de un personaje contemporáneo conocido por los presentes, el obispo don Tello (325d). De esta manera se crea no solo una relación entre emisor y receptor, sino que también se fija, aunque de una manera no específica, el tiempo y el lugar en que ocurre el acto comunicativo. Los dos participantes en la recitación de los relatos, narrador y público, quedan integrados en la obra por medio del marco, pero también se hallan separados de los relatos que forman el resto del texto. Juan Manuel Rozas ha comparado esta estructura con la de las presentaciones plásticas del arte gótico: “Narrador y oyentes están dentro del retablo o pórtico, en una esquina, como los donantes de la pintura medieval” (Rozas 155).

En el texto aparece también la primera persona del plural, “nos,” cuando el receptor y el emisor se identifican en una misma entidad: “Sennores e amigos, muévanos esta cosa” (497a). En el conjunto que forma el público y el narrador, este último adquiere el papel de guía que dirige a su auditorio: “tolgamos la corteza, al meollo entremos / prendamos lo de dentro, lo de fuera dessemos” (16c-d), “si metiéremos mientes” (41a), “nós en esto podemos entender e asmar / quanto val penitencia” (906a-b), “devemos creer (351a), “devemos ál catar” (121a), “tal miráculo qual avemos oído / non devemos por nada echarlo en obliido” (904a-b). Los dos personajes, que en un primer plano se encuentran separados en cuanto a sus funciones, se van uniendo de esta manera para constituir una nueva identidad que iguala a ambos dentro de un propósito y una finalidad comunes. El narrador, en su papel de guía, alecciona a su público sobre la manera que deben reaccionar y comportarse: “muévanos esta cosa, / amemos e laudemos todos a la Gloriosa” (497a-b), “atal Madre aguardarla devemos” (74a), “pensémosla nós de servir e honrrar” (430c), “non nos

⁹ Para más información sobre la relación autor-público en las obras medievales, véase Auerbach. Para la relación del maestro Gonzalo con su público, véanse los artículos de Ruffinato y Goldberg. Para el auditorio de la obra, véase Flory y también Gerli.

deve doler nin lengua nin garganta / que non digamos todos: ‘Salve Regina Sancta’” (280c-d), “a la Virgo gloriosa todos graçias rrendamos” (582a). Esta identidad común que forman narrador y público se acentúa cuando el narrador incluye a sus oyentes en una experiencia común: “en vano contendemos, / entramos en grand pozo, fondón nol’ trovaremos” (42a-b). Una vez lograda esta idea de comunidad de propósito y destino, el narrador, como portavoz, dirige a la Gloriosa una plegaria en nombre de todos los presentes:

Ella que es de gracia plena e abundada,
 guíe nuestra fazienda, nuestra vida lazrada;
 guárdenos en est mundo de mala sorrostrada,
 gánenos en el otro con los sanctos posada. Amén. Jhesus. (624)
 Sennora benedicta, Reína acabada,
 por mano del tu Fijo don Christo coronada,
 líbranos del diablo de la su çancaiada,
 que tiene a las almas siempre mala çelada. (746)

Al igual que ha ocurrido con el emisor, se ha producido otro cambio; narrador y público confluyen en una nueva identidad y, al convertirse ahora el público en comunidad emisora, el destinatario del mensaje cambia también. El nuevo receptor es ahora la Gloriosa.

Existe otro “nos” que se diferencia del anterior y que excluye al público; es una entidad diferente que refleja a varios emisores: “De suso lo dissiemos” (43a), “de los que sopiéremos seet nuestros pagados” (100d), “estos cinco gozos que dichos vos avemos” (122a), “por provar esta cosa que dicha vos avemos” (377a), “de un otro miráculu vos queremos contar” (431a). Bien puede ser que el autor use el plural magistral: “aún más adelante queremos aguijar” (141a), “leemos un miráculu” (586a), “leemos de un clérigo” (101a); o quizá sea a veces una forma de la *captatio benevolentiae* que incluye por cortesía al oyente en las intenciones y experiencias del narrador: “de un clérigo otro nos diz la escriptura” (116a). Pero a veces cabe pensar si el narrador se presenta ante su público como perteneciente a un grupo, a una comunidad de la que forma parte y que se diferencia del público por su función transmisora del conocimiento: “Dezir no lo sabría [...] / ca nós no lo sabemos” (103a-b).

El narrador aparece en la obra con una identidad portadora de un mensaje trascendental y su función es la de compartirlo con el público congregado; pero una vez que el conocimiento del mensaje es aceptado por este –y se hace patrimonio común–, tanto el narrador como el público quedan unidos por un mismo propósito y destino, formando así una comunidad cuyo fin es el acercamiento al ser al que están rindiendo culto.¹⁰

¹⁰ Otro estudio sobre los narradores se encuentra en López Morales.

La Gloriosa

La tercera persona del discurso en el marco, su objeto, es “ella,” “María,” nombre que aparece sin calificaciones solo una vez en todo el texto (431d). El prólogo o introducción presenta a este personaje por medio de una alegoría: “un prado / verde e bien sençido” (2b-c); la alegoría continúa para incluir sus milagros: “los árboles que fazen sombra dulz e donosa” (25a), y los nombres que a ella se le dan son “las flores que conponen el prado” (31a).¹¹

Los nombres y apelativos que hacen referencia a este personaje no solo demuestran la importancia que tiene dentro de la obra, sino que también sirven para definirlo. En el prólogo se da una larga lista, y algunos de ellos se repiten luego: “fonda de David” (34c), “fuent” (35a, 703c), “palomba” (36c), “piadosa vezina” (33c), “pozo” (42b, 583d), “puerta” (35d, 36a),¹² “puerto” (35c), “de cuerpos e de almas salut e mediçina” (33d), “Sión” (37a), “tiemplo de Ihesu Christo” (33b), “trono del rrey Salomón” (37c), “velloçino [...] de Gedeón” (34a). Gonzalo de Berceo puede acumular un gran número de nombres de María porque, como él mismo afirma, “non es nomne ninguno que bien derecho venga / que en alguna guisa a Ella non avenga” (38a-b), tras decir esto, continúa con una larga lista de frutas, árboles y símbolos bíblicos:

Es dicha vit, es uva, almendra, malgranada,
 [...] oliva, çedro, bálssamo. Palma bien aiurada,
 piértega en que sovo la serpiente alçada.
 El fust que Moysés enna mano portava. (39-40a)

El poeta riojano concluye en su prólogo o introducción a la obra: “más serién los sus nomnes que nós d’Ella leemos / que las flores del campo, del más grand que savemos” (42c-d). No obstante, de todos estos nombres, el autor elige unos cuantos que repite constantemente en el texto. El que más a menudo se usa para designar a María en toda la obra es la “Gloriosa” (26b, 40d, 41d, 45c, 46a, 131b, 180c, 181a, 235d, 305c, 413c, 432a, 497b, 501b, 703d, 867b). También la llama “Madre” (46c, 74a, 158a, 159a, 181c, 316a, 866a), “Madre caudal” (29c), “Madre del buen Criado” (413c). El apelativo “Sancta María” abunda (23c, 75c, 100b, 140b, 374a, 411a, 430a, 583d, 584a). Otro de los nombres que se le da es el de “Virgen” o “Virgo”: “Virgen/Virgo gloriosa” (19c, 73a, 582a, 864a), “Virgo benedicta” (329a), “benedicta Virgen” (32a), “Virgo María” (30c, 31d, 115b), “Virgo preciosa” (131d). Otros títulos que aparecen en el marco son el de “Reína”: “de los cielos Reína” (33a, 865a), “Reína

¹¹ La introducción a los *Milagros de Nuestra Señora* ha sido ampliamente estudiada; véanse, entre otros, Ackerman, Baños Vallejo, Burke, Campo, Drayson, Foresti Serrano, Gaiffier, Gimeno Casalduero 1988a, Kantor, Lewis, Lorenz, Montoya, Orduna 1965 y 1980, y Uli Ballaz.

¹² Este símbolo volverá a aparecer de manera más velada en el milagro II.

acabada” (190a), “Reína general” (329a), “reína poderosa” (46c); también el de “Sennora” (304a, 911a), “Sennora benedicta” (910a), “sennora natural” (33c). De vez en cuando se la llama “estrella:” “estrella de los mares” (32a), “estrella de la mar” (73a, 501b), “estrella matutina” (33b).¹³

Los diferentes nombres que se dan a la Virgen María se pueden agrupar en tres temas: grandeza, poder y piedad.¹⁴ Su grandeza se basa en que ella es diferente a los demás seres de la creación, y su relación con Dios es especial, ya que a través de ella se manifiesta su poder (75, 235); ella es la única mujer que ha podido ser virgen y madre: “nunca ovo mácula la su virginidat; / post partum et in partu fue Virgin de verdat, / illesa, incorrupta en su entegredat” (20b-d). Ella es la criatura perfecta, “de graçia plena e abondada” (624a). Es, en fin, la Madre de Dios y por esta razón su grandeza es tanta que el mismo Dios se complace en cumplir su voluntad:

Commo es la Gloriosa plena de bendición
e es plena de graçia e quita de diçión;
no l’ serié denegada ninguna petiçión,
no li dizrié tal Fijo a tal Madre de non. (181)

El poder de la Virgen se expresa por medio de los apelativos de “Gloriosa,” “Reína” y “Sennora.” Bajo este punto de vista se presenta a la Virgen María entronizada en el Cielo de forma comparable a las representaciones plásticas del Románico y del primer Gótico: “es la Gloriosa / en mar e en terrenno por todo poderosa” (432a-b); su inmenso poder se manifiesta a través de sus acciones: “otri non podrié fazer tamanna cosa” (114b). A ella, como reina y señora se la honra continuamente: “todos li fazen cort a la Virgo María” (30c). Su poder es tan grande que a ella se le asignan funciones tradicionalmente reservadas para Dios. Compárese la estrofa siguiente con las palabras finales del *Pater noster*:

Ella nos dé su gracia e su benedición,
guárdenos de peccado e de tribulación,
de nuestras liviandades gánenos remisión,

¹³ Es curioso que en el título que tradicionalmente se ha dado a la obra, *Milagros de Nuestra Señora*, se utiliza un apelativo que no aparece nunca en el texto. Este título está calcado de los de las colecciones francesas de milagros marianos, en los que se llama *Notre Dame* a la Virgen María. La colección de milagros marianos del maestro Gonzalo debería llamarse con más propiedad *Milagros de la Gloriosa*.

¹⁴ Para la presentación y caracterización de la Gloriosa en los milagros, véase Garrido Gallardo. En Lewis se destacan tres símbolos de la Gloriosa, la sombra en que yace Berceo, la estrella guiona y el “centro” que se expresa en los versos “tolgamos la corteza, al meollo entremos / prendamos lo de dentro, lo de fuera dessemos” (16a-b). El tema del poder es objeto de estudio en Ackerman; en Gripkey se hace intenso estudio del personaje de María como mediadora en los milagros latinos y franceses; en Foster se estudia el desarrollo conceptual de la Virgen como personaje en la poesía castellana del siglo XIII; y en Menéndez Peález se sitúa la obra de Gonzalo de Berceo dentro de la tradición mariológica medieval.

que non vaian las almas nuestras en perdiçión. (499)

Berceo llega incluso a decir que sin ella “non se faze nigura buena cosa” (909b). Su nombre mismo posee virtudes sobrenaturales: “Nomne tan adonado e de vertut atanta, / que a los enemigos seguda e espanta” (280a-b).¹⁵

Como podemos ver, Gonzalo de Berceo ha elegido para referirse a la Virgen María unos cuantos nombres que utiliza asiduamente de una lista infinita de nombres posibles. Estos nombres, sin dejar de reflejar la tradición cristiana, sitúan la obra dentro del contexto histórico y artístico del Románico al enfatizar las dos cualidades que reflejan la visión románica de la Virgen: grandeza y poder.

En el Románico se la representa como la Teotocos, como la madre de Dios; es decir, como la mujer semidivinizada, distante de los hombres y cubierta por símbolos y adornos mayestáticos que la convierten en una especie de Pantocrátor –de Creador– femenino. (Gimeno Casalduero 1988b, 70)

Sin embargo, la obra de Berceo se encuentra en el Gótico, de ahí que también se presente a la Virgen María no en una postura hierática y lejana, sino dirigiendo una mirada llena de sentimiento hacia el ser humano. Para lograr esto, se utiliza el tema de la piedad, que se manifiesta, sobre todo, bajo el apelativo de “Madre.” Como tal, su piedad se extiende a todos sus hijos: “Madre tan piadosa, de tal benignidat, / que en buenos e + malos face su piadat” (158a-b); esta piedad es además comparable a la del redentor del mundo: “Él por bonos e malos, por todos desçendió; / Ella, si la rogaron, a todos acorrió” (159c-d). Su piedad se apoya así en su papel de corredentora, y al igual que su hijo, su misión se centra con preferencia en el pecador:

Por el so sancto fruto que Ella conçibió,
que por salut del mundo passión e muert suffrió,
issiemos de la foya que Adam nos abrió
quando sobre deviedo del mal muessu mordió.
Desend siempre contiende en valer a cuitados,
governar los mesquinos, rrevocar los errados,
por tierras e por mares fer miraglos granados,
tales e mui maiores de los que son contados. (622-23)

La cualidad de ser “refugio de pecadores,” como reza la letanía, es de tal magnitud que, al igual que ocurre con los atributos divinos, los seres humanos no llegarán a comprenderla:

¹⁵ Para más información, véase Burkard.

Madre tan piadosa [...]

que pone sus amigos en onrra tan granada,

La su misericordia nunqua sería asmada. (316)

El tema se repite a lo largo de la obra: “es piadosa” (351c), “nunqua trovó omne madre tan piadosa” (432d); la Gloriosa se presenta no como un ser majestuosamente alejado, sino como un personaje dispuesto a interactuar con los seres que ocupan niveles inferiores en la jerarquía del mundo creado. Su piedad muestra a la Gloriosa como un ser accesible que pronto olvida las ofensas recibidas: “nunqua rrepoió Ella a los que la quisieron, / ni lis dio en rrefierta el mal que li fizieron” (376c-d); “sobre los convertidos faze grandes merçedes” (411c). La Gloriosa es incansable en su piedad hacia los seres humanos, de ahí que se la compare con un pozo sin fondo, con una fuente perenne o con un río caudaloso; su gracia “en sazón ninguna non çessa de manar” (703d) y por eso “siempre acorre Ella en todos los lugares” (585a). “Es tu privilegio valer a peccador” (911d) le dice el narrador en una plegaria.

Berceo termina su prólogo con estas palabras “Madre [...] tú me guía en ello, ca eres piadosa” (46d). El apelativo de “estrella” hace referencia al papel de “guiona” que la Gloriosa ocupa al llevar a los seres humanos por el camino seguro:

La benedicta Virgen es estrella clamada,

estrella de los mares, guiona deseada,

es de los marineros en las cuitas guardada,

ca quando Essa veden es la nave guiada. (32)

Varias veces menciona esta función de la Virgen: “la Gloriosa me guíe” (45c), “Ella [...] guíe nuestra fazienda” (624a-b). Al final de la obra se enfatiza este atributo:

Tú nos guía, Sennora enna derecha vida,

Tú nos gana en cabo fin buena e complida;

guárdanos de mal colpe e de mala caída,

que las almas en cabo ayan buena essida. Amen. (747)

Berceo, al dibujar a la Gloriosa, no elimina la percepción románica de la Virgen, sino que la amplía bajo una nueva visión cargada de sentimiento representativa del Gótico (cfr. Gimeno Casalduero 1988b, 201).

No solo es la Gloriosa el objeto temático del texto, sino que en él se pide que haya una interacción entre las otras dos personas –narrador y público– y ella: “Amigos, atal madre aguardarla devemos” (74a), “Ella nos dé su graçia e su benedición” (499a), “A la Virgo gloriosa todos graçias rrendamos” (582a). Todo ello está dirigido a un fin: que se rinda servicio a la Gloriosa: “pensémosla nós de servir e onrrar” (430c); los beneficios de tal servicio para sus vasallos se repiten todo a lo largo de la obra: “Ella, si la rrogaron, a todos acorrió” (159d), “la Virgo benedicta [...] libra a sus siervos del

fuego perennal, / liévalos a la gloria don nunqua vean mal” (329), “qui serviçio li faze es de buena ventura, / quil’ fizo deserviçio nació en ora dura” (375a-b), “si nós bien la sirviéremos, quequier que li pidamos / todo lo ganaremos, bien seguros seamos” (498a-b).

Algunas veces la forma en que el texto se refiere a la Gloriosa cambia, pues ella se convierte en la receptora del mensaje –la plegaria–, ya sea del emisor: “Madre plena de graçia, Reÿna poderosa, / Tú me guía en ello, ca eres piadosa” (46c-d), “Madre, del tu Gonçalvo sey rremembrador / que de los tos miraglos fue enterpretador” (911a-b), o ya del emisor y su auditorio a la vez: “Tú nos guía, Sennora” (747a). De esta manera, la Gloriosa, objeto del discurso, toma una nueva realidad al entrar en la interacción comunicativa; su presencia se hace así sentir entre los personajes del marco: narrador y público se dirigen a la Gloriosa al acabar la obra, ansiosos de participar en su servicio y ganar a través de ella la vida eterna. De objeto del discurso, la Gloriosa pasa a ser la receptora del mensaje oral que todos los personajes del marco le dirigen, marcando de este modo su presencia real.¹⁶

El maestro Gonzalo y la transmisión del texto

La insistencia con que el riojano se refiere en su obra a las fuentes escritas hace que se resalte su posición dentro de la cadena de transmisión de los relatos que cuenta. Un buen número de críticos han resaltado la fidelidad del poeta riojano hacia sus fuentes (Berceo 1985b: 14). No hay que olvidar, sin embargo, que, al menos en los *Milagros*, Berceo no solo traduce, sino que adapta un texto en prosa a un vehículo diferente, la cuaderna vía. Es lógico que eche mano de los recursos que la retórica medieval prescribía, sobre todo la *amplificatio* (Berceo 1981, 16).

Cada uno de los relatos que narran los milagros que la Gloriosa ha realizado es, por necesidad y por lógica, anterior a toda narración que de ellos se haga. En el marco de la obra se hacen referencias continuas a estas acciones prodigiosas y se crea así un metatexto que sirve no solo para comentarlas sino también para explicar la historia de su transmisión. El autor no ha presenciado los hechos que narra; tampoco puede decir que inventa el relato, pues este en ningún momento se presenta como ficción, sino como “los sos fechos rreales” (26d): “Non aya nadi dubda entre su coraçón / nin diga esta cosa podrié seer o non” (180a-b). Berceo presenta sus relatos afirmando que son verdaderos, el producto de una transmisión textual de la que él es un eslabón más. El riojano da a su labor un aire de escrupulosidad que lo lleva a dejar ciertos datos sin consignar: “Un monje beneito fue en una mongía / el logar no lo leo, dezir no lo sabría” (76a-b), “si facié otros males, esto non lo leemos, / serié mal condempnarlo por lo que non savemos” (143a-b).

¹⁶ Leo Spitzer había notado el uso del “Tú” dirigido a María, aunque su explicación difería un poco de la que presento en este trabajo: “Gonzalo de Berceo fue capaz, en medio de una larga narración, de dirigir súbitamente un apóstrofe *a ti Virgo Maria*, evidentemente porque creía que la Virgen había estado presente todo el rato mientras él escribía sus *Milagros*” (Spitzer 1980, 111, nota).

Este aire de escrupulosa fidelidad va muy de acuerdo con el puesto que ocupaba el poeta riojano dentro de su sociedad; pertenecía al clero, la clase encargada de la transmisión de un mensaje trascendental al resto del mundo. Sin embargo, este texto de los *Milagros de Nuestra Señora* no es igual a las Sagradas Escrituras, base del mensaje cristiano. Los milagros narrados en el evangelio se presentan con la garantía de que han sido inspirados por la divinidad, mientras que los milagros de la Virgen son relatos extrabíblicos, y por tanto carecen de esta garantía de veracidad. Para lograr el efecto que se persigue en la transmisión de los milagros marianos, es importante que se mantenga la credibilidad por parte del público receptor de estos relatos y por esta razón Berceo no deja de insistir en que recoge el milagro de una fuente escrita. Él se preocupa por mostrar el origen de esta fuente en la que se basa, y comunica al receptor ciertos datos que permiten adoptar una visión diacrónica de los mismos relatos que narra. Esta fuente primera es, en los milagros marianos, lo que en folclorística se conoce como una *memorata*, una narración oral del propio beneficiado (en primera persona), de algún testigo, o incluso del público que oyó la primera relación del milagro (en tercera persona); lo importante es que el narrador de los hechos los haya presenciado (215), (301a-c), (409). El texto determina también una segunda etapa en la que el relato se pone por escrito para preservar el hecho del olvido¹⁷ (218), (328), (410). Alguna vez es un testigo presencial el que pone el milagro por escrito: “Assín como lo vío, assín lo escrivió / non menguó d’ello nada, nada non ennadió; Dios li dé paraíso, ca bien lo mereçió” (587a-c).

Dejando a un lado la posible reelaboración y transmisión de los relatos a través de la escritura por una serie de autores, el texto presenta una tercera etapa que corresponde al momento en que aparecen “Gonçalvo” y el recitador. Esta etapa se caracteriza por tener un principio escrito y un final oral. Al comienzo del milagro X se mencionan claramente las dos partes de esta etapa, la escritura y la recitación: “Non podriemos nós tanto escrivir nin rrezar, / aun porque podiésemos muchos annos durar, / que los diezmos miráculos podiésemos contar” (235a-c). Las referencias al principio escrito de la etapa se hallan, inmediatamente antes y después del conjunto de los milagros –lo cual no deja de ser significativo–, enmarcándolos y fijando dos tiempos, uno que abre y otro que cierra el proceso de la escritura. Al final del prólogo, el escritor expresa el deseo de poner los milagros por escrito: “[quiero] fer unos poccas viessos, amigos e sennores” (44d); “[quiero] de los sos miráculos algunos escrivir” (45b). El escritor confiere un aura de sacralidad a su labor: “Terrélo por miráculu que lo faz la Gloriosa / si guiarme quisiere a mí en esta cosa” (46a-b). Al final del milagro XXIV se presenta a “Gonçalvo”, después de haber concluido su labor de escritor: “Madre, del tu Gonçalvo sey rremembrador, que de los tos miraglos fue enterpretador” (911a-b).

¹⁷ Montoya, en su edición a la obra, ha notado estas dos primeras etapas en la historia de la transmisión de las leyendas dentro del texto de los *Milagros*: “Los milagros marianos tienen [...] una tradición oral y una reconocida tradición escrita. En dos, al menos, Berceo hace alusión a esta tradición: en los *Milagros XVII* y *XXII*. En ambos se hace una clara distinción de las dos fases” (Berceo 1986, 17-18).

El tiempo en el marco

Como ya he dicho antes, la obra empieza identificando a Gonzalo de Berceo con la primera persona del singular, pero en la estrofa que acabo de mencionar aparece identificado con la tercera persona del singular. Este hecho, que presenta al escritor y al recitador de los milagros como dos personas diferentes que ejercen la función de narrador marca además la diferencia que existe entre el principio escrito y el final oral de esta etapa. El uso del pronombre de primera persona del plural, cuando excluye al oyente, puede así identificarse como un estado intermedio en el que el narrador se identifica tanto con el escritor como con el recitador del texto (235a-c). Esta última etapa se concentra más en la parte que pertenece a la recitación de los milagros que en la de la escritura, pues es en la lectura pública de los relatos donde se da la presencia del receptor. Aquí también se hace una distinción temporal. El presente hace referencia al proceso de la comunicación que se va efectuando: “Por provar esta cosa que dicha vos avemos” (377a), “sennores, tal miráculu qual avedes oído” (859a); mientras que el futuro anuncia una comunicación próxima, mantiene la expectación y proyecta la reacción de los oyentes: “estonz lo entendredes e podredes iurar / la virtud de María que es cada logar” (431c-d). El mismo texto nos da una idea del tiempo que dura el acto comunicativo: “Sennores, si quisiéssedes, mientre dura el día / d’estos tales miráculos aún más vos dizría” (583a-b); también nos informa sobre cuándo era costumbre que tuviera lugar esta comunicación, e incluso el modo en que se podían comunicar: “[...] sus sanctos miráculos, grandes e prinçipales, / los quales organamos ennas fiestas caubdales” (43c-d).

En el discurso de los *Milagros de Nuestra Señora* se marcan las dos secciones temporales que en esta obra se reflejan: el mundo de los relatos, que muestra un pasado más o menos lejano, y el mundo del marco, que une el mundo de los relatos con la experiencia del acto comunicativo. Estos dos mundos están relacionados entre sí por medio de la sucesión cronológica que marcan la transmisión oral y la escrita. Dentro del mundo del marco, el tiempo se divide en tres etapas que se van alejando temporalmente del mundo de los relatos y acercándose al momento de la lectura, y que ofrecen una visión diacrónica de la tradición narrativa de los milagros marianos. La primera pertenece a las narraciones orales de los milagros ocurridos, la segunda, a la puesta por escrito de los relatos, y la tercera hace referencia a la comunicación de estas narraciones por un lector a un público congregado. En esta última etapa se fijan dos puntos de vista temporales, el del escritor y el del recitador.

Toda esta cuidadosa elaboración temporal tiene una función clara: hacer inmediato al público el personaje de la Gloriosa. La lejanía de un texto narrado en el pasado se compensa al marcarse las etapas de la transmisión del relato, y al ligar el pasado con el presente se da actualidad y relevancia a los hechos que se narran. El marco es un eslabón más en esta cadena que permite que el público se ponga en contacto con la Gloriosa. No es de extrañar, pues, que se produzca un cambio en el uso de los

pronombres personales para referirse a la Gloriosa al final de la obra. En este último presente el escritor queda relegado al pasado, se hace referencia a él en tercera persona, alejando así su presencia. Al mismo tiempo, la Gloriosa se presenta en el acto comunicativo convirtiéndose en receptora de una plegaria emitida por todos, recitador y público. El proceso termina, pues, al hacerse inmediata la presencia de la Gloriosa ante los congregados. La recitación de los milagros se convierte así, por su función, en un rito que permite el contacto entre la gran Madre y la congregación que le rinde culto.

El espacio en el marco

Frente a la gran riqueza temporal del texto, nos encontramos ante una parquedad notable en lo que se refiere a la descripción espacial del acto comunicativo. El texto solamente nos informa que la lectura ocurre en “est logar” (500b). La escasez de detalles que localicen el lugar de la lectura de esta obra ha ocasionado que la crítica se ocupe de investigar la relación de los *Milagros* con el posible santuario al que estrían dedicados. En la introducción de Brian Dutton a su edición de la obra, se hace un interesante estudio sobre el culto mariano en el monasterio de San Millán. Para Dutton, la obra tiene un fin específico: “Tienen una relación íntima con el gran cenobio riojano y con una Virgen en particular, la de Yuso, Nuestra Señora de Marzo” (Berceo 1971, 12).

Es preciso aducir aquí que al contrario de lo que ocurre en las colecciones locales de los milagros marianos, Berceo no nombra ni una sola vez el lugar donde se reúnen los “vassallos de Dios omnipotent” a rendir culto a la Gloriosa, y que Berceo solamente usa una advocación específica, “la de Rocamador” (664d), que no es la de la Virgen de Marzo. El último milagro que narra Berceo –que se podría catalogar como un milagro local, pues da información sobre el tiempo y el lugar en que ocurrió– tampoco presenta a María bajo ninguna advocación particular y ni siquiera nombra el santuario en que ocurrió. El maestro Gonzalo está claramente dentro de la tradición de los milagros generales y se aleja conscientemente de la tradición del milagro local. El hecho de que la Virgen pudiera ser invocada en cualquier lugar reforzó la tendencia a generalizar sus milagros y presentarlos al público sin ponerlos bajo ninguna advocación particular. Es así como las colecciones de milagros marianos se transmiten para el uso de un culto ya universal en la Iglesia en el siglo XIII.¹⁸

Gonzalo de Berceo utilizó una tradición escrita y la adaptó a las peculiaridades sociales, estéticas y lingüísticas necesarias para la presentación de su obra al público; no obstante, la gran difusión de estas leyendas le impediría atribuírselas a ninguna advocación particular. El hecho de que existiera una imagen con una advocación específica en el monasterio donde trabajaba el maestro Gonzalo no implica que una

¹⁸ Poco convincente encuentran también Juan Carlos Bayo e Ian Michael esta tesis de Dutton; cfr. Berceo 2006, 33-35.

obra de carácter claramente general hubiera sido ideada para el culto de esta imagen.¹⁹ Del mismo modo que la Virgen María se presenta no bajo una advocación particular, sino bajo el nombre general de “la Gloriosa,” el lugar donde se le rinde culto a través de la lectura de sus milagros no se describe y ni siquiera se identifica. La concepción de lugar para el marco de la obra sigue otras pautas, consecuencia de un propósito muy diferente al de centrar la atención del receptor en un lugar específico.

Dentro del marco que encuadra los relatos, se encuentra la introducción o prólogo, cuyo texto se basa en la descripción detallada de un lugar: “iendo en rromería caeçí en un prado / verde e bien sençido, de flores bien poblado” (2b-c). En esta introducción se dedica un gran espacio a explicar este *locus amoenus* como una alegoría, destruyéndose así la ilusión de verosimilitud que pudiera haber tenido el lugar: “Sennores e amigos, lo que dicho avemos / palavra es obscura, esponerla queremos” (16a-b). Resulta curioso que, frente a la falta de referencias sobre el lugar donde ocurre el acto comunicativo, exista todo un prólogo dedicado a crear un lugar alegórico y, por tanto, imaginario. Esta alegoría no desaparece tras haber sido explicada y una vez que empiezan a relatarse los milagros: “tal rrazón como ésta non es de destaiair, / ca éstos son los árboles do devemos folgar, / en cuiá sombra suelen las aves organar” (141b-d).

Si bien el texto no presenta ninguna descripción que localice el lugar donde ocurre el acto comunicativo, quizá sí insinúa que ocurre dentro, o en los alrededores, de un santuario no específico por medio de una visión espacial alegórica que se mantiene durante la lectura, pues no existe ninguna otra localización que la reemplace. La realidad espacial del marco queda de este modo supeditada a la alegoría. El narrador, al contrario de lo que ocurre en el tiempo, saca a su público del lugar inmediato donde se halla para transportarlo a una esfera diferente de la realidad; en esta esfera lo milagroso es parte de lo cotidiano y es aquí donde el público entra en contacto con la Gloriosa. Si en el ámbito temporal es necesario mantener una conexión entre la manifestación de la Virgen y el momento en que la congregación se une para hacer que ella reciba las plegarias finales, en el ámbito espacial resulta todo lo contrario. Se necesita crear un espacio sagrado, alegórico del ámbito espiritual en el ámbito donde se manifiesta lo sobrenatural. En la arquitectura gótica este principio se manifiesta con toda claridad. La iglesia es una estructura simbólica en forma de cruz orientada hacia las cuatro partes de la tierra, que se eleva hacia el infinito; dentro de ella, la luz que se filtra por las vidrieras es diferente de la que ilumina el mundo de afuera. Este recinto sagrado debe estar alejado de lo cotidiano; es el lugar que conduce al fiel hacia un realidad interior, hacia lo sobrenatural. El maestro Gonzalo utiliza este mismo principio en la estructura de los *Milagros de Nuestra Señora* al eliminar del marco cualquier referencia a un lugar inmediato. Al igual que en las vidrieras de las iglesias

¹⁹ Para una descripción detallada de las reliquias de la Virgen y de los lugares en que se conservaban, véase Collin de Plancy 157-77 (reliquias) y 220-358 (imágenes). Para más información sobre los milagros locales y generales, véase Ward 132-65. Para las colecciones de milagros universales, véase Bayo.

medievales, los relatos, que muestran repetidamente el contacto entre el individuo y el Más Allá, rodean el espacio en el que la manifestación de una experiencia sobrenatural tendrá lugar.

La función del marco

La función del marco de los *Milagros de Nuestra Señora* se puede delimitar a través del estudio de las diferentes funciones que tienen los personajes reunidos para la recitación de los milagros. Estas funciones se definen por medio de la descripción que se hace de ellos y de sus acciones.

La Gloriosa es un personaje que existe tanto en los relatos como independientemente de ellos, dentro del marco. La diferencia que existe entre la presentación de la Gloriosa en el marco y la que aparece en los relatos es que en estos últimos, ella adquiere un papel activo, mientras que en el marco no aparece actuando, sino solamente descrita, explicada o invocada. Si en los relatos la presencia de la Gloriosa es obvia, gracias a sus acciones, en el marco no lo es menos; el narrador se encarga de ubicarla en el presente y de dirigirse a ella para hacer que su presencia en la lectura de los milagros sea también notada por el público. La Gloriosa se manifiesta en el marco y a ella se vuelven los congregados para glorificarla e invocar su protección.

El público que asiste a la recitación de los relatos no actúa dentro del texto; no obstante el autor nos muestra constantemente su presencia como receptor de los relatos y de los otros textos que constituyen la obra. Su función es precisamente ser retratado como receptor. Aunque el auditorio no aparece actuando, y el hecho de haber llegado al lugar de recitación se da como un hecho pasado, se proyectan sobre él acciones y reacciones futuras. Su función consiste en presenciar la recitación, recibirla y reaccionar frente a ella de la manera que propone el texto. Sobre este público se modela lo que el autor quiere que el lector y oyentes reales hagan.²⁰ El público que se muestra en la obra es, pues, simbólico y representa al receptor real de la obra. La identificación entre el receptor real y el público del marco es de alguna manera, automática. Berceo canaliza así las emociones y aspiraciones del receptor a través del público simbólico, hacia un contacto final con la Gloriosa.

El emisor es el personaje activo del marco; se presenta primero dentro de una alegoría, aunque con el nombre del escritor, Gonzalo de Berceo, subido a los árboles y escribiendo los milagros; más adelante se van confundiendo las dos funciones de escritor y de recitador en una más amplia que incluye a ambos: el narrador. Varias son

²⁰ Berceo es muy consciente de este público; generalmente al final de cada milagro el texto no se presenta como una adaptación de la versión latina que le sirve de modelo, sino que presenta de modo más directo un mensaje dirigido al público general. Baste como ejemplo el milagro XII, en el que, al presentar la moraleja, Gonzalo de Berceo se distancia de lo que el texto latino quiere mostrar –el valor de la recitación de las horas– para concentrarse en el servicio a la Gloriosa, como ya Dutton y Montoya han hecho notar en Berceo 1971, 111 y 1986, 131, nota.

las funciones que desempeña este personaje. Por medio de unos comentarios expresados directamente al público, muestra la preocupación que tiene en relación con el acto comunicativo, mostrando al mismo tiempo detalles de su pensamiento más íntimo: “non sé de quál cabo empieçe a contar” (47c), “non querré, si podiero, la rrazón alongar / ca vós avriedes tedio, io podría peccar” (749a-b). El narrador, con la intención de maravillar a su público, hace también constantes referencias al número de milagros que hace la Gloriosa: “Muchos tales miráculos e muchos más granados / fizo Sancta María sobre sos aclamados; / non serién los millésimos por nul omne contados” (100a-c), “non podriemos nós tanto escribir nin rrezar, / aun porque podiésemos muchos annos durar, / que los diezmos miráculos podiésemos contar” (235a-c), “tantos son los exiemplos que non serién contados, / ca creçen cada día, dízenlo los dictados, / éstos con çiento tantos diezmos serién echados” (412a-c). Otra función del narrador es la de dar autoridad al texto del relato acudiendo a la reputación del clérigo autor del texto que le sirve de fuente: “oíd otro miraclo, feroso por verdat; / Sant Ugo lo escripso, de Grunniego abbat” (182c-d), o dando nombre y detalles sobre el clérigo que escribió el relato para así avalar su autoridad (353).

Otra forma de dar autoridad al relato es la de fijar el lugar y la ocasión en que aconteció:

En Toledo la noble, que es arçobispado,
 un día de grand festa por agosto mediado,
 festa de la Gloriosa, Madre del buen Criado,
 conteçió un miráculo grande e mui sennalado. (413)
 En el tiempo del rrei de la buena ventura,
 don Ferrando por nombre, sennor d’ Estremadura;
 nieto del rrei Alfonso, cuerpo de grand medida,
 cuntió esti miráculo de mui grand apostura. (705)

Un recurso que el narrador utiliza para autorizar el mensaje que presenta es apoyarlo en los textos que le sirven de fuente: “Leemos de un clérigo que era tiesterido” (101a). Esta autoridad se hace incluso más verosímil al negarse el narrador a dar información que no proceda de la fuente, demostrando de este modo ser un informador fidedigno: “Dezir non lo sabría sobre quál ocasión / ca nos no lo sabemos” (103a-b), “si fazié otros males, esto non lo leemos, / serié mal condempnarlo por lo que non savemos, / mas abóndenos esto que dicho vos avemos” (143a-c). Aparte de dar autoridad al texto que presenta, el narrador realiza una serie de llamadas de atención al público, ya para pedirle paciencia, como se ha visto anteriormente (749a-b), ya para anunciar y alabar el relato que se propone contar: “cuntió en essi tiempo una buena fazanna; / sonada es en França, sí faz en Alemanna, / bien es de los miráculos semeiant e calanna” (352b-d), “digamos un exiemplo feroso que leemos” (377b), “si oírme quisiéredes bien podedes iurar / que de meior boccada non podriedes tastar” (501c-d). Otra forma de llamar la atención del público y de mantener su interés son las anticipaciones al relato:

De un otro miráculo vos querría contar
 que cuntió en un monge de ábito rreglar;
 quisolo el diablo durament espantar,
 mas la Madre gloriosa sopo ge lo vedar. (461)
 De una abbatissa vos quiero fer conseia,
 que peccó en buen punto, como a mí semeia;
 quissiéronli sus duennas rrevolver mala çeia,
 mas nol' epedeçieron valient una erveja. (505)

El narrador también se ocupa de reaccionar ante el relato a través de comentarios elogiosos u ofensivos sobre algún personaje del relato:

Assín finó Teófilo el bienaventurado. (903a)
 Si non fuesse Siagrio tan adelante ido,
 si oviessse su lengua un poco rretenido,
 non serié enna ira del Criador caído,
 ond dubdamos que es –mal pecado!– perdido. (70)

También hace aclaraciones al relato: “mostrávase por bueno, en verdat no lo era” (186d), o suposiciones sobre el paradero de algún personaje: “Creemos e asmamos que esti buen varón / buscó algún lugar de grand rreligión; / y sovo escondido fraciendo oraçión” (350a-c). La presencia del narrador frente público sirve para dar credibilidad a los relatos que presenta y para mantener su interés durante la lectura pública de la obra, pudiendo así dirigir a la congregación su mensaje ideológico con mayor eficacia. El narrador se encarga, además, de conectar los diferentes milagros dentro del plan didáctico del autor. Un claro ejemplo de esto nos lo ofrecen las coplas 374-77: la narración del milagro XVI, que cuenta cómo María acorrió al “iudiezno”, acaba en la copla 373; en las dos coplas siguientes el narrador explica cómo la Gloriosa hace el oficio de juez, premiando a los que la sirven y castigando a los que la ofenden; en la 376 pasa a explicar cómo es capaz de perdonar a aquellos que después de haberla ofendido le piden perdón; la copla 377 sirve para introducir el milagro XVII –que muestra una secuencia narrativa de ofensa, castigo, arrepentimiento y perdón– e integrarlo en el tema didáctico que ha ido desarrollando en estas coplas: “Por provar esta cosa que dicha vos avemos, / digamos un exiemplo fermoso que leemos” (377a-b). La misma técnica es empleada en el milagro XXI, al presentar una visión de la Edad de Oro que sirve para enfatizar el valor de la penitencia:

Si peccavan los omnes, fazién bien penitencia,
 perdonávalis luego Dios toda malquerencia;
 avién con Jhesu Christo toda su atenençia,
 quier vos dar a esto una buena sentença. (504)

El narrador desarrolla su mensaje didáctico en tres niveles fundamentales. El primer nivel corresponde a la descripción de las cualidades de la Gloriosa en relación con los tres temas de grandeza, poder y piedad, utilizando epítetos variados que combinan estos temas: “Madre gloriosa” (351, 461), “Virgo gloriosa” (582a), “Virgen gloriosa, estrella de la mar” (73a), “Virgo benedicta, Reýna general” (329a), “Madre gloriosa de los Çielos Reína” (910a), “Madre plena de graçia, Reýna poderosa” (46c). También describe a la Gloriosa por medio de comparaciones, en especial con el agua: “Tal es Sancta María como el cabdal rrió” (584a), “fuent perennal es Ella de qui mana la mar, / que en sazón ninguna non çessa de manar” (703c-d). A veces se utilizan frases ponderativas para subrayar las cualidades de este personaje: “Tal es Sancta María” (374a, 411a). En el segundo nivel, el narrador explica la relación o interacción que existe entre María y Dios, fuente de todo poder, indicando que la Divina Providencia se manifiesta por medio de María: “los [milagros] que por la Gloriosa dena Dios demostrar” (235d). El narrador da garantías del poder de la Virgen diciendo que Dios no sería capaz de negarle nada (181), e incluso llega a igualar la voluntad de María con la divina:

Las mannas de la Madre con las del que parió
 semeian bien calannas, qui bien las conoçió:
 Él por bonos e malos, por todos desçendió,
 Ella, si la rrogaron, a todos acorrió. (159)

Este igualamiento de la Gloriosa con Dios se plasma en su presentación en términos parecidos a los que se usa con Jesucristo, el buen pastor: “ésta es buena tienda, ésta buena pastora, / que vale a tot omne que de buen cor la ora” (304c-d). El tercer nivel, en que el narrador se manifiesta como portador de una doctrina, ocurre cuando explica la relación de la Gloriosa con los seres humanos; se desarrolla aquí la idea del servicio que el hombre debe prestar a este ser maravilloso, servicio que recibirá un buen galardón. Berceo repite una y otra vez que la Gloriosa protege y socorre a los que la sirven: “Esto es summum bonum servir atal Sennora, / que sabe a sus siervos acorrer en tal hora” (304a-b). A veces este mensaje ocurre a través de una interpretación alegórica del relato:

Amigos, atal Madre aguardarla devemos,
 si a Ella sirviéremos nuestra pro buscaremos;
 onrraremos los cuerpos, las almas salvaremos,
 por pocco de serviçio grand gualardón prendremos. (74)
 Todo omne del mundo fará grand cortesía
 qui fiziere serviçio a la Virgo María;
 mientras que fuere vivo, verá plazentería,
 e salvará el alma al prostremo día. (115)

Para el narrador la Gloriosa ocupa un puesto de juez de los actos humanos, especialmente en lo que respecta a su servicio:

Tal es Sancta maría que es de graçia plena,
por serviçio da gloria, por deserviçio pena;
a los bonos da trigo, a los malos avena,
los unos van en gloria, los otros en cadena. (374)

Pero se trata de un juez cuya cualidad más destacada es la de ser piadosa, la “señora abogada nuestra” de la Salve, que consigue la salvación de los pecadores. El medio de obtener el perdón de los pecados es a través de las oraciones que se dirigen a ella: “Si estos cinco gozos [...] / a la Madre gloriosa bien gelos offresçemos / [...] grand perdón ganaremos” (122). El narrador transmite una imagen optimista de la relación que existe entre los seres humanos y la Gloriosa. La oración que expresa el arrepentimiento por haber ofendido a la “Madre tan piadosa, de tal benignidat” (158a) es suficiente para que ella perdone al pecador y siga protegiéndolo:

Los que tuerto li tienen o que la desirvieron,
d' Ella merçet ganaron si bien ge la pidieron;
nunqua rrepoió Ella a los que la quisieron,
ni lis dio en rrefiarta el mal que li fizieron. (376)

La función descriptiva y la explicativa están íntimamente ligadas a otra función, la exhortativa; ya se ha visto en los ejemplos anteriores cómo el autor, por medio del narrador, incita constantemente al público a que sirva a la Gloriosa para que puedan acogerse así a los beneficios que ella siempre presta a los que la sirven: “Madre tan piadosa, de tal benignidat, / que en buenos e + malos faze su piadat, / devemos bendezirla de toda voluntat” (158a-c), “non nos deve doler nin lengua nin garganta / que non digamos todos: ‘Salve Regina Sancta’” (280c-d). El narrador se pone a sí mismo como ejemplo al alabar directamente a la Gloriosa: “Madre tan piadosa siempre sea laudada, / siempre sea bendicha e siempre adorada” (316a-b), “Tú, Madre gloriosa siempre seas laudada” (908a).

Finalmente, el texto nos ofrece una serie de plegarias dirigidas a la Gloriosa y hechas por el narrador en nombre de todos para que ella se digne actuar a favor de todos los congregados. Exceptuando la primera, que cierra la introducción y en la que se pide ayuda para acometer la narración de los milagros, estas plegarias se sitúan al final de la obra, a partir del milagro XX, y recuerdan las peticiones que se hacen en la Salve: “vuelve a nosotros esos tus ojos misericordiosos, y después de este destierro muéstranos a Jesús.” El narrador, en nombre de todos los congregados, pide la protección de la Gloriosa contra el pecado para que las almas vayan al cielo (499), (582c-d), (624), (746-47), (864), (909). Solamente hay una plegaria en la que se

intercede a favor de una sola persona, el maestro Gonzalo, al final del milagro que narra la historia de Teófilo. Este es el premio que se da al escritor de la obra.

Las plegarias se presentan como el final de una progresión que ocurre en el marco. La obra comienza mostrando cómo el narrador ha entrado alegóricamente en contacto con la Gloriosa. Continúa después comunicando a su público un mensaje ideológico que sirve para acercarlo a ella y utiliza los relatos como ejemplos que corroboran el continuo contacto que ella mantiene con las criaturas terrenales. Una vez que se ha presentado este mensaje ideológico y se ha incitado al público a servir a la Gloriosa, se empiezan a producir las plegarias que intentan captar al benevolencia de la Madre de Dios. Estas plegarias no son otra cosa que una afirmación –y el comienzo– del servicio que los presentes en el acto comunicativo están dispuestos a prestar a la Gloriosa. Al final del texto, se hace aparecer a la Gloriosa y a ella se dirigen los participantes en una última oración en la que todos recuerdan el milagro que ella ha realizado en un lugar y en un tiempo conocidos; al alabarla todos se colocan bajo su protección. El encuentro alegórico con la Gloriosa del principio de la obra se convierte ahora en un encuentro real compartido por todos.

En suma, los relatos de los *Milagros de Nuestra Señora* se hallan engastados en la obra dentro de un marco que, en su mayor parte, parece ser obra de Gonzalo de Berceo, ya que la versión latina más próxima a esta obra no coincide con esta presentación. Este marco pone de manifiesto la creatividad del maestro Gonzalo, cuya labor trasciende con creces los límites de la mera traducción y versificación de su fuente y revela a un hábil arquitecto de las formas narrativas. Uno de los rasgos estructurales que caracterizan a esta obra es lo que Miguel A. Garrido Gallardo llama, refiriéndose a la misión salvadora de la Gloriosa, el “final feliz” (283) que constituye una de las contribuciones de Berceo a la tradición en la que participa. Este autor ofrece una larga lista de estrofas en las que esto sucede, estrofas que, en su mayoría pertenecen al marco de la obra.²¹

El marco que crea el maestro Gonzalo para unificar los relatos se basa, pues en la presentación actualizada de la recitación de la obra ante un público. Este recurso permite al autor comunicar su mensaje ideológico de un modo verosímil al presentar la obra como el monólogo que el narrador dirige al público congregado. Este marco sirve además como un recinto simbólico en el que tanto el escritor como el lector y el público se convierten en personajes que se conectan entre sí y también con los personajes que aparecen en los relatos, pero a la vez es un recinto que aleja a los personajes del marco del espacio real sustituyendo este espacio por un lugar alegórico desde el cual el escritor presenta su obra. De esta manera se forma una comunidad ante la cual la Gloriosa se manifestará para recibir el servicio y otorgar la gracia que todos ansían: la entrada en su reino.

²¹ 71, 100, 115, 131, 141, 158, 182, 235, 316, 374-376, 311-412, 430, 460, 580-82, 620-24, 904-11.

Obras citadas

- Ackerman, Jane E. "The Theme of Mary's Power in the *Milagros de Nuestra Señora*." *Journal of Hispanic Philology* 8 (1983): 17-31.
- Albert Galera, Josefina. *Estructura funcional de los Milagros de Nuestra Señora de Gonzalo de Berceo*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1987.
- Artiles, Joaquín. *Los recursos literarios de Berceo*. Madrid: Gredos, 1968.
- Auerbach, Eric. Trans. Luis López Molina. *Lenguaje literario y público en la Baja Latinidad y en la Edad Media*. Barcelona: Seix Barral, 1969 [1958].
- Baños Vallejo, Fernando. "La intervención de Berceo en la 'introducción' de los *Milagros*." *Homenaje a José María Martínez Cachero*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 2000. II, 145-60.
- Bayo, Juan Carlos. "Las colecciones universales de milagros de la Virgen hasta Gonzalo de Berceo." *Bulletin of Spanish Studies* 81 (2004): 849-71.
- Berceo, Gonzalo de. Ed. Brian Dutton. *Obras Completas. II. Milagros de Nuestra Señora*, Londres: Tamesis, 1971.
- . Ed. Teresa Labarta de Chaves. *Vida de santo Domingo de Silos*. Madrid: Clásicos Castellanos, 1981.
- . Ed. Michael Gerli. *Milagros de Nuestra Señora*. Madrid: Cátedra, 1985a.
- . Ed. Vicente Beltrán Pepió. *Milagros de Nuestra Señora*. Madrid: Alhambra, 1985b.
- . Ed. Jesús Montoya Martínez. *El libro de los Milagros de Nuestra Señora*. Granada: Universidad de Granada, 1986.
- . Ed. Fernando Baños Vallejo. *Milagros de Nuestra Señora*. Barcelona: Crítica, 2002.
- . Eds. Juan Carlos Bayo & Ian Michael. *Milagros de Nuestra Señora*. Madrid: Castalia, 2006.
- Burkard, Richard. "Berceo's limited dogmata concerning the Virgin in his *Milagros de Nuestra Señora*." *Romance Notes* 44.3 (2004): 227-33.
- Burke, James. "The Ideal of Perfection: The Image of the Garden-Monastery in Gonzalo de Berceo's *Milagros de Nuestra Señora*." Ed. Joseph R. Jones. *Medieval Renaissance and Folklore Studies in Honor of John Esten Keller*. Newark: Juan de la Cuesta, 1980. 29-38.
- Campo, Agustín del. "La técnica alegórica de la Introducción a los *Milagros de Nuestra Señora*." *Revista de Filología Española* 28 (1944): 15-57.
- Collin de Plancy, Jacques A. *Dictionnaire critique des reliques et des images miraculeuses. Précédé d'un Essai historique sur le Culte des images et des reliques, sur les troubles élevés par les Iconoclastes, etc. Suivi du Traité des Reliques de J. Calvin, et de neuf Tables alphabétiques*. 3 vols. Paris: Guien et Compagnie, 1821-22.
- Drayson, Elizabeth. "Some Possible Sources for the Introduction to Berceo's *Milagros de Nuestra Señora*." *Medium Aevum* 50 (1981): 274-83.

- Ferrer, J. "Berceo: *Milagros de Nuestra Señora*: Aspectos de su estilo." *Hispania* 33 (1950): 46-50.
- Flory, David A. "Berceo's *Milagros de Nuestra Señora*: The Question of the Intended Audience". Ed. David A. Flory. *Marian Representations in the Miracles of Thirteenth-Century Spain and France*. Washington: The Catholic University of America, 2000. 24-46.
- Foresti Serrano, Carlos. "Sobre la introducción de los *Milagros de Nuestra Señora*." *Anales de la Universidad de Chile* 107 (1957): 361-67.
- Foster, David William. "The Concept of Mary in the Thirteenth-Century Spanish Poetry." Ed. David William Foster. *Christian Allegory in Early Spanish Poetry*. Lexington: The University Press of Kentucky, 1970. 105-35.
- Gaiffier, Badouin de. "Interrelaciones entre el *locus amoenus* de Berceo y el *Alexandre*." *Berceo* 94-95 (1971): 85-87.
- García Jiménez, María Emilia (1995): "La focalización en los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo." *Berceo* 128 (1995): 39-46.
- García Solalinde, Antonio. "Gonzalo de Berceo y el obispo don Tello." *Revista de Filología Española* 9 (1922): 398-400.
- Garrido, Gallardo, M. A. "Una clave interpretativa para tres recursos literarios fundamentales en los *Milagros de Nuestra Señora*: la alegoría, el protagonismo absoluto, el final feliz." *Revista de Filología Española* 59 (1977): 279-84.
- Gerli, Michael. "Poet and Pilgrim: Discourse, Language, Imaginery and Audience in Berceo's *Milagros de Nuestra Señora*." Ed. Michael Gerli. *Hispanic Medieval Studies in Honor of Samuel G. Armistead*. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1992. 139-51.
- Gimeno Casalduero, Joaquín. "Función de una alegoría: Los *Milagros de Nuestra Señora* y la romería de Berceo." *Mester* 172 (1988a): 1-12.
- . *El misterio de la redención y la cultura medieval: El Poema de Mio Cid y los Loores de Berceo*. Murcia: Academia Alfonso X el Sabio, 1988b.
- Goldberg, Harriet. "The Voice of the Author in the Works of Gonzalo de Berceo and in the *Libro de Alexandre* and the *Poema de Fernán González*." *La Corónica* 9 (1980): 100-12.
- Gripkey, Mary Vicentine. 'The Blessed Virgin as Mediatrix in the Latin and Old French Legend Prior to the Fourteenth Century.' Tesis Doctoral Inédita. The Catholic University of America, 1938.
- Gybbon-Monypenny, G. M. "The Spanish Mester de Clerecia and Its Intended Public: Concerning the Validity as Evidence of Passages of Direct Address to The Audience." *Medieval Studies Presented to Eugene Vinaver*. Manchester: Manchester University Press, 1965. 230-44.
- Kantor, Sofia. "Construcción de la alegoría en los *Milagros de Berceo*." Ed. María Isabel Toro Pascua. *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 3-6 de octubre de 1989)*. Salamanca:

- Biblioteca Española del Siglo XV, Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, 1994. 493-500.
- Lewis, Julie. "La estrella, la sombra y el centro en los *Milagros de Berceo*." *Ábside* 37 (1973): 267-324.
- López Morales, Humberto. "Los narradores de los *Milagros de Nuestra Señora*." Ed. Claudio García Turza. *Actas de las III Jornadas de Estudios Berceanos*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1981. 101-11.
- Lorenz, Erika. "Berceo, der *Naive* (Über die Einleitung zu den *Milagros de Nuestra Señora*)." *Romanistisches Jahrbuch* 14 (1963): 255-68.
- Menéndez Peález, Jesús. "La tradición mariológica en Berceo." Ed. Claudio García Turza. *Actas de las III Jornadas de Estudios Berceanos*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1981. 113-27.
- Molina, R. A. "Gonzalo de Berceo y el lenguaje oral." *Quaderni Ibero-Americani* 37 (1969): 8-12.
- Montoya Marínez, Jesús. "El prólogo de Gonzalo de Berceo al libro de los *Milagros de Nuestra Señora*." *La Corónica* 13 (1985): 175-89.
- Orduna, Germán. "La Introducción a los *Milagros de Nuestra Señora* de Berceo." *Actas del Segundo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Nimega: Asociación Internacional de Hispanistas, 1965. 447-56.
- . "La Introducción a los *Milagros*: The Image of the Garden-Monastery in Gonzalo de Berceo's *Milagros de Nuestra Señora*." Ed. Joseph R. Jones. *Medieval Renaissance and Folklore Studies in Honor of John Esten Keller*. Newark: Juan de la Cuesta, 1980. 29-38.
- Prat Ferrer, Juan José. "Predicación y alegoría en Los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo." Ed. Katherine Gatto. *Spain's Literary Legacy. Studies in Spanish Literature and Culture from the Middle Ages to the Nineteenth Century*. Nueva Orleans: University Press of the South, 2005. 1-15. [Otra versión aparece en el *Anuario de La Universidad Internacional SEK* 9 (2004): 77-87].
- Romera Castillo, José. "Presuposiciones de los *Milagros de Nuestra Señora*: Hipótesis sobre el género literario." Ed. Claudio García Turza. *Actas de las III Jornadas de Estudios Berceanos*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos: 1981, 149-59.
- Rozas López, Juan Manuel. "Para una clasificación funcional de los *Milagros de Nuestra Señora*: Los milagros de la crisis." Ed. Alan Deyermond. *Historia y crítica de la literatura española I. Baja Edad Media*. Barcelona: Crítica, 1980.
- Ruffinato, Aldo. "Berceo agiografico e il suo pubblico." Ed. Aldo Ruffinato. *Studi di Letteratura Spagnola*. Roma: Società Filológica Romana, 1968-70. 9-23.
- Sagnieux, Joël. *Berceo y las culturas del siglo XIII*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1982.
- Salgado, María C. "La situación comunicativa en los *Milagros de Nuestra Señora* de Berceo." Eds. Florencio Sevilla y Carlos Alva. *Actas del XIII Congreso*

- Internacional de Hispanistas (Madrid, 6-11 de julio de 1998)*. Madrid: Castalia, 2000. I, 221-31.
- Spitzer, Leo. "Note on the Poetic and Empirical 'I' in medieval Authors." *Traditio* 4 (1946): 412-22.
- . Intro. Fernando Lázaro Carreter. *Estilo y estructura en la literatura española*. Barcelona: Crítica, 1980.
- Uli Ballaz, Alejandro. "¿Es original de Berceo la introducción a los *Milagros de Nuestra Señora*?" *Berceo* 86 (1974): 93-117.
- Ward, Benedicta. *Miracles and the Medieval Mind: Theory, Record and Event, 1000-1215*. Londres: Scolar, 1982.