

# « ATAL ALLUR A CATADE » : RECUPERACIÓN FIGURAL DE LA ANTIGÜEDAD PAGANA EN LAS CANTIGAS DE SANTA MARÍA DE ALFONSO X

Santiago Disalvo

Universidad Nacional de La Plata  
CONICET

## Resumen

Existe un nexo figural o tipológico entre el evento histórico relatado en la *Cantiga de Santa María* 205 y un pasaje de la *Estoria de España*, ambas obras alfonsíes que no suelen estudiarse en relación. Este recurso, que es sólo una muestra de la rica utilización de la tipología en el cancionero, evidencia un propósito de recuperación y superación simbólica («alegórica») del pasado pagano en el contexto más amplio de textos alfonsíes, que incluye también al *Setenario*.

There is a figural or typological nexus between the historical event told in *Cantigas de Santa María* 205 and a fragment of the *Estoria de España*, both alphonsine works which are not usually studied in connection. This feature, which is only a sample of the rich use of typology in the cancionero, is an evidence of an intended symbolic («allegorical») recovery and overcoming of the pagan past, in the wider context of alphonsine texts, including also *Setenario*.

**Palabras clave:** Milagros marianos; Prosa alfonsí; Cantigas de Santa María; Estoria de España; Alegoría; Tipología bíblica; Procedimiento figural

Un célebre dístico latino, atribuido a Nicolás de Lyra, sintetiza la teoría de los cuatro niveles de interpretación con que los lectores medievales accedían a las Sagradas Escrituras y, por extensión, a todo texto en general:

Littera gesta docet, quid credas allegoria,  
moralis quid agas, quo tendas anagogia. (1)

Esta teoría del cuádruple significado no parece haber sido ajena a las creaciones surgidas en el *scriptorium* de Alfonso X a mediados del siglo XIII. El presente trabajo ha surgido, precisamente, de un afortunado cruce entre algunas de estas obras (una de las *Cantigas de Santa María* y un pasaje de la *Estoria de España*), y pretende señalar la presencia y los grados de utilización del significado alegórico en el gran cancionero alfonsí dedicado a María. Si bien se puede afirmar que la materia narrativa propia de las *Cantigas* proviene sobre todo de los compendios de milagros marianos, escritos tanto en latín como en romance, no podemos dejar de observar que otro tipo de textos –es decir,



la narrativa histórica— ha servido también de primordial entramado narrativo sobre el cual se construyeron por analogía algunas de las cantigas narrativas (o *de miragre*). Es necesario, pues, indagar algunos nexos entre el cancionero y la obra historiográfica que relata los acontecimientos de la Antigüedad pagana. Ahora bien, estos nexos que, a través de un intento de modificar la actitud del receptor (*moralis*), están, en última instancia, en función de la admiración, contemplación y veneración de la Virgen (*anagogia*)(2), son de naturaleza simbólica: una lectura figurada (*allegoria*) de la *littera* histórica.

### I. La recuperación alegórica de la Antigüedad pagana

Como premisa, es necesario tener en cuenta qué modalidad de pervivencia se le ha concedido a la Antigüedad pagana en las *Cantigas de Santa María*, especialmente en relación con la figura de la Virgen. Algunos acercamientos críticos recientes han querido ver en la obra la supervivencia de cultos a divinidades femeninas precristianas. Luis Martínez (1991: 154), quien habla de «direct pagan influence», identifica un eco del mito de Atis y Cibele en la cantiga 26, en la que un romero, de camino a Santiago de Compostela, se castra a sí mismo por no haber mantenido su castidad. Martínez cree distinguir también la misma repetición (*reprise*) en la cantiga 42, en la que María reclama al clérigo su voto de consagración a ella (representado por un anillo), acaso olvidando que la castración de la primera cantiga es instigada por el demonio y no por la Virgen:

The cantiga is the reprise of the ancient narrative. It is a much more sanitized version of the story of Attis, but it remains the reprise of the myth. The cantiga lacks the frenzy of the pagan tale since blood is not shed, but the result is the same. In adopting the ascetic life, the man rejects the carnal side of his nature. In essence, he is performing the same act of self-emasculatión performed by Attis. (Martínez, 1991: 152153)

Conclusión forzada o incomprensión de la naturaleza del voto virginal en la mentalidad cristiana medieval, es un error, en todo caso, identificar la castración (acto reprobado y castigado en el relato) con la consagración a la Virgen.

Más recientemente, Bernardo Monteiro de Castro (1999) ha analizado la presencia de algunos rasgos supuestamente paganos referidos a María, atribuyéndolos a la influencia del culto a la Gran Madre, un tipo divinidad telúrica de la Europa precristiana. En su breve estudio, el autor se apresura a atribuir el accionar de la Virgen en las *Cantigas* a las

diferentes formas de culto de deidades femeninas ctónicas, nocturnas y lunares, a Diana y otras diosas de la fertilidad, a las celebraciones célticas del fuego y de la primavera. Admitiendo la posibilidad de existencia de un resabio de épocas en las que el cristianismo y, más específicamente, el culto mariano, aún no estaban firmemente consolidados en la Península (y esto, claramente, no ya en la literatura mariana del siglo XIII, sino en las fuentes primigenias de estos milagros), es necesario ser muy cautelosos a la hora de hablar de la pervivencia del carácter de unas deidades femeninas paganas en las *Cantigas*, obra creada en un contexto de erudición, con especial cuidado de sus elementos (y propósitos) doctrinales. Sí, en cambio, estamos ante una de las representaciones más vívidas del esplendor del culto mariano peninsular y, por ello, no podemos menos que reconocer el alto grado de elaboración estética del retrato mismo de María. Si la Virgen es una madre tierna y también una protectora celosa y aguerrida, si es una reina potente al tiempo que una misericordiosa auxiliadora de las parturientas, esto se debe a su representación dinámica y llena de los matices de una humanidad completa. Es decir, se trata de un personaje con todos los rasgos humanos, al que no es necesario buscar filiaciones paganas en aras de una justificación de su personalidad.

Por lo tanto, estimamos que es más adecuado observar el movimiento en la dirección contraria: analizar no qué paganismo pueda haber sobrevivido, sino de qué manera se lo recupera conscientemente para ser superado o resignificado. La empresa cultural y didáctica alfonsí es tan consciente de la existencia de un substrato de imágenes mítico-paganas, que provee explícitamente una «traducción simbólica» cuyo único sentido posible es la figura de María. Al respecto, Hans Robert Jauss ha estudiado lo que ocurre en la literatura de la Baja Edad Media cuando los antiguos mitos, que habían sido transformados en alegoría, adquieren una renovada vida dinámica al reactivarse, esta vez en una nueva configuración: «La riattivazione del mito annulla il fissarsi allegorico in forma di qualità morale che l'essere mitico ha subito.» (Jauss, 1989: 184). Sin embargo, podemos constatar que, en el caso de la mariología alfonsí, todavía presenciamos la plena vigencia de una alegóresis «desmitificadora», según los cánones altomedievales: el elemento pagano carece ya de vida, y es sólo el término estático y servil de una alegoría que señala a la Virgen como único término «vivo», como único sentido definitivo. Así tiene lugar una recuperación alegórica de los elementos de la religión precristiana, tal como podemos apreciar en tres pasajes del *Setenario*, obra «doctrinal-enciclopédica» del *scriptorium* alfonsí:

Ley XLIII: De cómo los que adoraban la tierra, a Santa María querían adorar si bien lo entendiesen. Doce fueron los apóstolos, segunt que se usó oyestes, de qui recibiestes la mandadería de Ihesu Cristo en cómo auemos a creer e a obrar. Et por esta mandadería entendemos que las crencias que los otros creyen, de que hablamos en las leyes ante ésta, non eran ciertas porque las non entendien los omnes así como deuyen. Mas eran a semeiança desta santa ley que Dios aye a dar en el mundo.

Ca los que adoraban a la tierra querían tanto mostrar como que orassen a Santa María; ca ella ouo en sí siete cosas a semeiança de la tierra. (Vanderford, 1945: 73-74)

Ley XLVIII: De cómo los que adoraban a la luna, a Santa María querían adorar si lo entendiesen.

Estrelleros llamauan a aquellos que dizien que conosçien las estrellas e las adoraban, et señaladamente las vii planetas. Onde los adoradores de la luna fazíanla ymaien a figura de mugier vestida de pannos blancos, que mostraua esto que aya a ser. Et esto era a significança de Santa María que nunca fue corronpida, que es semejada a la luna en vii maneras. (Vanderford: 81)

Ley LX: De las semeianças que ouo Santa María con [el signo de] Virgo. Virgo llamauan los antigos al sexto signo. E dáuante semeiança de mugier; ffermosa; virgen; cinta por los pechos; con alas; que tiene los braços tendidos; e las palmas abiertas.

Et estas vii cosas fueron a semeiança de los fechos de Santa María [...] Onde estas significaciones que pusieron al signo de Virgo, Santa María las deue auer por derecho et porque los que oran al signo, a ella adoraban si de tan buena uentura fuesen que la conosçiesen. (Vanderford: 100-101)

Este tipo de recuperación simbólica, «a semeiança de», «a significança de», que podría entenderse como un proceso de alegóresis en la historia religiosa de los pueblos, en la que finalmente se abandona el primer término, meramente provisional (tierra, luna, constelación/ signo zodiacal), para pasar al segundo y definitivo, es un recurso que permite explicar el propósito de la exposición doctrinal del discurso mariológico alfonsí. Como veremos al final, esta misma intención está presente en las *Cantigas*. Sin embargo, no es esta forma de alegóresis la que encontramos en el cancionero, ya que el primer término aquí es no sólo un objeto inanimado, sino una realidad «transhistórica» o, más

bien, «ahistórica», perdurable y constante en la vida humana, y no un hecho o persona identificable con una edad o un pueblo determinado en la historia humana.

## II. La tipología en las *Cantigas de Santa María*

Tanto los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo como *Les Miracles de Nostre Dame* de Gautier de Coinci (que junto con las *Cantigas* constituyen las tres obras más importantes de la literatura miracular mariana del siglo XIII), incluyen en sus prólogos la descripción de María en clave alegórica. Gautier introduce la imagen del juego de ajedrez, donde la Virgen es la «dama», pieza fundamental con la que Dios vence al diablo. Berceo utiliza la alegoría del prado o vergel que es descanso para el peregrino. Para ambos, parece adecuarse la definición de alegoría como «metáfora extendida». Este recurso brota de una larga tradición de la poesía mariana latina, en la que el simbolismo referido a la Virgen había adquirido un alto grado de refinamiento, ya que, como afirma Raby (1953: 365): «it was left to the Middle Ages to establish her position in the symbolic universe». Más adelante, este mismo autor enumera la riqueza de tal mundo simbólico: la Virgen es la zarza ardiente, el cayado de Aarón, el vellón de Gedeón, la rama de Jesé(3), etc., «symbols which most frequently appear both in ecclesiastical art and in all the liturgical poetry dedicated to Mary. They are all derived from various passages of the Old Testament, which were regarded as signifying directly the mystery of the Virgin Birth» (Raby, 1953: 368).

Ahora bien, a diferencia de Berceo y de Coinci, Alfonso X no elabora extensa y plásticamente este discurso alegórico para representar a la Virgen, sino que se limita a nombrar a María, en las *cantigas de loor*, mediante expresiones ya fijadas en la tradición litúrgica medieval, sin desarrollarlas: «*Virga de Jesse*» (cantiga 20), «*Estrela do Mar*» (cantiga 180), «*Ficella Moyses*» (cantiga 270), «*espello de Santa Egreja*» (cantiga 280), entre otras.

¿Cómo es posible, entonces, hablar de alegoría en las *Cantigas de Santa María*, cuando cualquier tipo de significado alegórico en la narración de los milagros iría en detrimento de su validez como testimonio de algo que realmente aconteció, ya que la alegoría es un símbolo (o complejo de símbolos) construido en un discurso? La respuesta es que tanto en las *cantigas de loor* como en las narrativas, no nos encontraremos

entonces con ricos y densos simbolismos extendidos, sino más bien con la presencia de nexos tipológicos. Y, en palabras de Eco (1997: 75): «Los medievales advertían este procedimiento como alegórico»(4) . El procedimiento de la tipología bíblica, que consiste en la vinculación figurativa entre un episodio o personaje del Antiguo Testamento y uno del Nuevo, se fundamenta, tal como explica Erich Auerbach (1950: 75-76), en la historicidad de sus términos:

La interpretación «figural» «establece una relación entre dos acontecimientos o personas, por la cual uno de ellos no sólo tiene su significación propia, sino que apunta también al otro, y éste, por su parte, asume en sí a aquél o lo consume. Los dos polos de la figura están separados en el tiempo, pero, en tanto que episodios o formas reales, están dentro del tiempo; ambos están contenidos en la corriente fluida de la vida histórica, pero la comprensión, el *intellectus spiritualis*, de su conexión, es un acto espiritual».(5)

Esta alegoría de vertiente figural o «tipológica» también tiene antecedentes hispánicos, significativos para la erudición alfonsí, en las *Allegoriae Sanctae Scripturae* de Isidoro de Sevilla (Migne, 1844-55: v. 83, col. 97-100), donde ya se encuentran asociados los vocablos *allegoria*, *figura*, *typum*:

1. Quaedam notissima nomina legis evangeliorumque, quae sub *allegori* a imaginariè obteguntur, et interpretatione aliqua egent, breviter deflorata contraxi celeriter, ut plana atque aperta lectoribus redderem.

[...]

3. Adam (Genes. I) *figuram* Christi gestavit.

[...]

5. Abel. pastor ovium (Genes. IV), Christi tenuit *typum*, qui est verus, et bonus pastor, sicut ipse dicit: Ego sum pastor bonus, qui pono animam meam pro ovibus meis, venturus rector fidelium populorum.

La tipología de filiación bíblica ha sido utilizada, en conjunción con la alegoría de forma más clásica, por otros autores de obras marianas del siglo XIII. El caso paradigmático es el de Gonzalo de Berceo, tal como lo ha estudiado Gerli (1989: 35): «La alegoría en la Introducción a los *Milagros* urde un complejo tejido simbólico cuyo sentido total y relación al resto de la obra se pueden aclarar por medio de una aproximación tipológica». También Helen Boreland (1983) ha estudiado el empleo de la tipología en *Milagros de Nuestra Señora* de Berceo, y lo menciona también como un recurso de las *Cantigas de*

*Santa María*, aplicándolo a la cantiga 4, en la que María salva al niño judío arrojado al horno. Introduzco aquí algunos otros ejemplos que también demuestran la existencia de un vínculo tipológico entre los hechos del pasado evangélico (cuyo sujeto es Jesucristo) y los hechos narrados por la cantiga (milagros obrados por la Virgen). Se trata de un vínculo específico muy utilizado en el cancionero, el que relaciona la figura de Cristo con la de María en un eje temporal (la primera siempre en el pasado con respecto a la segunda), y que suele aparecer en los estribillos:

A Santa Madre daquele | que a pe sobelo mar  
andou, guaannar del pode | por fazer y outr' andar. (236)

Assi como Jheso-Cristo | fez veer o cego-nado,  
assi veer fez a madre | hia moça mui privado. (247)

Aquela que a seu Fillo | viu cinque mil avondar  
omees de cinque pães, | que quer pod' acrescentar. (258)(6)

En otros casos, se señala más detalladamente la procedencia del *typus* («*diz eno Evangeo*»), porque la mención entraña una explicación de índole teológica:

A Madre do que o demo | fez no mudo que falasse  
fez a outro diabo | fazer como se calasse.

Ca diz eno Evangeo / dun ome que non falava,  
en que jazia o demo; / mais aquel Deus que sãava  
toda-las enfermidades / e mortos ressucitava,  
[a] tanto que o viu, logo / mandou-lle que non leixasse

De falar e que dissesse | todo quanto que sabia.

E del aquesta vertude | ouve pois Santa Maria,  
que fezo un gran miragre | de que vos dizer querria  
en tal que gente m'oyse | que me mui ben ascuitasse.

(343, 3-13)

En estos ejemplos podemos apreciar una derivación con respecto a la tipología propiamente bíblica: lo que se introduce no es ya un vínculo entre el Antiguo y el Nuevo Testamento, sino la relación entre un acto milagroso del Evangelio, obrado por Jesús (caminar sobre las aguas, devolver la vista al ciego, multiplicar los panes, sanar al mudo), y un milagro equivalente de la Virgen, acontecido en la historia actual de los fieles.

Por otra parte, también podemos encontrar un ejemplo claro de tipología en aquellas cantigas que contraponen la figura de Eva y de María, como la 60: Eva prefigura a María,

pero María supera a Eva, por eso «*Entre Av' e Eva / gran departiment' á*» (vv. 3-4). En este caso, tipo y antitipo están en función de una superación de la historia antigua, la de la humanidad sujeta al mal, por medio de la nueva historia de salvación. Así se pone de manifiesto en la cantiga de loor 270, lo cual evidencia que la tipología es un recurso conscientemente utilizado en el cancionero:

Quanto nossa primeira | madre nos fez perder  
per desobedeença, | todo nos fez aver  
aquesta a que v'izo | o angeo dizer  
«Ave gracia plena» | por nossa salvaçon.

...

Per Adan e per Eva | fomos todos caer  
eno poder do diabo; | mais quise-sse doer  
de nos quen nos fezera, | e v'izo-sse fazer  
nov' Adan que britass' a | cabeça do dragon.

...

Gran mercee ao mundo | fez por esta Sennor  
Deus, e mui gran dereito | faz quen é servidor  
desta que nos adusse | Deus, om' e Salvador,  
que compriu quanto disse | Davi e Salomon.

...

Con esta juntar quise | Deus verdadeir' amor,  
e foi end' Ysayas | seu prophetizador;  
e Daniel propheta, | que dita de pastor  
era, disse que Cristus | averia onçon.

...

Aquesta foi chamada | Ficella Moysy,  
e foi por nossa vida | Madre d'Adonay;  
e desta jaz escrito | en libro Genesy  
que seu fruto britas[o]' o | dem[o] brav' e felon.

...

Na Vella Lei daquesta | Moysen, com' aprendi,  
falou e de seu Fillo | prophetizou assy,  
dizendo que profeta | verria, e des y

quen en aquel non creess' | yrya a perdiçon.

(270, 14-42)

### III. Un caso de tipología en la narrativa alfonsí

Según hemos visto en la definición de Auerbach, la historicidad es el rasgo distintivo de la tipología. O bien, dicho en otros términos, se trata no de una *allegoria in verbis*, sino de una *allegoria in factis*. Los hechos son reales, han acontecido en la historia, sólo que uno señala, «prefigura» al otro. Cito nuevamente la explicación de Eco (1997: 8081):

Sea cual sea su naturaleza, esta tipología prevé ya que lo que es figurado (o tipo, o símbolo, o alegoría) es una alegoría que no concierne al modo en el que el lenguaje representa a los hechos, sino que concierne a los hechos mismos. Se aborda aquí la diferencia entre *allegoria in verbis* y *allegoria in factis*. No es la palabra de Moisés o del Salmista, como palabra, la que hay que leer como dotada de sobresentido, aunque así habrá que hacer cuando se reconozca que es palabra metafórica: son los acontecimientos mismos del Antiguo Testamento los que han sido predispuestos por Dios, como si la historia fuera un libro escrito por su mano, para actuar como figuras de la nueva ley.

Este modo tipológico o figural se extiende, más allá de la exégesis bíblica, a todo texto histórico. Así, pues, es posible encontrar un nexo entre algunos episodios de la historia antigua, que Alfonso enmarca en su *Primera Crónica General* (conocida como la *Estoria de España*), es decir, la de los reinos que se sucedieron en la Península, y algunos episodios de su propia historia, los acontecimientos de su tiempo, incluidos en algunas de las cantigas narrativas. Se trata de relatos que pueden considerarse «paralelos», en los que se narran las empresas bélicas por el establecimiento de un imperio (Roma, España), en oposición a otra cultura poderosa pero extraña (Cartago, Islam).

Los capítulos 61 a 70 de la *Estoria de España*, inmediatamente después de la historia de Dido y Eneas que culmina con el suicidio de la reina, relatan la historia de las guerras púnicas, y se demoran especialmente en la tercera. El texto narra detalladamente el cerco y la posterior toma de la ciudad de Cartago por parte de los romanos, que están al mando de Escipión. Hacia el final del capítulo 66 («*Cuomo Cartago fue destroida la postremera uez de guisa que numqua cobro*»), la caída de la ciudad también finaliza con el suicidio de la última reina:

Mas los romanos, luego que entraron la uilla, cercaron tod el templo en derredor e dieron les fuego. E ellos quando se uieron coyitados dexaron se dentro caer, e quisieron ante seer quemados que morir a manos de los romanos. La reyna muger del rey Asdrubal ficara con dos fijos pequeños en la torre que fiziera la otra reyna Dido, ca non quiso salir con las otras duennas nin dar se a prision; e los romanos quand entraron, y ella cuydando que non podrie guarir, subio ensomo de la torre con aquellos dos sos fijos, e parosse entre las amenas, e dio grandes bozes, e dixo contra los romanos: «yo reyna so desta cibdat, e assi cuemo la primera reyna que ouo en este logar se mató en fuego, assi quiero yo morir que so la postremera». E quando esto ouo dicho, dexosse caer en el fuego con amos ados aquellos fijos; y el pueblo de los romanos que estauan en derredor corrieron por sacallos, mas tan ayna non pudieron llegar que ante ellos muertos non fuessen. (Menéndez Pidal, 1955: 50a 12-34)

A quien está familiarizado con las *Cantigas de Santa María*, este relato de la crónica alfonsí lo remite inmediatamente a otro, la cantiga narrativa 205, en la que también se cuenta un hecho de guerra. El cerco y la toma del castillo, en este caso, se dan en la frontera con el Islam y lo lleva a cabo un ejército de caballeros cristianos de las Órdenes de Uclés y de Calatrava, al mando del *ric-ome* Alfonso Téllez de Meneses y del Gran Maestre de Calatrava, Gonzalo Yáñez de Novoa. Se trata de una cantiga que, sin duda alguna, remite a un hecho histórico, tal como lo explica Joseph O' Callaghan(7). Aun así, el milagro narrado en ella parece querer repetir la situación y los personajes del relato de la reina cartaginesa en la *Estoria de España* :

O castelo fortemente | foi derredor combatudo  
e os muros desfezeron, | ond' en gran medo metudo  
foi o poblo que dentr' era; | e pois que sse viu vençudo,  
colleu-sse a hia torre | mui fort'. E de cada lado

...

Na torre meteron cavas | e fogo pola queimaren;  
e os mouros que dentr' eran, | por sse mellor a[m]pararen  
do fogo, ontr' as am<sup>1</sup>/<sub>2</sub>as | punnavan de sse deitaren;  
e assi morreron muitos | daquel poblo malfadado.

...

Con esta coita tan grande | do fogo que os cegava  
e d'outra parte do fogo | que os mui forte queimava,  
hia moura con seu fillo, | que mui mais ca si amava,

sobiu-sse con el encima, | que lle non foss' afogado.

...

E ontre duas am<sup>1</sup>/<sub>2</sub>as | se foi sentar a mesqu<sup>u</sup>a  
con seu fillo pequen<sup>u</sup>o | que en seus braços t<sup>i</sup>a;  
e pero que mui gran fogo | de todas partes viynna,  
a moura non foi queimada | nen seu fillo chamuscado.

(vv. 27-45)

Se reproduce en la cantiga una serie de elementos que se encuentran en el texto cronístico: 1) el cerco «en derredor» del templo o del castillo, que incluye el ataque con fuego; 2) la desesperación de sus moradores, que, en un intento de salvarse, se ven empujados a una muerte colectiva; 3) la mujer con su hijo (o sus hijos) en lo alto la torre; 4) la mujer que se sitúa entre las almenas de la torre con el fuego por debajo de ella(8). A esto debe agregarse un elemento más, fundamental para el presente análisis. Ambos textos mencionan la compasión del ejército atacante suscitada por tal espectáculo: en el primer caso, el frustrado intento de los romanos por salvar a la reina; en el segundo, el ruego que hace el ejército cristiano a Dios en favor de la madre mora:

E ouveron piadade | eles e quantos crischãos  
a viron, e con gran doo | alçaron a Deus as mãos  
que os de morte guardasse, | pero que eran pagãos.  
E desto quis Deus que fosse | un gran miragre mostrado.

(vv. 57-60)

Nos encontramos aquí, evidentemente, ante un caso de empleo del modo tipológico: un acontecimiento significa al otro, es figura o tipo del otro, es decir, alegoría (in factis) del otro. Al respecto, la crítica reciente se ha referido a este tipo de personajes de la historia alfonsí como de carácter no sólo ejemplar sino figural: «Lo que atraviesa como una constante las distintas clases [de personajes] descritas es la ejemplaridad, a la que en el último grupo ['protagonistas de la historia', entre los cuales está Dido] se agrega el carácter figural» (Funes, 1997: 37). Los sucesos relatados están presentados como realmente acaecidos, autónomos y separados en el tiempo y el espacio: por un lado, la tercera guerra púnica y, por otro, un episodio bélico de frontera en la España del siglo XIII. Pero la reina cartaginesa y la madre mora se encuentran en una encrucijada histórica equivalente que les confiere un valor que la narración alfonsí rescata.

Existen además otros elementos presentes en los textos que pueden confirmar la hipótesis de un vínculo tipológico. Es necesario observar la utilización interna del modo

figural en cada uno de los relatos. En el pasaje de la Estoria, lo encontramos en las palabras mismas de la reina, que se presenta ante su pueblo y ante el invasor como otra Dido: «yo reyna so desta cibdat, e assi cuemo la primera reyna que ouo en este logar se mató en fuego, assi quiero yo morir que so la postremera». Asimismo, dentro del texto de la cantiga, existe una significación figural:

E quando viron a torre | que era toda cav[a]da  
e viron ontr' as am<sup>1</sup>/<sub>2</sub>as | aquela mour' assentada,  
semellou lles a omagen | de com' está fegurada  
a Virgen Santa Maria | que ten seu Fill' abraçado.  
(vv.52-55)

En este caso estamos ante una auténtica imagen tipológica (nótese el empleo de la palabra «fegurada») de la Virgen María que, simplemente, acontece en la realidad. No está presentada como forma del discurso, sino como una visión que sobreviene, a un mismo tiempo, a la comunidad de espectadores. La figura total, resultante de la relación entre los dos relatos, se ha vuelto más compleja: la reina cartaginesa prefigurada por Dido se corresponde, a su vez, con la madre mora que es milagrosamente presentada como una figura de María con el Niño Jesús en brazos.

Aún se puede avanzar un paso más en esta cadena tipológica, si nos detenemos en la figura de la madre con el niño en brazos, que espera ser ayudada en medio del fuego, y que es *typus* de la Virgen. En efecto, en la cantiga 345, cuyos protagonistas son Alfonso X y su esposa, es la Virgen misma con el niño en brazos quien clama por ayuda, en medio del incendio de su capilla en Jerez. En un sueño, Santa María recurre al rey Alfonso para que salve a su hijo de las llamas:

E tragia en seus braços | iu tan flemoso minùo  
que mais seer non podía, | pero era pequenyn[n]o;  
e correndo aa porta | da capela mui festùo  
v)ia con el fugando, | ca viia fog' acender  
...  
Dentro e de grandes chamas | arder toda na capela.  
E porend' ela changendo | se chamava: «Ai, mesela,  
se perez' este minùo, | que é cousa atan bela,  
querria eu mil vegadas | ante ca ele morrer.»  
...  
E a el Rey semellava | que lle dizia: «Uviade

e, por Deus, este minùo | que trag' en braços fillade  
 que o non queim' este fogo, | e sequer a mi leixade;  
 ca se ele ficar vivo, | eu mal non posso aver.»  
 (vv.71-84)

Resumo en el siguiente esquema las relaciones tipológicas identificadas en los textos alfonsíes estudiados hasta ahora:

Estoria de España (cap. 66)	<i>Cantigas de Santa María</i> (205)	<i>Cantigas de Santa María</i> (345)
Última reina cartaginesa? (incendio) ↓ Dido	→ Madre mora (incendio) → ↓ Virgen María con niño en brazos	→ Virgen María con niños en brazos (incendio)

Para completar esta exposición, es necesario preguntarnos acerca del posible propósito de la utilización del modo figural en estos pasajes de la obra alfonsí, y de su valor como procedimiento de «rescate» o «recuperación» de la materia antigua. Diego Catalán ha afirmado, dando claves para dilucidar la intencionalidad la obra histórica alfonsí, que «al incorporar las 'razones de los gentiles' a la historia 'general', como al contar la 'hebraica veritas', el problema que ocupa a los historiadores no es la reconstrucción arqueológica del pasado, sino su incorporación al mundo cultural presente» (Catalán, 1992: 21). Una de las formas de esta incorporación es lo que hemos llamado recuperación alegórica o tipológica.

Es posible ejemplificar esta «actitud alfonsí» frente a la Antigüedad también con otra narración del cancionero mariano. Para ello, nos detendremos un instante en la cantiga 335, único relato en el que Santa María se aparece no ya a un hereje, a un moro o a un judío, sino a un gentil, es decir, a un pagano que aún no ha recibido el anuncio del cristianismo. La Madre pobre y cansada, con su hijo en brazos, va a golpear la puerta de un buen hombre de Sicilia, «un gentil que adorava os ydolos» (v. 1), pero que «dava de grad' aos pobres | o mais do que el avia» (v. 21). Se aclara que los hechos ocurren «eno tempo dos gentiis» (v. 17) y que Jesús y María, aparecidos como mendigos ante aquel hombre, «a provar o v<sup>1</sup>/<sub>2</sub>eron | por saber en mais verdade»(v. 24). Más allá de sus posibles relaciones figurales con la historia de Filemón y Baucis (la mención al tiempo de carestía, la solícita disposición del hombre a despojarse de su última medida de harina, la

hospitalidad con los santos huéspedes, y la milagrosa multiplicación del alimento tan generosamente donado), relatada en el libro VIII de las Metamorfosis de Ovidio, o del episodio del profeta Elías y la viuda de Sarepta (en I Reyes 17, 7-15), la cantiga nos interesa aquí para ilustrar la modalidad con la que las Cantigas de Santa María se acercan a lo pagano. El buen gentil, lleno de estupor al ver en un instante sus arcas nuevamente repletas de harina, sale de su casa «en busca del significado»:

Enton aquel bõo ome | seve gran peça cuidando  
de como viu este feito, | e muito mentes parando;  
e fez chamar os gentiles | e esteve-lles rogando  
muito que daquesta cousa | lle dessen certãidade,

...

Se podi' aver ontr' eles | algia tal deoessa  
que fill' en braço trouxesse, | ou que nom' avia essa,  
que ll' a verdade dissessen, | e fez[o]-lles gran promesa.  
E eles lle responderon: | «Atal allur a catade.»

...

Quando ll' est' ouveron dito, | el foi log' aos crischãos  
e mostrou-lles este feito | e disse-lles: «Ai, irmãos,  
se á ontre vos omagen | que non an estes pagãos,  
de moller con fill' en braço, | de duvida m'en sacade.»

...

Eles disseron: «Avemos | a Virgen mui groriosa,  
que de Deus foi Madr' e Filla, | e criada e esposa,  
e pariu e ficou virgen, | cousa mui maravillosa.»  
Enton diss' o gentil logo: | «A omagen m'amostrade.»  
(vv. 75-93)

El modo figural se corresponde plenamente con esta actitud ante la herencia de la Antigüedad: «atal allur a catade», «a ésta buscadla por otro lado». Es decir, se pueden ver los hechos, o bien leer los relatos antiguos, históricos o incluso mitológicos, pero se accede a su significado auténtico yendo allur, «a otra parte», «más allá»: la littera debe ser superada a través de la alegoría.

Podemos concluir que en las Cantigas de Santa María, así como en la prosa histórica de Alfonso, el nivel de la narración del milagro, la littera, invita en algunos casos a un nivel más profundo de lectura figural o tipológica: una alegoría in factis. No se diluye el

peso de los acontecimientos históricos (todos han tenido lugar y son independientes), sino que uno señala a otro, en una suerte de «cadena» de recuperación simbólica del mundo antiguo, pero con la evidente intención final superarlo, de mostrar que en el mundo cristiano se completa y se responde satisfactoriamente al problema de la humanidad pagana: María, por intercesión de sus fieles, salva a la madre mora, que es figura de la reina cartaginesa, la cual, aunque obtuvo la conmiseración de sus enemigos, no pudo ser salvada en el momento final.

Es claro que el último paso es siempre el acceso al significado trascendente que constituye la anagogía, una «elevación espiritual», vale decir, una conciencia más clara del fin último y feliz de la vida humana. La anagogía es la culminación (y la consecuencia) de la interpretación total del signo, aquel lugar adonde los últimos pasos del buen gentil de Sicilia, ávido de significado, lo condujeron:

Quand' o gentil oyu esto, | rogou que o batiçassen,  
e esto foi logo feito; | e ar rogou que rogassen  
a Virgen e a seu Fillo, | e consigo o levassen,  
quando do mundo saisse, | aa santa craridade.  
(vv. 100-103)

## Notas

1. Atribuido también a Agustín de Dacia: Augustinus de Dacia, *Rotulus pugillaris*, I: ed. A. Walz, *Angelicum* (Periodicum internationale de re philosophica et theologica. Organum unionis thomisticae ), 6 (1929), 256.
2. La anagogía es una elevación espiritual, un anhelo de contemplación de lo eterno. En palabras de Guilberto de Nogent: «Hay cuatro maneras de interpretar las Escrituras; sobre ellas, como si fueran rollos múltiples, gira cada página sagrada. [...] la última es la anagoge o iluminación espiritual, por la cual nosotros, que estamos en condición de tratar de asuntos celestiales y sublimes, somos llevados a un modo superior de vida.» (citado en Murphy, 1986: 308)
3. Al respecto, ver Domínguez Rodríguez, Ana, 1999. «La Virgen, rama y raíz. De nuevo con el árbol de Jesé en las Cantigas de Santa María», en J. Montoya Martínez y A. Domínguez Rodríguez (coord.). *El Scriptorium alfonsí: de los Libros de Astrología a las «Cantigas de Santa María»*, Madrid, Editorial Complutense, 173-214.
4. «Por otra parte, el mismo Auerbach, que tanto insiste en la diferencia entre método figural y método alegórico, designa con este segundo término el alegorismo filoniano, que sedujo también a la primera Patrística, pero reconoce explícitamente (en la nota 51 de su ensayo «Figura») que lo que él designa como procedimiento figural era denominado alegoría por los medievales y en los tiempos de Dante. Si acaso (como veremos), Dante extiende a los personajes de la historia

profana un procedimiento que se usaba para los personajes de la historia sagrada (véase, por ejemplo, la relectura en clave providencialista de la historia romana en el Convivio IV, 5).» (Eco, 1997: 75).

5. En este pasaje extraído de su obra *Mimesis*, Auerbach cita su propio estudio «Figura» (Arch. Roman . 22, 436).

6. Utilizo la edición de *Cantigas de Santa María* de Walter Mettmann (1986, 1988, 1989). Entre paréntesis consigno el número de la cantiga y los números de versos (siempre que no se trate del estribillo), según la numeración de Mettmann.

7. «The event described in CSM 205 has an air of authenticity for we know that Alfonso Téllez de Meneses was actively engaged on the Islamic frontier during the early years of the reign of Fernando III. At a time when Castile observed a truce with the Moors, Alfonso Téllez and others shifted their military activities to the kingdom of León where Alfonso IX was still pressing the war against the enemy.» (O' Callaghan, 1998: 89)

8. Es interesante destacar que Orosio, en el texto que es fuente de este episodio de la Estoria, establece la comparación con Dido, aunque no en palabras de la reina, y no menciona el detalle de las almenas, que hace posible el vínculo con el texto de las Cantigas: «Rex Asdrubal se ultro dedit. Transfugae, qui Aesculapii templum occupaverant, voluntario praecipitio dati, igne consumpti sunt. Uxor Asdrubalis se duosque filios secum virili dolore et furore femineo in medium jecit incendium: eumdem nunc mortis exitum faciens novissima regina Carthaginis, quem quondam prima fecisset.» (IV, 23, 1-7) (Migne, 1844-55: v. 31, col. 916A-916B).

### **Bibliografía**

1. AUERBACH, ERICH, 1950. *Mimesis*, México: Fondo de Cultura Económica.
2. BORELAND, HELEN, 1983. «Typology in Berceo's Milagros: the Judezno and the Abadesa Preñada», *Bulletin of Hispanic Studies*, 59, 1-29.
3. CATALÁN, DIEGO, 1992. *La Estoria de España de Alfonso X. Creación y evolución*, Valencia: Seminario Menéndez Pidal (Universidad Complutense de Madrid) – Fundación Menéndez Pidal – UAM.
4. ECO, UMBERTO, 1997. *El arte y la belleza en la estética medieval*, Barcelona: Lumen.
5. FUNES, LEONARDO, 1997. *El modelo historiográfico alfonsí: una caracterización*, Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar 6, London: Dept. of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College.
6. GERLI, MICHAEL, 1989. *Introducción a Gonzalo de Berceo: Milagros de Nuestra Señora*, Madrid: Cátedra.
7. ISIDORI HISPALIENSIS *Allegoriae quaedam Sacrae Scripturae*: MIGNE, Jacques-Paul (1844-55): *Patrologia Latina*, Paris, (índices: 1862-65). Versión electrónica: *Patrologia Latina Database*, ed. Chadwyck-Healey, 1996-2001, vol. 83, col. 97-100.

8. JAUSS, HANS ROBERT, 1989. «Allegoresi, riattivazione del mito e nuovo mito» (cap. 5), en *Alterità e modernità della letteratura medievale*, Torino: Bollati Boringhieri, 175-200.
9. MARTÍNEZ, LUIS, 1991. «Pagan Echoes of Cybele and Attis in the Cantigas de Santa María», en N. Toscano Liria (ed.): *Estudios alfonsinos y otros escritos. En homenaje a John Esten Keller y a Aníbal Biglieri*, New York: National Hispanic Foundation for Humanities.
10. MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN (ed.), 1955. *Alfonso X. Primera Crónica General de España, I*, Madrid: Gredos.
11. METTMANN, WALTER, (ed.), 1986, 1988, 1989. *Alfonso X, el Sabio. Cantigas de Santa María*, tomos I-III, Madrid: Castalia.
12. MONTEIRO DE CASTRO, BERNARDO, 1999. «Elementos pagãos nas Cantigas de Santa Maria», en Parreira Duarte (coord.), *Para Sempre em Mim: Homagem à Professora Ângela Vaz Leão*, Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 462-470.
13. MURPHY, JAMES, 1986. *La retórica medieval*, México: Fondo de Cultura Económica.
14. O' CALLAGHAN, Joseph, 1998. *Alfonso X and the Cantigas de Santa María. A Poetic Biography*, Leiden: Brill.
15. (PAULI) OROSII Historiarum Libri VII: MIGNE, Jacques-Paul (1844-55): *Patrologia Latina, Paris*, (índices: 1862-65). Versión electrónica: Patrologia Latina Database, ed. Chadwyck-Healey, 1996-2001, vol. 31, col. 916.
16. RABY, F. J. E., 1953. *A History of Christian-Latin Poetry: From the Beginnings to the Close of the Middle Ages*, Oxford: Clarendon.
17. SOLALINDE, ANTONIO G. (ed.), 1930. *Alfonso X: General Estoria*, Madrid: C. E. H.
18. VANDERFORD, KENNETH H. (ed.), 1945. *Alfonso el Sabio: Setenario*, Buenos Aires: Instituto de Filología.