

---

DOS ALEGORISTAS PEREGRINOS:  
BERCEO Y DANTE

JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ  
*Universidad Católica Argentina*  
*Consejo Nacional de Investigaciones Científicas*  
*y Técnicas de la República Argentina*

---

LA MÁS IMPORTANTE alegoría de la Edad Media castellana, el prólogo de los *Milagros de Nuestra Señora* de Berceo, comparte con la máxima alegoría de la literatura medieval, la de la *Commedia* dantesca, el arquetipo del viaje entendido como *peregrinatio vitae*. Se trata de un *topos* de larga vigencia en el medioevo, cuyo origen se remonta a San Pedro y a San Pablo<sup>1</sup>, y que identifica la vida terrena con un camino, azaroso y riesgoso de pecado, que conduce a la meta y al reposo de la vida eterna. Berceo dice haber *caecido* en el prado que tipológicamente significa la meta paradisíaca *iendo en romería* (*Mil.* 2a: 87), y define con claridad que dicha meta de salvación y justificación escatológica es la que da sentido al entero viaje<sup>2</sup>; Dante, asimismo, señala el valor alegórico del camino en cuya mitad se pierde, en el célebre arranque de su poema, mediante el genitivo universalizante *de nuestra vida*, lo cual convierte al poeta en arquetipo de toda la humanidad: *Nel mezzo del cammin di nostra vita* (*Inf.* I, 1: 3)<sup>3</sup>. El objeto de nuestra comunicación no consiste en un estudio contrastivo integral de ambas alegorías viales –lo cual excedería en mucho los límites disponibles–, sino en un abordaje de las respectivas arquitecturas y

1. El propio Berceo destaca la fuente petrina del motivo: «San Pedro lo diz esto; por él vos lo provamos» (*Mil.* 17d; citamos por la edición de *Milagros* de Juan Carlos Bayo e Ian Michael, Castalia, Madrid, 2006, p. 93); alude el poeta al siguiente pasaje de *I Petr.* 2, 11: «Charissimi, obsecro vos tamquam advenas et peregrinos abstinere vos a carnalibus desideriiis». Aun sin que medie mención expresa, hay también una referencia paulina: «Peregrini et hospites sunt [homines] super terram» (*Hebr.* 11, 13).

2. «La nuestra rromería estonz la acabamos/ quando a Paraíso las almas enviamos» (*Mil.* 18cd: 93; *cfr.* Gerli, 1985: 9, y González, 2009: 12-16).

3. Todas nuestras citas de la *Commedia* provienen de la edición de Scartazzini-Vandelli (Ulrico Hoepli, Milano, 1983).

sus diseños geométrico-espaciales, para proponer al cabo una interpretación del sentido de la expansión semántica que, a partir de la alegoría ínsita en los textos introductorios, se especifica de modo diferente y divergente en cada obra: en los *Milagros* como *reiteración ejemplar*, en la *Commedia* como *prolongación narrativa*.

Sobre la base del tópico del *homo viator* o la vida entendida como peregrinación hacia la eternidad (*cf.* Álvarez Palenzuela, 2000: 75-87; García de Cortazar, 1994: 1-21; Zumthor, 1994: 163-181), el trayecto lineal y horizontal del camino de ambos poetas queda interrumpido por el surgimiento de un plano bidimensional en el cual desemboca el peregrino: el prado en Berceo, la selva oscura en Dante. Se trata de una conversión y ampliación de la espacialidad unidimensional de la línea –el trayecto– en la espacialidad bidimensional de la superficie. Las connotaciones de ambos espacios, empero, divergen. En Berceo, el prado reedita a su modo el tópico del *locus amoenus*, y si bien no se postula explícitamente como la meta final sino como un punto intermedio que se abre en el trayecto para proporcionar cobijo, *rrepaire* y defensa al romero, siempre acosado por los riesgos del pecado y el descarrío, tanto la expresa declaración del poeta de que *semeia esti prado egual de Paráyso* (*Mil.* 14a: 92), cuanto la clara remisión al Edén genésico que muchas de las imágenes<sup>4</sup> de la construcción alegórica proponen, avalando así el tipo de lectura tipológica o figural que algunos autores han ensayado para el texto (Foster, 1979: 119-121; Gerli, 1985: 7-14; Diz, 1995: 199-201, 205-206, 225; Bayo, 2005: 51-69; González, 2010: 105-154), autorizan a interpretar el prado, más allá de su primera significación mariana, como una prefiguración del paraíso celestial o meta última de la *peregrinatio vitae*. En cambio, la selva oscura dantesca no surge en la mitad del camino de la vida como una prefiguración de la gloria eterna, sino antes bien como un emblema resumidor y potenciador de todo el caos y el pecado que jalonan el mismo camino terreno: si el prado surge en mitad del camino como anticipación de la meta, la selva surge en esa misma mitad como ampliación y engrosamiento de los peligros del propio camino. Los mismos verbos con sus complementos que indican, en cada caso, las acciones por las que los poetas desembocan en sus respectivos espacios bidimensionales, marcan esta diferencia: en Berceo el *caeci en un prado* postula un sujeto más bien pasivo que, por obra de la Providencia que guía y reorienta su marcha, cae sin proponérselo en un lugar que no merece ni gana por sus propias acciones, y en el cual se sitúa como en un *locus ubi* marcado por la preposición *en* que indica inmovilidad final, reposo, descanso, todo lo cual conviene a la idea de meta y de paraíso celestial, amén de quedar ratificado por la posterior acción conclusiva de desvestirse y echarse al pie de un árbol en un cese total y gozoso de toda actividad<sup>5</sup>; en Dante, en cambio, el *mi ritrovai per una selva oscura* (*Inf.* I, 2: 3), con su verbo prefijado y reflejo, enfatiza tanto cierta iteratividad en la acción cuanto la condición plenamente activa del sujeto, que se postula a la vez como agente y como término de su propio acto de reencontrarse; si en Berceo el término de la marcha –bien que adelantado– es el prado-paraíso, en Dante es el romero su propio término, la meta momentánea e indeseada de su errática marcha, y la

4. En rápida enumeración: el verdor perenne, las flores con sus aromas, los árboles –entre los cuales destaca como central aquel a cuya sombra se recuesta el poeta–, los frutos suculentos, los cuatro ríos o fuentes, la condición templada del clima y de las aguas, el canto melodioso de las aves, la inexistencia de dolor o cansancio.

5. «Descargué mi ropiella por iazer más viçioso, / poséme a la sombra de un árbol fermoso» (*Mil.* 6cd: 89).

selva en la que desemboca no es más que una espacialización y objetivación de sí mismo en cuanto receptáculo del pecado y el peligro; no se trata por tanto, en estricto rigor, de una meta, siquiera adelantada o prefigurada, sino de un incremento simbólico y semántico del mismo camino riesgoso, y por ello el lugar se presenta no ya como un *locus ubi* donde instalarse para reposar y gozar, sino como un *locus qua* cuya preposición *per* impone atravesar y superar como lo que es, una simple intensificación del camino. Si en Berceo la Providencia conduce a un romero pasivo hacia la meta de la Gracia, en Dante el peregrino se conduce hacia sí mismo a través del pecado, que es él mismo también, en un encierro por el cual deambula sin posibilidad de reposo ni, por el momento, escape.

Estos significados contrastantes quedan reforzados, por cierto, mediante la acusada «escenografía» de luminosidad y color del prado y de oscuridad y aspereza de la selva –esta última calificada superlativamente como *selva selvaggia*, y pleonásticamente como *aspra e forte* (*Inf.* I, 5: 3)–, mediante la marcada isotopía de la dulzura que caracteriza al prado<sup>6</sup> frente a una selva calificada como *amara* (*Inf.* I, 7: 4), y también mediante el carácter implícitamente *recto* de la romería berceana frente al *desviado o errático* del camino dantesco; el poeta florentino confiesa haber extraviado su camino –*ché la diritta via era smarrita* (*Inf.* I, 3: 3)– porque tiene conciencia de haber pecado, de haber «torcido» y «perdido» el camino recto del bien –de ahí la *paura* que se le renueva en el pensamiento (*Inf.* I, 6: 4)–, de modo tal que su encontrarse en la selva oscura no es más que la lógica consecuencia, plenamente advertida, de dicho extravío moral; el poeta riojano, en cambio, no hace ninguna referencia semejante, su camino es implícitamente recto, pues de otro modo no se entendería su acaecimiento en el prado *cobdiçiaduero* (*Mil.* 2d: 88) y *delectoso* (6a: 89) de la Gracia y del premio, que en lugar de una renovada *paura* en la conciencia depara al peregrino la pérdida de toda preocupación, el descanso de todo malestar y el olvido de toda *cuita*<sup>7</sup>: por haber Dante perdido de vista la meta que debía guiarlo en su recta marcha, extravía el camino y se aleja de tal meta; por no haber Berceo perdido de vista su meta y por haber mantenido la rectitud de su vía, la meta se le adelanta y se le ofrece como anticipado don.

Si el primer momento de la configuración espacial de las alegorías consiste, según se ve, en una línea unidimensional del camino que súbitamente se ensancha y se abre hasta generar un plano bidimensional identificado con el prado o la selva, en un segundo momento este plano trasciende la horizontalidad propia de la inmanencia mediante la generación de un ascenso vertical que convierte a la bidimensión del plano en una tridimensión propia del volumen, lo cual implica, en una perspectiva simbólica, un salto a la trascendencia. Ello ocurre en Berceo cuando el poeta manifiesta su propósito de subir a uno de los árboles del prado –que alegorizan los milagros marianos– para sumarse al coro de aves que organan en sus follajes –alegoría de los profetas y de cuantos escribieron en alabanza de la Virgen–

6. «Udí sonos de aves *dulçes* e modulados» (*Mil.* 7b: 89); «el fructu de los árboles era *dulz* e sabrido» (*Mil.* 15a: 92); «la sombra de los árboles buena, *dulz* e sanía» (*Mil.* 23a: 95); «los árboles que fazen sombra *dulz* e donosa / (...) ca son mucho más *dulçes* que açúcar sabrosa» (*Mil.* 25ac: 95); «las aves que organan entre esos fructales, / que an las *dulçes* voces, dizen cantos leales» (*Mil.* 26ab: 96); «quiero d'estos fructales tan plenos de *dulçores* / fer unos poccos viessos, amigos e sennores» (*Mil.* 44cd: 103)

7. «laziendo a la sombra perdí todos cuidados» (*Mil.* 7a: 89); «de todo el lazerio fui luego folgado; / olvidé toda *cuita*, el lazerio passado» (*Mil.* 12bc: 91).

y así cantar también él los hechos y las loas de María<sup>8</sup>, y ocurre en Dante cuando este se enfrenta con un monte que resplandece bajo los rayos del sol –Dios mismo– en contraste con la negrura de la selva del pecado, y que se le ofrece como la única posible vía de escape, mediante su escalada, de la tenebrosa selva, a la vez que le permite superar el miedo<sup>9</sup>. Pero los modos y los tiempos del ascenso inducido por estos elementos axiales –el árbol en el prado, el *colle* en la selva– divergen radicalmente. En Berceo el ascenso se da inmediatamente después de confesado el propósito del poeta, y el gesto se reviste del valor simbólico de articular la narración de los veinticinco milagros del libro, pues estos se presentan como el contenido del canto del romero que, por haber devenido ave subiéndose al árbol, pasa a integrar el coro de los panegiristas de María. Dante no puede en cambio completar el incoado ascenso del monte, pues tres fieras le cierran el paso y se lo impiden: un leopardo –*lonza*–, un león –*leone*–, y una loba –*lupa*–, tradicionalmente interpretadas como alegorías respectivas de la lujuria, la soberbia y la avaricia (*Inf.* I, 31-60: 5-7); ante el valor axial y vertical ascendente de la imagen del monte, que solo se vive como promesa frustrada, las tres fieras se presentan como emergentes de la horizontalidad y la inmanencia, y no solo hacen fracasar la subida<sup>10</sup> sino también obligan al poeta a retroceder en la selva hacia la oscuridad que creía ya superada<sup>11</sup>: en tanto las aves del prado berceano, volátiles y aéreas, se identifican con la verticalidad ascendente del árbol en el que moran, las fieras de Dante, terrestres y ctónicas, lo hacen con la horizontalidad regresiva de la selva, lo cual convierte a las primeras –en términos del modelo actancial clásico– en *coadyuvantes* del sujeto que intenta el ascenso, y a las segundas en *oponentes*; en tanto aquellas se definen por el sonido de su canto antes que por la visión de sus cuerpos –lo cual remite a la superioridad de lo auditivo sobre lo visual en la jerarquía tradicional de los sentidos–, estas se definen por una corporeidad y un movimiento visualmente percibidos; en tanto el canto supone en las aves una condición espiritual que hace posible la salvación, en las fieras solo hay la animalidad pura de las pulsiones primarias que llevan al pecado. En la presentación de los elementos axiales y ascendentes respectivos, por lo demás, se observa una primacía de la *formalidad* en Dante y de la *funcionalidad* en Berceo: el *colle* de la selva oscura es una forma nítida y firme que el personaje contempla y desea, pero que no puede desempeñar la función ascensional que conlleva en cuanto forma; por el contrario, la forma del árbol no aparece en el prado de Berceo diseñada con claridad, se habla de *árboles* en plural y no se los individualiza, describe ni presenta como objetos de contemplación, sino más bien como entes funcionales que cumplen acabadamente con el cometido de dar sombra, música, refrigerio, descanso y, sobre todo, consumada posibilidad de ascenso.

8. «Quiero en estos árboles un ratiello sobir / e de los sos miráculos algunos escribir» (*Mil.* 45ab: 103).

9. «Ma poi ch'i' fui al piè d'un colle giunto, / là dove terminava quella valle / che m'avea di paura il cor compunto, / guardai in alto, e vidi le sue spalle / vestite già de' raggi del pianeta / che mena dritto altrui per ogni calle. / Allor fu la paura un poco queta / che nel lago del cor m'era durata / la notte ch'i' passai con tanta pieta» (*Inf.* I, 13-21: 4-5).

10. «Questa [la lupa] mi porse tanto di gravezza / con la paura ch'uscìa di sua vista, / ch'io perdei la speranza dell'altezza» (*Inf.* I, 52-54: 6-7); «Mentre ch'i' ruvinava in basso loco, / dinanzi alli occhi mi si fu offerto / chi per lungo silenzio pareo fioco» (*Inf.* I, 61-63: 7).

11. «Tal mi fece la bestia sanza pace [la lupa], / che, venendomi incontro, a poco a poco / mi ripigheva là dove 'l sol tace» (*Inf.* I, 58-60: 7).

Pero si las fieras obturan e impiden el ascenso que las aves posibilitan e inducen, ello supone para el poeta de la *Commedia* un fracaso solo temporario, pues en el momento en el que la loba le cierra el camino y lo obliga a retroceder aparece ante él la figura de Virgilio. Dante se vuelve a este en cabal actitud de plegaria, solicitándole su socorro contra la fiera –*aiutami da lei, famoso saggio* (*Inf.* I, 89: 9)– como si se tratase, más que de un *saggio* cual lo nombra, de un verdadero santo intercesor; Virgilio responde al ruego de su devoto admirador proponiéndole oficiarse como su guía en un largo viaje por los nueve círculos infernales y las nueve terrazas del Purgatorio<sup>12</sup>, al cabo del cual se le concederá por fin, ya purificada su alma, la Gracia de ascender a las nueve esferas celestiales y recorrerlas bajo la superior guía de la más perfecta adyuvante Beatrice<sup>13</sup>. La propuesta de Virgilio no opone ya a la selva del pecado la mera y directa ascensión al cielo por el *colle* –intento primero y fallido de Dante–, sino *otro viaje*: «A te convien tenere *altro viaggio*, / rispouse poi che lagrimar mi vide, / se vuo' campar d'esto loco selvaggio» (*Inf.* I, 91-93: 9); al igual que el viaje original pretendido por Dante frente al imposible *colle*, este *altro viaggio* entraña una dimensión vertical que establece oposición ortogonal, axiológica y metafísica respecto del horizontal *loco selvaggio* con el que rima, pero no se trata ya de una dimensión vertical simple y directamente ascendente, como ocurre con el árbol por el cual sube Berceo, sino de una verticalidad bidireccional, primero descendente –el viaje por el Infierno–, y solo después ascendente –la escalada por las terrazas del Purgatorio, el acceso al Paraíso Terrenal situado en la última de aquellas, el salto final a las esferas celestiales–. Ante la imposibilidad, a causa del pecado, de escalar directa e inmediatamente el monte que se le presenta al poeta dentro de esa misma selva oscura de la cual aspira a huir, la alternativa es quedar errando indefinidamente por la selva o diferir y enriquecer el deseado ascenso mediante una fase previa que implique todo lo contrario, un descenso, una *catábasis* al modo de aquella que los héroes míticos realizaban para purificarse y calificarse en un doble sentido, intelectual y moral, y poder ejecutar así dignamente, tras haber adquirido en el hades la iluminación y la justificación necesarias, la gran misión que les había sido destinada.

Conviene detenernos un poco más en los adyuvantes-guías de ambos viajeros, pues en ellos encontraremos aún alguna clave para la configuración de nuestra topología ortogonal. Frente a los dos guías sucesivos de Dante –Virgilio y Beatrice–, que lo acompañan en la etapa infernal y purgatorial del viaje el primero y en la celestial la segunda, Berceo tiene por única ayudadora a la Virgen María, cuya función de guía aparece inclusive ratificada por uno de los nombres que se le adjudican en el texto, *estrella de los mares, guiona deseada* (*Mil.* 32b: 98). La diferencia entre los dos guías de Dante y la sola de Berceo, además de su número, es obvia: Virgilio ayuda a Dante a salir de la selva y Beatrice lo lleva a culminar su ascenso en la etapa final del Cielo, pero ninguno de ellos se identifica ontológicamente con esos espacios; en cambio, María es a la vez el espacio y el agente que permite a

12. «Ond'io per lo tuo me' penso e discerno / che tu mi segui, e io sarò tua guida, / e trarrotti di qui per luogo eterno, / ove udirai le disperate strida, / vedrai li antichi spiriti dolenti, / che la seconda morte ciascun grida; / e vederai color che son contenti / nel foco, perchè speran di venire / quando che sia alle beate genti» (*Inf.* I, 112-120: 11).

13. «Alle qua' poi se tu vorrai salire, / anima fia a ciò più di me degna: / con lei ti lascerò nel mio partire» (*Inf.* I, 121-123: 11).

Berceo trascenderlo. Virgilio y Beatrice no son la selva, ni el Infierno, ni la montaña del Purgatorio o las esferas del Cielo, sino agentes que obran sus movimientos *desde, a través de o hacia* esos espacios; María es el prado mismo *hacia el cual* ha guiado en primer término al romero, y *desde el cual* lo hace ascender en segundo término, al auxiliarlo en su propósito de cantar sus milagros junto a las aves del árbol, según él mismo declara: «la Gloriosa me guíe que lo pueda cumplir, / ca yo non me trevría en ello a venir. // Terrélo por miráculo que lo faz la Gloriosa / si guiarme quisiere a mí en esta cosa» (*Mil.* 45cd-46ab: 103-104). La identificación de adyuvante y espacio en una misma entidad no solo arroja como primera consecuencia la «animización» del espacio, su conversión en agente y por tanto su potencialidad de generar acción<sup>14</sup>, sino que explica mejor, por ello mismo, la capacidad del prado de producir por sí mismo su propia superación mediante la inmediata vertical ascendente del árbol. Si el prado, por ser María y por ser, además, el paraíso, es un espacio vivo y actuante que conduce a la Vida mayúscula, la selva oscura, en cuanto dominada por el pecado, es un espacio inerte que se clausura en sí mismo y conduce a la Muerte mayúscula a menos que, como ocurre en efecto, la intercesión de Beatrice ponga en marcha para Dante el complejo proceso de purgación y purificación que Virgilio comienza a ejecutar y concluye ella misma (*Inf.* II, 52-142: 15-19). María es a la vez el camino y la prefiguración de la meta; Virgilio es parte del camino con absoluta exclusión de la meta; Beatrice es el tramo final del camino y la inminencia de la meta.

Llegamos así al tercer momento de la progresiva configuración arquitectural de nuestros dos textos. Si el primer momento se definía por la generación del plano bidimensional del prado o de la selva a partir de la línea unidimensional del camino, y el segundo por la generación de un volumen a partir de dicho plano mediante la postulación de un movimiento vertical –puramente ascendente en el prado, sucesivamente descendente y ascendente en la selva– que posibilita la superación de lo horizontal inmanente hacia una –inmediata o diferida– trascendencia, el tercer momento se define por el «llenado» y la plena ocupación narrativa del volumen así generado mediante el desarrollo del material poético que constituye el contenido de ambos poemas. Tanto los *Milagros de Nuestra Señora* en su totalidad cuanto la entera *Divina commedia* no son otra cosa que una expansión semántica, de modalidad narrativa, de la seminal *narratio allegorica* ínsita en el prólogo de aquellos o en el primer canto esta. Cada uno de los veinticinco milagros de Berceo no hace sino referir distintos «casos» en los que se verifica el ascenso por el alegórico árbol, vale decir, la superación de la inmanencia del plano horizontal hacia esa trascendencia a la que conduce la vertical de un árbol que alegoriza las intervenciones milagrosas –y por ello salvadoras– de la Virgen, y en cuya copa cantan esas aves que son emblema de la laudabilidad que tales intervenciones marianas merecen; todo pecador o necesitado que, en las particulares *narrationes* de los veinticinco relatos del poema, se beneficia de una intervención milagrosa de la Virgen, experimenta al hacerlo ese tránsito de lo inmanente a lo trascendente, de lo horizontal a lo vertical, de la tierra al cielo, del pecado y la muerte a la Gracia y la vida, en suma, que el texto del prólogo ha previamente representado

14. Ya señalaba Agustín del Campo, en su estudio pionero sobre el prólogo de los *Milagros*, el carácter activo y dinámico del espacio del prado identificado con María (Campo, 1944: 22, 50-51); similar aserto harán posteriormente Diz (1995: 184) y Augspach (2004: 64, 69).

de modo general y universalizante a través de la anécdota alegórica que protagoniza el poeta-romero, quien, por si menester fuere, expresamente afirma que su acto de subir por el árbol para cantar los hechos y alabanzas de María constituye en sí mismo otro milagro de esta: «Terrélo por miráculo que lo faz la Gloriosa / si guiarme quisiere a mí en esta cosa» (*Mil.* 46ab: 104; *cfr.* Ackerman, 1983: 28-29; Gerli, 1985: 11-12). En cuanto a la *Commedia*, es evidente que toda ella desarrolla narrativamente el largo viaje del poeta por esa vertical de sentido doble y opuesto, primero descendente y luego ascendente, que Virgilio le propone en el canto primero, pero de un modo diverso a como desarrollan los *Milagros* el propósito prologal de ascender por el árbol. Los *Milagros* no son, como la *Commedia*, una única y extensa *narratio*, sino veinticinco *narrationes* breves e independientes, bien que orgánicamente reunidas y cohesionadas por el relato alegórico de marco; en consecuencia, no existe una *progresión narrativa* a lo largo de todos los relatos de la colección, sino una *reiteración* del mismo contenido de base, a saber, la salvación de un necesitado o pecador por obra de una intercesión milagrosa de la Virgen. Puede así decirse que el cuerpo narrativo múltiple de los milagros *no continúa* la *narratio allegorica* del prólogo, sino más bien *la reitera* veinticinco veces en su contenido semántico, recreándolo *ejemplarmente* mediante diversas historias que varían las circunstancias argumentales y contextuales; por el contrario, el cuerpo narrativo unitario de la *Commedia* opera como *continuación y ahondamiento* de la *narratio allegorica* del canto primero, mediante el desarrollo demorado de una única historia que en él comienza y progresa luego sin interrupción explotando al máximo los gérmenes semánticos dados desde el inicio. Frente a la *reiteración ejemplar* de los *Milagros*, la *prolongación narrativa* de la *Commedia*; frente a una solución que *representa* la *historia peccati atque salutis* mediante la sucesión de veinticinco casos independientes brindados a modo de ejemplos<sup>15</sup> y cuyos actantes en ningún caso incluyen al personaje-narrador del prólogo, que se limita así a relatar *desde fuera* y en tercera persona dicha historia que, con todo, le atañe en cuanto individuo que participa de la historia humana común, otra solución muy distinta que *recapitula* dicha *historia peccati atque salutis* mediante el desarrollo detallado y complejo de un único caso cuyo actante central se identifica con el personaje-narrador del canto introductorio, que relata entonces la totalidad del poema que protagoniza, y no solo dicho canto inicial, *desde dentro* y en primera persona, aunque se trate de una historia que excede su propia vida e involucra a la humanidad toda mediante la inclusión de personajes antiguos y modernos, míticos e históricos, cristianos y paganos. Estas divergentes maneras de explotar el núcleo semántico ínsito en las respectivas alegorías introductorias define para estas, por añadidura, un grado de clausura diferente: puesto que los milagros marianos no continúan sino reiteran el sentido de la alegoría inicial, va de suyo que esta se presenta como completamente concluida

15. Cuando hablamos a propósito de los *Milagros* de «ejemplos» o «reiteración ejemplar» no estamos en absoluto ciñendo estos términos a la significación estricta que cargan en el sistema de géneros de la poética medieval. Existe, como se sabe, cierta discrepancia en la crítica berceana acerca de si los *Milagros* pertenecen al género de los *exempla* o al de las *laudes*. Si bien nos parece que hay en ellos elementos que remiten tanto a uno como a otro, nuestra opción se inclina por inscribirlos antes en el género demostrativo propio de la alabanza que en el deliberativo propio del ejemplo. Si empleamos este último término aquí lo hacemos en su sentido más general de «caso ilustrativo», y despojándolo de toda obligatoriedad de fin didáctico o moralizante. *Cfr.* Baños (1997: xlvii-liv); Cacho Blecua (1986: 49-66); Diz (1995: 22-33); Montoya Martínez (2000-2001: 13-42); Romera Castillo (1981: 149-159).

y cerrada en sí misma, con un desenlace definitivo y feliz que radica en el acto del poeta-romero, devenido ave, de subir al árbol y acceder así a la trascendencia y la salvación; contrariamente, y puesto que los noventa y nueve cantos de la *Commedia* no reiteran sino continúan y desenvuelven el sentido de la alegoría del canto primero, va asimismo de suyo que esta no se encuentra en absoluto concluida ni se cierra en sí misma, sino que permanece inconclusa y posterga su desenlace definitivo y feliz hasta el canto centésimo del *Paradiso*, cuando el poeta ve finalmente la cara de Dios, generando precisamente mediante tal postergación el ingente material narrativo que da cuerpo a la única historia.

BIBLIOGRAFÍA

- ACKERMAN, Jane E., «The Theme of Mary's Power in the *Milagros de Nuestra Señora*», *Journal of Hispanic Philology*, 8, 1 (1983), pp. 17-31.
- ALIGHIERI, Dante, *La divina commedia*, Testo critico della Società Dantesca Italiana riveduto col commento scartazziniano rifatto da Giuseppe Vandelli, 21 ed., Ulrico Hoepli, Milano, 1983.
- AUGSPACH, Elizabeth A., *The Garden as Woman's Space in Twelfth and Thirteenth Century Literature*, The Edwin Mellen Press, Lewiston-Queenston-Lampeter, 2004.
- BAÑOS, Fernando (ed.), Gonzalo de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*, Crítica, Barcelona, 1997.
- 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, Iberoamericana, Madrid, 2005, pp. 51-69.
- Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam*, nova editio logicis partitionibus aliisque subsidiis ornata a Alberto Colunga et Laurentio Turrado, 6 ed., BAC, Madrid, 1982.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel, «Género y composición de los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo», en *Príncipe de Viana. Homenaje a José María Lacarra*, Gobierno de Navarra, Pamplona, 1986, pp. 49-66.
- CAMPO, Agustín del, «La técnica alegórica en la introducción a los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo», *Revista de Filología Española*, 28 (1944), pp. 15-57.
- DIZ, Marta Ana, *Historias de certidumbre: los Milagros de Berceo*, Juan de la Cuesta, Newark (Del.), 1995.
- FOSTER, David William, *Christian Allegory in Early Hispanic Poetry*, The University Press of Kentucky, Lexington, 1970.
- GARCÍA DE CORTAZAR, José Ángel, «El hombre medieval como *homo viator*: peregrinos y viajeros», en *Cuarta Semana de Estudios Medievales, Nájera 1993*, Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 1994, pp. 1-21.
- GERLI, E. Michael, «La tipología bíblica y la introducción a los *Milagros de Nuestra Señora*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 62 (1985), pp. 7-14.
- GONZÁLEZ, Javier Roberto, «La alegoría cristiana o *in factis* en el prólogo de los *Milagros de Nuestra Señora* de Berceo», *Revista de Literatura Medieval*, 22 (2010), pp. 105-154.
- , «Dos modelos de itinerario en la literatura medieval: romería y caballería», *Taller de Letras*, 45 (2009), pp. 9-31.
- GONZALO DE BERCEO, *Milagros de Nuestra Señora*, ed., introd. y notas de Juan Carlos Bayo e Ian Michael, Castalia, Madrid, 2006.