

HISTORIAS MILAGROSAS DE LA VIRGEN EN EL ARTE DEL SIGLO XIII

JOAQUÍN YARZA LUACES

La Virgen en el siglo XIII: textos, culto e imágenes

Es evidente para todo el que conoce esta época, aunque no sea más que superficialmente, que, por motivos diversos, el culto y la devoción a la Virgen alcanza un desarrollo inusitado, potenciado aún más si tenemos en cuenta que con frecuencia se la identifica simbólicamente con la Iglesia, y se manifiesta en el campo de la plástica monumental en la concepción de una de las portadas de las grandes catedrales dedicada a la historia de su muerte, ascensión al cielo y coronación triunfante por Jesucristo. Esta situación tiene sus antecedentes en los siglos XI y, sobre todo, XII.

Como una de sus manifestaciones más características, paralelamente se recopilan, crean y reúnen milagros que la tienen como protagonista. Primero, se redactan en latín. Por ejemplo, la colección que sirvió de base a Gonzalo de Berceo está en esa lengua y se aproxima mucho a la que se encuentra en un códice que se denomina *Thott*.¹ Luego, comienzan a traducirse o concebirse en lenguas vulgares, señal inequívoca del deseo de que sean entendidos por un

1. R. BECKER, *Gonzalo de Berceo's Milagros und ihre Grundlagen*, Estrasburgo, 1930. Se trata del ms. *Thott* 128, de la Biblioteca Real de Copenhague. Es del siglo XII y sólo falta el número 25, que debió ser añadido por Berceo por tratarse de un tema hispano. Brian Dutton incluye cada uno de los milagros en esa versión latina para comparar con los más elaborados por el poeta riojano en su edición de Gonzalo de BERCEO, *Obras completas*, vol. II, *Los milagros de Nuestra Señora*, 2ª ed., Londres, 1980, p. 13-14, estudio y edición de Brian Dutton.

público cada vez mayor. Algunos de estos repertorios se compilaron para uso de determinados santuarios dedicados a María, como Salas en Huesca, Rocamadour en Francia, Montserrat en Cataluña. Está claro que de esta manera se prestigiaba el santuario, se le daba importancia, se indicaba el poder que emanaba de la imagen objeto de culto y se propiciaba la visita de muchedumbres cada vez más numerosas de peregrinos visitantes. No se puede negar la posibilidad de que, entre las razones que dinamizaban todo este proceso, se encontrara la devoción sincera no ya de los fieles comunes, sino de los mismos organizadores de las colecciones. Muchas veces no se consideraba que la organización de estas recopilaciones fuera suficiente, aunque sirvieran a los sermones que se predicaban en el mismo santuario, sino que como medio de propaganda miembros de la comunidad religiosa salían a lugares importantes próximos o más lejanos para dar a conocer los prodigios y obtener limosnas.

Muy conocidos son el ejemplo y todo el proceso seguido en la catedral de Chartres después de su destrucción por el fuego en la segunda mitad del siglo XII (1194), cuando se toma la decisión de levantarla de nuevo. El punto de partida es el hallazgo entre las ruinas e intacta de la verdadera túnica de la Virgen, principal reliquia de un santuario mariano. Ya en estado avanzado la construcción, hacia 1210, un clérigo de la catedral decide redactar los *Milagros de la santísima Virgen en la iglesia de Chartres* (*Miracula Beatæ Mariæ Virginis in Carnotensi ecclesia facta*), donde cuenta los supuestos prodigios que se han producido aquí, destacando todo lo ocurrido a partir de la hecatombe ígnea. Esta obra será dada a conocer fuera del ámbito de la propia catedral, para facilitar la llegada de limosnas destinadas a dar fin a un proyecto tan ambicioso como fue el de la edificación paradigmática del siglo XIII.²

No faltan las ocasiones en las que sea sólo suficiente la existencia de un santuario mariano o donde el culto a la Virgen adquiriera algún relieve para que a alguno se le ocurra llevar a cabo un proyecto de este tipo, de manera que los milagros contados no afectan al mismo, sino que se refieren a lugares muy variados. Son los que en definitiva van a obtener un éxito mayor y se van a reflejar en imágenes en forma de manuscritos iluminados. Gautier de Coinci es un clérigo de origen noble, que entra más o menos a los quince años en el monasterio benedictino de Saint-Méard de Soissons, donde reside hasta 1214, al ser nombrado prior de Vic-sur-Aisne. Por fin, de nuevo es llamado como gran prior a Soissons en 1233 y allí muere en 1236. A partir de 1218, aproximadamente, comienza a escribir los famosos *Les Miracles*

2. Todo el proceso, ordenado y explicado en el clásico d'Otto von SIMSON, *La catedral gótica*, Madrid, 1980 (1956), p. 215 y s.

de Nostre Dame. Se ha calificado su pensamiento de conservador. Reúne hasta sesenta y cinco milagros divididos en dos partes, algunos de los cuales tienen una larga extensión, incluyendo los más famosos. Entre las diversas copias conservadas, como a continuación veremos, varias son de lujo y se ilustran con generosidad.³

No sólo es en Francia donde se realizan estas compilaciones. En Inglaterra, el famoso Guillaume de Malmesbury, mezcla de normando y sajón, benedictino en el monasterio de Malmesbury, es sobre todo escritor en el «renacimiento del siglo XII» con vocación de historiador, pero entre sus obras más significativas no falta un *De miraculis beatae Virginis Mariae*, escrito al final de sus días.⁴ Los italianos redactan en latín algunas de las colecciones entre las más antiguas.

En lo hispano, lo primero son los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo ya citados. Antes de 1246 comenzó a trabajar en ello y seguía haciéndolo en 1252. Son veinticinco y, como indiqué, los veinticuatro primeros parecen tener como modelo un ejemplar del siglo XII en latín, si bien algunos estudiosos han propuesto otros modelos del mismo siglo. Gonzalo de Berceo era monje del viejo monasterio de San Millán de la Cogolla dedicado a este santo. No obstante, el altar compartía advocación con la Virgen y éste puede ser uno de los motivos de que redactara la obra. Aunque no se debe negar esa posibilidad, a esas alturas no se necesitaban motivos especiales, porque la devoción a María era razón suficiente. Pese a la importancia que tiene para la historia del castellano y la calidad siempre reconocida, con fragmentos tantas veces analizados, como la introducción con el trazado tópico del *locus amoenus* o el canto de alabanza a María, no mereció nunca una copia de lujo con ilustración. Son varias las razones que lo explican. Ante todo, porque en la península Ibérica los textos literarios, aunque tengan el contenido devoto de éste, no acostumbran a interesar como productos de lujo a quienes podían pagarlos, como la nobleza o la monarquía. En nuestro caso, porque fue creado en un monasterio que, pese a la existencia de una tradición de ilustrar libros bien establecida desde la segunda mitad del siglo X, siempre se trataba de

3. La gran edición crítica es la de F. V. KOENIG, GAUTIER DE COINCI, *Les Miracles de Nostre Dame*, Ginebra, 1955-1970, 4 v. Se han llevado a cabo ediciones diversas parciales a lenguas modernas. Destaca en castellano GAUTIER DE COINCI, *Los milagros de Nuestra Señora*, Barcelona, 1989, con introducción, selección y traducción de Jesús Montoya, que transcribe y traduce hasta diez milagros.

4. J. M. CANAL (ed.), *El libro De laudibus et miraculis Sanctae Mariae de Guillermo de Malmesbury*, Roma, 1968.

ejemplares bíblicos y litúrgicos o de tipo afín. Además, pese al esfuerzo de gentes como Gonzalo, comenzaba su ocaso como dominio monástico y centro cultural.

Por otra parte, contemporáneo de Alfonso X es el franciscano Juan Gil de Zamora, que le sobrevive bastantes años (muere hacia 1318). Estudió en Salamanca y, más tarde, teología en París. Ya en la península Ibérica, desempeñó varios encargos cerca del rey Alfonso X y su hijo Sancho. Realizó una extraordinaria labor como escritor, tanto en textos de historia como en otros científicos, de los que destaca la monumental *Historia naturalis*, que dejó incompleta, sin olvidar los devotos. A él se debe un *Liber Mariæ* con más de cuarenta y cinco milagros de la Virgen, muchos de ellos utilizados asimismo en las *Cantigas*. Toda su obra la escribió en latín.⁵ Tampoco, que nos conste, ha sido ilustrada en ningún ejemplar manuscrito.

Por fin, sin salir del siglo XIII, nos encontramos con la colección más extensa que se haya reunido jamás y la que fue copiada al menos en dos ejemplares de lujo. Me refiero a las *Cantigas* de Alfonso X el Sabio. No es este el momento de hablar por extenso sobre tal monumento de la lírica galaicoportuguesa, por tanto escrito en lengua romance. Vale sólo recordar que el rey a quien tanto debe el desarrollo de la lengua castellana prefirió aquí utilizar esta otra que era la poética por excelencia. Además, de todas sus grandes empresas fue la más personal, aquella en la que participó de manera directa, tanto en su génesis, en la compilación de un número tan enorme de milagros que hubo de recurrir a experiencias bien personales o de las que tenía noticia próxima, como en su re-

5. Es difícil valorar la importancia de este franciscano. Los esfuerzos que se han hecho para demostrarlo han sido parciales y sectoriales. Sólo el primero de los que citamos es el resultado, entre otras cosas, de la investigación de archivos. Los demás han aprovechado los datos aportados y se han limitado a trabajar sobre el libro elegido. Se trata de Manuel de CASTRO Y CASTRO, *Fray Juan Gil de Zamora OFM, De preconiiis Hispaniæ*, Madrid, 1955, estudio preliminar y edición crítica con un amplio estudio general introductorio. El mismo autor es responsable de la edición de otra obra: Manuel de CASTRO Y CASTRO, «Johannse Aegidii Zamorensis O. F. M., Contra venena et animalia venenosa. Introducción, edición y notas», *Archivo Hispanoamericano*, núm. 36 (1976), p. 3-116. Además, Juan GIL DE ZAMORA, *Dictaminis Epithalamium*, Pisa, Charles Faulhaber, 1978. Monumental ha sido el esfuerzo de editar y traducir al castellano la *Historia naturalis*: Johannes AEGIDIUS ZAMORENSIS (Juan Gil de Zamora), *Historia naturalis*, s. l., 1994, 3 v., estudio y edición de Avelino Domínguez y Luis García Ballester. El *Liber Mariæ* que nos interesa aquí ha sido objeto de publicaciones parciales del padre F. Fita. Véase Fidel FITA, «Cincuenta leyendas por Gil de Zamora combinadas con las *Cantigas* de Alfonso el Sabio», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, núm. VII (1885), p. 54-144, y «Treinta leyendas por Gil de Zamora», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, núm. XIII (1888), p. 187-225.

dacción. Deseó, por otra parte, que fuera un conjunto de piezas destinadas a ser cantadas y bailadas en honor de María, como indicó con precisión a la hora de su muerte y en relación con el códice rico de El Escorial y el ejemplar de la Biblioteca Nacional de Florencia. Por dos veces se copiaron en manuscritos de lujo adornados con ilustraciones, pero fue en la segunda de las ocasiones donde se creó uno de los más extraordinarios códices de todos los tiempos en dos volúmenes. Figuran allí transcritas todas las cantigas, acompañada cada una de amplia ilustración que ocupa un folio completo dividido normalmente en seis escenas y por excepción en doce, lo que da un total altísimo de miniaturas (no se concluyó la iluminación de las últimas cantigas, como se percibe en el códice que está en Florencia). Además, al texto le acompaña la música y el repertorio también es excepcional para cualquier lugar de Europa. Las cantigas están divididas en grupos de diez, de manera que la que encabeza cada decena es de loor dedicada a María, mientras las restantes cuentan los milagros. A ellas nos referiremos constantemente.⁶ Existen, por supuesto, otras colecciones, pero ninguna se ha ilustrado.

En los siglos siguientes no dejan de seguirse haciendo recopilaciones nuevas o repitiendo las existentes. Una de las más curiosas es la llamada *Les Miracles de Notre Dame par personnages*, con un total de cuarenta numerados, porque cada uno de ellos se representó en París entre los años 1339 y 1382. Se inspiraban en ejemplos ya conocidos, entre otros en Gautier de Coinci, y a su vez ejercieron influencia posterior en otros autores.⁷ Por fin, es imposible olvidar *Vie et miracles de Notre Dame*, obra de recopilación de notable extensión de Jean Miélot terminada en 1456. Su autor fue escriba, iluminador y traductor al servicio de Felipe el Bueno, el gran duque de Borgoña, al menos desde 1448, quien fue responsable del encargo. Un ejemplar se dejó en manos del

6. Un monumento tan extraordinario de la cultura medieval ha merecido la atención de filólogos, historiadores del arte, historiadores, musicólogos, antropólogos, etc., de manera que la bibliografía es inmensa y es difícil citar algunas cosas, dejando a un lado otras. En lo que se refiere a la miniatura, quien ha publicado un mayor número de trabajos de interés es Ana Domínguez, aunque se ha ocupado más exhaustivamente de la iconografía religiosa, como se comprueba por sus atención en el análisis del árbol de Jesé (Ana DOMÍNGUEZ, «La Virgen, “rama y raíz”. De nuevo con el Árbol de Jesé en las “Cantigas de santa María”», en J. MONTROYA y A. DOMÍNGUEZ (coord.), *El scriptorium alfonsí: de los libros de Astrología a las Cantigas de santa María*, p. 173-214.

7. G. PARÍS y U. ROBERT (ed.), *Les Miracles de Notre Dame par personnages*, París, 1876-1893, 8 v. Para encontrar esta colección y datos sobre diversos escritores franceses, ha sido de gran utilidad la consulta del *Dictionnaire des lettres françaises: Le Moyen Âge*, 2ª ed., París, 1994, preparado por R. Bossuat, L. Pichard y G. Raynaud de Lage.

miniaturista Jean le Tavernier, que lo convirtió en una obra maestra de la miniatura en grisalla ilustrando las numerosas leyendas con singular maestría (París, Biblioteca Nacional, ms. fr. 9199). Otro códice con la segunda parte de la obra se debe al mismo artista.⁸

¿Cómo son los milagros y su traducción en imágenes?

Ya hemos indicado que algunas compilaciones, pese al interés que poseen, no han recibido nunca imágenes (Gonzalo de Berceo). Otras, sí. ¿Tiene esto que ver con la difusión general buscada en el segundo caso y ausente de la intención en el primero? En modo alguno. Los *Milagros* de Berceo se tejieron en un monasterio y se intentaron contar al mayor número de fieles posible, porque, como toda la obra del poeta, tenía, entre otros, fines publicitarios o propagandísticos, empleando palabras demasiado modernas. Por el contrario, los *Milagros* de Gautier de Coinci están destinadas a un público culto y de cierto nivel social, siempre en círculos restringidos. Sin embargo, la obra se ilustró en varias ocasiones, a petición tal vez de miembros de la alta sociedad francesa del norte.

Entrando sólo en el terreno de lo artístico, se supone que una de las preguntas que cabe hacerse es si en algún momento se constituyó un grupo de imágenes en relación con un texto que se deba calificar de prototipo del que dependen en mayor o menor medida otros, aunque no todos. Lo interesante es que la respuesta es negativa. Todo apunta a que a fines del siglo XIII en París se ilustra Gautier de Coinci en un ejemplar con numerosas imágenes. La muestra que queda es de esas fechas y se conserva en la Biblioteca Nacional de San Petersburgo (Biblioteca, XIV, 9).⁹ Quizás poco después sirvió de pauta para otra copia con las mismas ilustraciones (París, Biblioteca Nacional, ms. fr. 22928). En ambos casos cada milagro se traduce en un conjunto desigual de imágenes, que van desde dos hasta ocho, enmarcadas en rectángulos y que reflejan la historia por ello con mayor o menor detalle. Hemos de tener en cuenta que cada texto de Gautier de Coinci suele ser de bastante extensión. Las escenas son sencillas, con pocos personajes, escasos elementos ambienta-

8. Maurits SMEYERS, *L'art de la miniature flamande du VIIIème au XVIème siècle*, Tournai, 1998, p. 322.

9. Tamara VORONOVA y Alexander STERLIGOV, *Western European Illuminated Manuscripts of the 8th to the 16th centuries*, Bournemouth y San Petersburgo, National Library of Russia, 1996, núm. 44-51, p. 67-71.

les y despreocupación por problemas espaciales. La calidad técnica es aceptable y se supone que podría haberse copiado en Soissons o su entorno, lugar de residencia del autor. A estos códices podríamos añadir un tercero algo más pobre de la Biblioteca Municipal de Besançon (ms. 0551) con una sola escena dedicada a un milagro, cronológicamente próximo a los anteriores.

En los inicios del siglo XIV, el gran Jean Pucelle lleva a cabo un hermoso ejemplar (París, Biblioteca Nacional, Nov. Acq. Lat. 24541) menos ilustrado, pero de una notable belleza, donde lo común es que lo sustancial del mensaje en cada caso se resuelva con una sola miniatura.

Ya hemos indicado que en lo hispano la voluntad del rey Alfonso de Castilla se manifiesta en la concepción del gran manuscrito en dos volúmenes (Escorial y Florencia) profusamente iluminado, donde cada historia, nunca de mucha extensión (menor que Gautier o Gonzalo de Berceo), se desarrolla en seis o doce momentos que no son traducción fiel del texto, porque incorporan material informativo que no está en él y que en ocasiones se manifiesta en los letreros explicativos que acompañan a cada escenario. Es una señal de que los talleres al servicio del rey disponían de una abundante cantidad de datos que no siempre se reflejó en la redacción final de cada cantiga, aunque luego se den a conocer a través de estas siempre interesantes inscripciones y en las imágenes correspondientes.

Las historias contadas proceden de momentos y lugares diferentes. Algunas son historias universales, de origen muy antiguo, que tienen vida propia y aparecen pintadas o esculpidas en ciclos que en modo alguno se integran en series marianas. Serían ejemplos como el del monje Teófilo, que, desesperado, vende su alma al diablo con la ayuda de un judío y acude luego a María para que le resuelva el pacto y le libre del infierno. O la historia de san Ildefonso, arzobispo de Toledo y autor del tratado *De perpetua virginitate Mariæ*, muestra de su devoción por la Virgen.

Se da el caso de que una historia nazca en un ámbito ajeno al culto mariano, donde el protagonismo es de un santo concreto. Los coleccionistas de milagros marianos se apropian la historia y hacen que donde estaba el santo se encuentre María. Fue en extremo popular en el camino de Santiago la historia del peregrino al que se ahorca acusado de un robo que no había cometido. La tradición quiere que, en tanto que el padre va a Compostela y vuelve, el ahorcado esté sostenido vivo por Santiago, mostrando así el error de la condena y permitiendo que, resuelto el engaño, se castigue al verdadero culpable. Esta historia tiene docenas de variantes y en los repertorios marianos se aplica a la Virgen, quien, bien sola o con la ayuda del apóstol, es la que salva al inocente.

Relatos menos famosos pasan de unas colecciones a otras y se ilustran tres o cuatro veces, más allá del ámbito para el que habían sido concebidas, incluso pasando de la miniatura a soportes monumentales.

Todas las mencionadas y otras muy numerosas entran en el terreno de lo normal: una persona piadosa manifiesta una devoción sincera y profunda por María. En un momento se encuentra en un apuro que es incapaz de resolver. Acude a quien ama y ella le presta la ayuda solicitada. Se entiende sin dificultades.

Entre tantas historias surgen algunas donde los protagonistas son judíos y musulmanes, siendo los segundos más frecuentes en lo hispano. Los primeros son ocasión de que se manifieste un antisemitismo que en personas como Gautier de Conci es muy marcado, mientras en Alfonso X hay posiciones contrapuestas y no faltan los ejemplos en que se defienden no ya a los judíos, sino a los que se convierten de un modo sincero que no se pone en cuestión.

Pero en nuevas ocasiones las historias adoptan un tono que provocan sorpresa a un lector, al menos de hoy. La Virgen se presta a ser testigo de algo que no ha sido verdad o hace oficio de alcahueta a alguna monja que prefiere disfrutar de los pecados de la carne fuera de los muros de su convento, etc. Los méritos para obtener esta ayuda pueden ser muy débiles y a veces meramente formales, como el rezo de los salmos, las oraciones que corresponden, el saludar todos los días a una imagen mariana, etc. Esto proporciona un color extraordinario al conjunto de miniaturas ilustrativas.

Las historias universales

Como ya he comentado, algunas de las historias tienen una vida muy larga cuando se incorporan a las colecciones de milagros marianos. Si esto sucede en lo que afecta al texto, otro tanto cabe decir en lo que se refiere a las imágenes. Ninguna como la historia de Teófilo. Su propio nombre (*Theophilos*) indica su procedencia oriental, siendo muy frecuente en el mundo bizantino. Todos los que se han referido a su historia dicen que era ecónomo de una iglesia de Cilicia y que murió en 538. Con menos precisión se refieren a un Eutiquiano como autor de la narración de su peripecia. A la muerte del obispo es designado como sucesor, pero no acepta en un exceso de humildad. Esto le trae fatales consecuencias, porque el nuevo obispo le priva hasta de su cargo llevándolo a la mayor de las miserias. En su desesperación, pacta con el diablo. La historia es conocida por Pablo Diácono, que la ofrece a Carlos el Calvo en la segunda mitad del siglo IX (976), junto a una traducción de la vida de María Egipcíaca, que comienza a conocerse en Occidente. Desde entonces circula y la copian diversos autores. La monja alemana Hrotsvita quizás fue la primera que le dio forma literaria en su libro de leyendas. Existía una redacción latina que sirvió a Gonzalo de Berceo, que la introduce como último de los milagros marianos.

En lo sustancial, la historia que se difunde con variantes habla de un clérigo (más que de un laico), aunque ecónomo, lo que indica que no tiene órdenes mayores, en todo cumplidor que goza de la confianza de su obispo y disfruta de una excelente fama entre las gentes con las que convive. Muere aquél y le proponen con insistencia que lo sustituya, pero rechaza con fuerza la oferta. El elegido le retira la confianza y lo desposee de su cargo, lo que le causa malestar creciente que en algunas historias indica que le lleva a la pobreza más extrema. Con desesperación recurre a la persona menos apropiada, un judío que tiene relaciones con el demonio. Se le presenta un encuentro donde hace pacto de vasallaje firmado con una carta por el que vende su alma a cambio de que su suerte material se enderece, lo que ocurre de inmediato, porque nada más volver a su casa recibe la noticia de que el obispo se ha dado cuenta de la injusticia que había cometido con él y le restituye en su puesto. Pero con el paso del tiempo se agria su carácter y al final comienza a darse cuenta del abismo en que se ha hundido. Recurre a María. Esta parte suele ser muy larga. La Virgen recupera de la posesión del diablo el papel del pacto y lo libra de la servidumbre diabólica, después de que haga confesión pública de su pacto. Según las versiones, el papel del judío es más o menos relevante.

En el arte monumental una de las primeras muestras de la historia la encontramos en la desmontada portada de los pies de la iglesia de la abadía de Souillac. Aún hoy se ven tres momentos (fig. 1). Primero, cuando se realiza el pacto con un horrendo demonio, haciéndose presente el papel firmado. Luego, el momento en que el demonio le toma las manos unidas como signo de vasallaje, simétrico respecto a lo otro, y, finalmente, cuando aparece la Virgen salvadora, que desciende del cielo con el papel, acompañada de un ángel. Es de destacar la importancia dada al pacto desde una perspectiva puramente ritual, tomándolo todo de la ceremonia de vasallaje feudal. La abadía estaba dedicada a María. En este caso, la situación en un lugar público, aunque fuera la portada de la iglesia de un monasterio, da mayor relieve y difusión a la leyenda. Para muchos entonces Teófilo era un clérigo o un monje y este carácter perdurará con el paso de los siglos.

La popularidad de la leyenda, en especial en ámbito francés, se evidencia aún más cuando en la segunda mitad del siglo XII comienza a incorporarse a esos salterios, que pasan de ser litúrgicos a convertirse en el libro de devoción por excelencia de un cierto grupo culto de la nobleza y altos dignatarios eclesiásticos. Destaca como más conocido el *Salterio Ingeburge* (Chantilly, Museo Condé, ms. 1695). En los folios cargados de imágenes ajenas al tema de los salmos, dos folios seguidos (f. 35v-36) cuentan en cuatro momentos la historia del vasallo diabólico: el pacto en el que Teófilo extiende las manos unidas que le toma el diablo, que muestra con la otra un papel en el que se lee «Ego

sum homo tus». Luego ora ante un altar hasta que se le aparece María. A continuación, Ella se enfrenta al diablo, al que arrebató el papel, que entrega en el último momento a un Teófilo que ha quedado dormido ante el altar.¹⁰ En un *Salterio de Troyes* (París, Biblioteca Nacional, ms. lat. 238)¹¹ contemporáneo, de nuevo nos encontramos con la historia en la que el protagonista está tonsurado (f. 78v). En ninguno de los tres ejemplos el judío hace acto de presencia.

Y es imposible dejar de mencionar un códice de las mismas características en extremo rico en imágenes introductorias, pero que se conserva incompleto: el fragmento de *Salterio* de la Biblioteca Koninklijke de La Haya (ms. 76, F 5) de fines del siglo XII, con dos folios completos (f. 41-42) donde se cuenta la historia en numerosas escenas.¹²

En la segunda mitad del siglo XIII se hacen al menos tres copias de Gautier de Coinci, como ya hemos dicho. Es una etapa de gran relieve de la historia de Teófilo que encontramos asimismo en la vidriera francesa.¹³ Algunos repertorios de *exempla* lo incluyen. El notable poeta Rutebeuf escribe *Le miracle de Théophile* de notable extensión, casi una pieza en condiciones de representarse. Comienza ya en la etapa de aflicción, cuando acude al judío. Este tiene nombre (Salatin) y un papel importante durante algún tiempo. A partir del pacto desaparece de escena.¹⁴ Muestra asimismo de la importancia que han alcanzado los milagros marianos es que no sólo se integran en ciclos de *exempla*, sino que lo hacen en el enciclopédico *Speculum historiale* de Vicente de Beauvais, que forma parte del *Speculum majus* y que se concluye hacia 1257-1258. Su éxito es tal que en el siglo XIV algunas partes se traducen al francés. En el siguiente, Jean de Armagnac, duque de Nemours, encarga un monumental ejemplar en francés de esta obra (repartido entre París, Biblioteca Nacional, ms. fr. 50-51, y Chantilly, Museo Condé, ms. 722) con centenares de miniaturas en las que trabajará el maestro François, entre las cuales no falta la historia de Teófilo (París, Biblioteca Nacional, ms. fr. 51, f. 433v).

Casi al mismo tiempo que Rutebeuf redactaba su escrito en París, tal vez un poco antes, muy cerca se esculpía la gran portada norte de Notre Dame en París, donde la historia adquiriría un protagonismo sin antecedentes (fig. 2).

10. Florens DEUSCHLER, *Der Ingeborgpsalter*, Berlín, 1967, p. 67-70.

11. Sylvie BARNAY, *Specchio del cielo: Le apparizioni della Vergine nel Medioevo*, Génova, 1999, p. 31.

12. W. CAHN, *Romanesque Manuscripts: The Twelfth Century (A Survey of Manuscripts Illuminated in France)*, vol. II, Londres, 1996, núm. 138, p. 165-167.

13. Michael W. COTHREN, «The Iconography of Theophilus Windows in the First Half of the Thirteenth Century», *Speculum*, núm. 59 (1984), p. 308-341.

14. RUTEBEUF, *Œuvres complètes*, París, 1989-1990, p. 531-583, por Michel Zink.

El tímpano se reparte entre un ciclo de infancia de Jesús y otro con el pacto. El parteluz lo preside una Virgen con el Niño. En el dintel se encuentran nacimiento, presentación y matanza de los inocentes. Los dos pisos superiores desarrollan el pacto con el demonio, que realiza directamente el protagonista, volviendo a verse el gesto de vasallaje feudal de las manos juntadas tomadas por el diablo. No falta el judío detrás. La segunda parte es más difícil de definir. Parece que el diablo le entrega algo mientras habla con otra persona y quizás recibe el aviso de que ha sido repuesto en su cargo. Luego, ora ante una pequeña imagen de la Virgen. María lucha para obtener el documento. Por fin, el obispo muestra el pacto sellado a la gente y cuenta la historia. Si pudiera haber dudas sobre el número de los que debían recibir el mensaje en ocasiones como la de Souillac, aquí no existen. Estamos ante una monumental portada de catedral en una de las grandes ciudades de Occidente. Pero tampoco es la única ocasión en que se presenta en la misma catedral francesa. Se le dedica otro relieve de la cabecera, ya del siglo XIV.¹⁵

En el manuscrito de San Petersburgo (f. 45^v)¹⁶ tampoco falta el judío (fig. 3). Son cinco las escenas elegidas, muestra de las diferencias con que se encaran en lo figurativo los largos textos poéticos. Se inicia por el momento en que el nuevo obispo decide prescindir de los servicios de Teófilo y le condena a la desesperación. La segunda escena resulta de notable interés. Ante todo porque representa al diablo mayestáticamente sentado en un trono, coronado aunque desnudo, acompañado por diversos servidores y firmando el pacto que extiende al atribulado Teófilo. Tras él está el judío, que se distingue como tal por rasgos y bonete. Exhibe una sonrisa taimada. Sin embargo, no existe la necesidad de representar fielmente la ceremonia vasallática feudal, como en otras ocasiones. A continuación, acude a María. En las otras ocasiones es la Virgen sin más la que hace acto de presencia y ejecuta los actos necesarios a favor del clérigo, mientras aquí responde a la idea presente en las formas plásticas de la estatua de la Virgen con el Niño que centra el altar de un santuario. En cierto modo, como se confirma luego, es como si orara ante tal imagen y recibiera una respuesta a través de ella, porque a continuación va a

15. Michael T. DAVIS, «Canonical Views: the Theophilus Story and the Choir reliefs at Notre-Dame, Paris», en E. SEARS y Th. K. THOMAS (ed.), *Reading Medieval Images*, Michigan, 2002, p. 102-116.

16. Contiene la mayor parte de las miniaturas del Gautier de Coinci de San Petersburgo. I. P. MOKRETSOVA y V. L. ROMANOVA, *Les manuscrits enluminés français du XIII^e siècle: Les collections soviétiques: 1270-1300*, Moscú, 1984 (en ruso con título en francés), correspondiendo a p. 102-147 el análisis de Gautier de Coinci con cuarenta fotos en negro y treinta y seis en color.

actuar la misma Virgen sola y coronada. Se enfrenta a la muchedumbre de diablos, que han perdido el aspecto imponente que tenían antes. Precisamente el que sostiene el documento del pacto es pequeño y debe mirar hacia arriba para enfrentarse a la monumental figura de María, que es portadora, además, de la cruz triunfante de Jesús. Por fin, vuelve al lugar donde Teófilo se ha quedado dormido ante la estatua de Virgen y Niño.

El contraste más marcado lo ofrece Alfonso X el Sabio. La cantiga número 3 debía contar la famosa historia, pero lo cierto es que ofrece todo menos una narración. De un modo breve habla de un individuo que por consejo de un judío vende el alma al diablo. Arrepentido al cabo de largo tiempo, llora desconsoladamente hasta que obtiene la ayuda de María, que arranca el documento de manos del diablo y lo entrega a quien resulta ser Teófilo.¹⁷ Mucho más cuidadosamente parecen articuladas las escenas en la miniatura. Primero se le ve charlando, se supone que en casa del judío. Luego sobreviene el encuentro, una de las grandes miniaturas del códice. Teófilo pone rodilla en tierra y ofrece vasallaje al demonio, al modo hispano, diferente del feudal europeo.¹⁸ El maligno es un ser formidable de dimensiones gigantescas, entronizado, que se sienta ante una tienda de gran aparato rodeado de demonios, mientras le rinden pleitesía tanto Teófilo como el judío. A continuación, María arrebató el documento al diablo, que no pierde su fuerza, mientras Teófilo duerme a los pies del altar presidido por la Virgen y el Niño. Siguiendo un momento al otro, María le entrega el documento, Teófilo lo comenta y el obispo lo expone a la gente. El ejemplar de Alfonso está entre los más interesantes, destacando la importancia concedida a los momentos finales. Aunque no deja de haber algún punto de contacto con el ejemplar parisino de Gautier de Coinci comentado, la fuente de ambos no es la misma, siendo muy probable que la historia de las *Cantigas* se haya hecho directamente para este códice.

Como se ha visto, y aún sería factible añadir más imágenes con la historia, ésta se cuenta de diversas maneras, tanto en lo textual como en las formas. Se diría que en las últimas existe una cierta prisa por pasar por encima de la primera parte, para centrarse en el pacto y, en especial, en la intervención de Ma-

17. ALFONSO X o SABIO, en Walter METTMANN (ed.), *Cantigas de Santa María*, Vigo, 1981, p. 109-110. Citado en ALFONSO X, *Cantigas*, versión de Mettmann; ALFONSO X EL SABIO, *Cantigas de Santa María* (Otres Nuevos), Madrid, 1985, p. 13-15, versión de J. Filgueira Valverde. Citado en ALFONSO X, *Cantigas*, versión de Filgueira.

18. P. KLEIN, «Kunst und Feudalismus zur Zeit Alfons des Weissen von Kastilien und Leon / 1254-1284», en *Bauwerk und Bildwerk im Hochmittelalter*, 1981, p. 169-212.

ría. El judío, clara muestra de antisemitismo, sólo en ocasiones se representa como colaborador del diablo. Siempre existió un deseo de ser fiel a la presentación del pacto como semejante al feudal. Lo cierto es que el protagonista no posee una definición o un carácter destacados. Se deja llevar por el rencor, cuando había sido generoso al no aceptar un cargo que le hubiera evitado todos los problemas. Aunque su historia se ha mencionado como antecedente de *Fausto* de Goethe y otros personajes intermedios, como el de Marlowe, aparece a una distancia enorme y resulta algo banal.

El segundo ejemplo general elegido es el de la entrega por parte de la Virgen de una casulla a san Ildefonso.¹⁹ Fue éste un arzobispo toledano del siglo VII, importante escritor cuya obra más significativa, mencionada ya, se llamó *De Virginitate perpetua Sanctæ Mariæ confessio*. Se conserva al menos en veinticuatro manuscritos anteriores al siglo XV, de los que ocho proceden del XIII. Las fuentes que hablan de su vida son escasas, y la mayoría, tardías. Destaca el *Elogium* breve que le dedicó san Julián de Toledo.²⁰ Durante mucho tiempo se consideró una *Vita* obra del arzobispo Cixila (774-783), pero hoy se ha puesto en cuestión la autoría y tal texto se considera anónimo y redactado entre fines del siglo X e inicios del siguiente. Pese a todo, sigue siendo fuente importante y, sobre todo, texto utilizado en los manuscritos que a continuación se mencionan.²¹

El mal supuesto Cixila explicaba que la Virgen en el momento de la entrega de la casulla estaba acompañada por dos doncellas, lo que se reflejará en imágenes que no figuran en códices extranjeros. Es evidente que semejante tratado fue muy bien acogido en general por la defensa que hace de la virginidad en abstracto y, en concreto, por la de María a lo largo de toda su vida. Es natural que se le conceda atención en estos siglos de exaltación mariana. En su biografía se afirma que discutió ventajosamente con los judíos toledanos y tuvo relación cordial con el rey Recesvinto.²²

19. Joaquín YARZA LUACES, «Reflexiones sobre la iluminación de las *Cantigas*», en *Metrópolis Totius Hispaniæ*, Sevilla, 1998, p. 66-67, exposición del comisario Alfredo J. Morales. Por entonces, siguiendo a otros autores, yo creía que Cixila era el autor de la segunda biografía de Ildefonso.

20. Aunque no se duda de la autoría, se distinguen tres recensiones de la obra de las que la más breve es la original del propio san Julián. Véase Ursicino DOMÍNGUEZ DEL VAL, *Historia de la antigua literatura latina hispano-cristiana*, t. IV, Madrid, 1998, p. 157-158.

21. Ursicino DOMÍNGUEZ DEL VAL, *Historia de la antigua literatura...*, p. 159 y s.

22. Una edición asequible con traducción castellana en SAN ILDEFONSO DE TOLEDO, *La Virginitad perpetua de Santa María: El conocimiento del bautismo: El camino del desierto*, Madrid, 1971, col. «Santos Padres Españoles», núm. 1, edición bilingüe de V. Blanco y J. Campo.

Ya en el año 1100 el abad de Cluny, probablemente, encarga un notable códice (*Parma Ildephonsus*, Parma, Biblioteca Palatina, ms. 1650) que desea regalar a Alfonso VI, benefactor de la gran abadía borgoñona. Es un códice de lujo, ilustrado con diversas imágenes y abundantemente decorado. Contiene el tratado de la virginidad mencionado y el *Elogium* de san Julián a Ildefonso, además del texto de la entrega de una copia de 951 hecha por Gómez de Albelda para Godescalco, obispo del Puy.²³ Entre las miniaturas está la de la entrega del códice de 951 a Godescalco (f. 102v) al final, la de Ildefonso escribiendo su obra (f. 4v), sus discusiones con Joviniano y sus secuaces (f. 12v), con Helvidio (f. 15v), con los judíos (f. 22), orando ante la Virgen (f. 9v), pero nada en absoluto de la entrega de la famosa casulla por parte de la Virgen.

Se supone que Alfonso acabó entregando el manuscrito a Toledo, donde estaba en 1200. Por esas fechas se hace una supuesta copia a la vista del gran original hoy en Parma, donde existen elementos comunes con el ejemplar cluniacense y miniaturas muy diferentes que ponen el acento en la vida del santo de Toledo (Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 10087).²⁴ Por ejemplo, incluye quizás por vez primera en las artes figurativas, de la escena del regalo del «alba» (así se cita) al santo por parte de María (f. 111) (fig. 4). Abundando en señales toledanas, se ilumina el milagro de santa Leocadia y su aparición ante Ildefonso y el rey Recesvinto (f. 109v-110). No se trata, en definitiva, de una copia, sino de un manuscrito nuevo que en buena medida está tomado del ejemplar de Cluny.

Se incorpora la historia de la vida de Ildefonso a repertorios marianos. Lo encontramos en Gautier de Coinci, Lucas de Tuy, Gonzalo de Berceo, Gil de Zamora (que ofrece dos versiones), Alfonso X y un largo etcétera. Esto quiere decir que comienza a aparecer en las artes plásticas. Se encuentra en un manuscrito francés de *Miracles de Notre Dame* (Bruselas, Biblioteca Real, ms. 9229-9230, f. 12) de inicios del siglo XIV, con una primera parte en la que Ildefonso entrega su libro a María, mientras en la segunda es él quien recibe el alba de ella. En la catedral de León, una de las capillas de la cabecera (capilla del Nacimiento) dedica una de sus grandes vidrieras verticales a san Ildefonso con cinco escenas, entre las que no faltan la entrega de la casulla ni tampoco el encuentro entre el rey y el obispo que traerá como consecuencia el descubrimiento del cuerpo de santa Leocadia.²⁵

23. Lo ha estudiado en detalle y ha propuesto que fuera el abad cluniacense quien encargara el ejemplar para Alfonso VI Meyer SCHAPIRO, *The Parma Ildephonsus: A Romanesque Illuminated Manuscript from Cluny and Related Works*, s. l., 1964.

24. Meyer SCHAPIRO, *The Parma Ildephonsus...*, p. 64-66.

25. Máximo GÓMEZ RASCÓN, *Catedral de León: Las vidrieras: El simbolismo de la luz*, León, 2000 (capillas del ábside, capilla del Nacimiento, 3 A).

En las *Cantigas*,²⁶ una vez más, el texto es muy breve, pero suficiente para explicar varios asuntos (cantiga núm. 2). Se identifica al obispo y se indica que el regalo que se le hace se debe a que siempre cantó los loores de María y defendió su virginidad (fig. 5). Se dice que antes ya le había mostrado su agrado cuando, yendo en procesión con Recesvinto, se le apareció viva santa Leocadia, momento que aprovechó el monarca para cortar un fragmento de su mortaja a modo de reliquia. Por fin, le indica que esta alba sólo debía vestirla él. Su sucesor, Siagrió, no respetó la prohibición, se la puso y murió. Nada sobre los judíos. Al menos directamente, porque en realidad, se dice, la defensa que hizo de María la hizo ante judíos y herejes. Esto se reflejará en el grupo de miniaturas.

Primero, Ildefonso como escriba, pero con vestiduras obispales, escribe sobre la virginidad de María inspirado por el Espíritu Santo. Luego disputa con los herejes. La procesión y descubrimiento de santa Leocadia ocupan dos escenas. En la quinta, recibe el alba («Santa Maria deu a alba a Sant Alifonso»). Están presentes como testigos ante el prodigio unas doncellas, abajo a la derecha, tal como cuenta el pseudo-Cixila hacia el año 1000, detalle que no siempre será recogido. María está rodeada de ángeles. Por fin, Siagrió intenta vestir el alba y muere.

Los códices de Gautier de Coinci se hacen eco de la historia, porque el texto la ha incorporado, pero resuelven el ciclo centrándolo en la escena principal, sin duda la de la entrega, como se ve en alguno de los citados más arriba (Gautier de Coinci, *Miracles*, Besançon, Biblioteca Municipal, ms. 0551, f. 22v), donde todo se condensa en una inicial con el obispo como tal recibiendo la ropa de una María entronizada, detrás de la cual se encuentra un altar con una imagen con el Niño, y arriba se encuentra Dios. Faltan las doncellas. En el magnífico ejemplar de Jean Pucelle la maravilla sucede cuando el obispo estaba ante el altar (f. 73) y se presenta María con dos ángeles (fig. 6).

El culto a María y los caminos de peregrinación jacobea

Está claro que los primeros centros de peregrinación y muchos de los más importantes están en lugares donde se venera una imagen de la Virgen y que en la organización del camino más popular en el siglo XII, el de Santiago de Galicia, se visitan algunos o al menos se mencionan en la famosa guía. Pero, además, el

26. ALFONSO X, *Cantigas*, versión de Mettmann, p. 107-108; ALFONSO X, *Cantigas*, versión de Filgueira, p. 11-13.

fervor mariano lleva a que determinadas historias que en origen se atribuyen a santos como el propio apóstol se modifiquen para aumentar el protagonismo de María. Pongamos un ejemplo en extremo popular en el camino de Santiago.

Se nos habla de él en el *Codex Calixtinus* y se relaciona directamente con Compostela. Es el milagro v de larga vida.²⁷ En la primera redacción unos peregrinos alemanes llegan a la villa de Toulouse, donde son acogidos por un huésped que los trata bien, pero por la noche mete una copa de plata en el zurrón de un padre y un hijo. Es la avaricia, se dice, lo que mueve al hospedero a cometer este acto. Al día siguiente salen de camino y les acusa de hurto ante las autoridades, que los detienen y encuentran la copa. El juez decide colgar a uno de los dos. Ambos porfían por sacrificarse por el otro y al final es el hijo el colgado. Vuelve el padre después de visitar el sepulcro apostólico treinta y seis días después y comprueba desolado que su hijo sigue pendiente de la horca. Se acerca y se maravilla al encontrarlo vivo, habla con él y explica el ahorcado que Santiago lo ha sostenido durante este tiempo. El padre lo comunica a las autoridades, que detienen al mal huésped, rico y avaro, y hacen que ocupe su lugar.

De la historia existen múltiples variantes. En otras ocasiones no son alemanes y viajan sólo padre e hijo. Éste resiste el acoso al que le somete la criada de la posada, que es la autora del engaño para vengarse del rechazo, y se repite la historia. La más famosa versión ubica el hecho en Santo Domingo de la Calzada y allí, cuando el padre habla con la autoridad escéptica, recibe de ella la respuesta de que tanto cree lo que se le cuenta como que los pollos que está comiendo vuelen, lo que ocurre. De aquí surgirá la leyenda de la gallina que aún hoy perdura y se ha convertido en un atractivo turístico. La historia no sólo se ubica aquí, sino que la reclaman otros lugares como propia, caso del camino portugués secundario a su paso por Barcelos. En todas estas circunstancias, se habla del camino de Santiago y el salvador del joven es el apóstol. Pasa a otros repertorios, como el *Liber miraculorum* de Cesáreo de Heisterbach, el *Speculum historiale* de Vicente de Beauvais o la misma *Legenda aurea*.

Pero, en un momento dado, la historia es adoptada por repertorios marianos. La encontramos en las mismas *Cantigas de santa María*. La número 175 la cuenta con cierto detalle y en imágenes se le da mayor protagonismo porque se despliega en doce cuadros.

Hay varios aspectos a destacar. En primer lugar se indica explícitamente que los peregrinos llegan de Rocamadour a Toulouse, esto es, que habían ya

27. *Liber Sancti Jacobi, Codex Calixtinus*, lib. II, Santiago de Compostela, 1951, cap. v, p. 347-348, traducción de A. Moralejo, C. Torres y J. Feo.

visitado un santuario mariano muy reputado. Luego, como detalle de acomodación a los tiempos, el huésped ha pasado de ser un rico avaricioso a un hereje. El milagro en el *Codex Calixtinus* sucedía en Toulouse en 1090. Todavía no había tomado carta de naturaleza el catarismo. Pero ahora las circunstancias habían cambiado. Se había manifestado, había tenido a Toulouse como uno de sus centros, se había desatado una persecución contra ello e incluso se llegó a crear la Inquisición para combatirlo. Aún en el siglo XIV seguía considerándose una herejía viva en reductos concretos y ocultos. Por supuesto, si antes se ahorcaba al avaricioso, ahora el castigo que se dispone para el hereje es la hoguera, como en los procesos inquisitoriales, aunque no sea la desviación de la fe el motivo del castigo.

Pero lo que en estos momentos nos interesa más recalcar es que cuando el padre vuelve de Compostela su hijo le dice que quien lo ha sostenido durante este tiempo no fue Santiago, sino la misma Virgen María, que usurpa el puesto que le solía corresponder al apóstol. Tampoco deja de tener interés el hecho de que en las inscripciones de las miniaturas se dice que el hereje recibió el castigo que merecía, y, a estas alturas, para cualquiera el castigo de un hereje supone el fuego. Esta historia la sigue contando Jean Miélot en el siglo XV en sus citados *Vie et miracles de Notre-Dame* (París, Biblioteca Nacional, ms. fr. 9198, f. 44).

En otros repertorios se había ya incluido a la Virgen en el momento de la salvación y compartía protagonismo con el apóstol. Ahora se recalca su intervención.

Es el caso de uno de los milagros considerado siempre entre los más importantes o singulares de todos los jacobeos. El *Calixtinus* lo cuenta con extremo detalle y lo atribuye a san Anselmo.²⁸ Un joven de vida ejemplar que reside cerca de Lyon decide hacer la peregrinación a Compostela, pero antes comete fornicación. En el viaje tiene remordimientos y recibe la visita de un demonio travestido de Santiago. Le convence de que su única salvación está en que se autoemascule y se mate, pese a lo que significa el suicidio. Lo hace y los demonios vienen a por su alma, que les disputa Santiago. Para resolver el pleito acuden todos a Roma, donde la Virgen preside un tribunal ante el que se presenta el caso en el que Santiago es el abogado defensor. María falla a su favor. El hombre es devuelto a la vida, pero siempre quedará sin sus partes viriles. Igual que en el *Calixtinus*, Gautier de Coinci relata con todo género de detalles el horror, sin detenerse en la elección de las palabras más claras a la hora de la castración, concretando el diablo que debe cortarse «tes gènestailles et ton mem-

28. *Liber Sancti Jacobi...*, lib. II, cap. XVII, p. 367-371.

bre» ('tus genitales y tu miembro').²⁹ Cambia el tipo de personaje, que no es un campesino sencillo, sino un hombre rico que tiene concubina fija.

En realidad, las variantes son numerosas, pero afectan sólo a lo secundario, como la elección del personaje. La historia le llega a Guibert de Nogent, que la incluye en sus obras, incluso en su autobiografía, proporcionando los datos del informador. Es interesante, además, porque lo escribe hacia 1114-1115; por tanto, antes de que se refleje en el *Calixtinus*.³⁰ No falta en las *Cantigas* (núm. 26), donde el espinoso asunto de la castración se trata con palabras veladas, algo que sorprende sabiendo la libertad de lenguaje de Alfonso X en sus poesías profanas.

Como es natural, no sólo se incorporan a los milagros marianos los que proceden de Santiago de Compostela. Los santuarios dedicados a san Miguel en Monte Gargano en Italia y en Normandía en Francia gozaban del mayor prestigio y eran visitados por multitud de peregrinos. Una de las historias del santuario francés concedía un notable protagonismo a María, fuera cual fuera su origen. Una mujer preñada quiso atravesar el camino que hay entre tierra y la pequeña isla en la que se ubica el santuario. La sorprende la subida de la marea y no sabe qué hacer. Es María la que la auxilia. La mantiene en alto para evitar que la dañe el agua y la ayuda en el parto, trasladándola a lugar seguro después. Se encuentra en diversas colecciones, que incluyen a Gonzalo de Berceo, las *Cantigas* de Alfonso (núm. 86) o el *Speculum historiale* de Vicente de Beauvais; incluso la posterior historia del mundo que se llamó *La fleur des histoires* de Jean Mansel.³¹ Una de las más curiosas la encontramos en el siglo XV (ca. 1455) en un ejemplar de Vicente de Beauvais (París, Biblioteca Nacional, ms. fr. 308, f. 202v), donde María y los ángeles han concebido una tienda en medio del mar que sirve de cobijo y deja a salvo de miradas a la parturienta. Pero nada más espectacular que la miniatura de Jean le Tavernier en el código muchas veces mencionado de Miélot (f. 37v), con una reconstrucción admirable de la isla y sus edificios tal como se veían entonces, interpretados con cierta libertad.

Historias amorosas y Virgen protectora de las pecadoras

A estas alturas sería conveniente preguntarse acerca de la clase de historias que se cuentan y reúnen como milagros ejemplares. Ya hemos visto algunas.

29. GAUTIER DE COINCI, *Los milagros...*, lib. VI, v. 61, p.102-103.

30. GUIBERT DE NOGENT, *Autobiographie*, París, 1981, parte tercera, cap. XIX, p. 442-449, intr. ed., trad. de Edmond-René Labande.

31. Véanse diversos ejemplos de imágenes en S. VARNAY, *Specchio del cielo...*, p. 66-67.

¿Son historias ingenuas narradas por clérigos devotos y dotadas de un cierto regusto popular? Esta tendencia obedece a una vieja tradición postromántica que, por ejemplo, se aplicaba al «ingenuo» clérigo Gonzalo de Berceo. Hoy sabemos que, aunque haya sido sinceramente devoto, era una persona culta con formación en leyes y que escribía para favorecer a su abadía en un ejercicio de publicidad. Esto afecta a las intenciones, no tanto al tipo de historias que se cuentan. La del peregrino emasculado posee una truculencia llamativa, signo de que a los narradores no les detienen los asuntos escabrosos. El pecado castigado era el de fornicación, y el castigo, la eliminación de la virilidad y la muerte.

Sin embargo, aún se puede ir más lejos respecto a quienes son ayudados por María. Y un capítulo destacado lo constituyen los milagros en los que acude en ayuda de monjas que no cumplen con sus votos, escapan del convento acompañadas de hombres, tienen aventuras eróticas en el mismo recinto y quedan embarazadas. Las historias contadas por Bocaccio en el *Decamerón* pueden parecer escandalosas, pero no lo son más que las que protagonizan las monjas que buscan la ayuda de María, aunque faltan en estos relatos el sentido del humor y la ironía del escritor toscano. En esos ejemplos, todas profesan un amor intenso a la Virgen que ya han exteriorizado de un modo u otro. En consecuencia, tienen ánimos para hacerle jugar un papel que roza la alcahuetaría en algunas ocasiones. Y todo se explica, se justifica, con el amor que le profesan las pecadoras. Quizás hay que detenerse más y analizar el modo que existe de presentar a las religiosas y hasta qué punto responde a una realidad. Estamos lejos de creer que cada convento fuera un centro ejemplar de vida retirada. Las irregularidades surgen continuamente.

La historia del convento dominico de Zamora en el siglo XIII avanzado, contado recientemente por Linehan, hay que valorarla como algo infrecuente, pero no por completo excepcional. En 1258 se había obtenido el permiso de Roma para la fundación de un convento femenino dominico siguiendo la regla de san Agustín. Años después estallaba un escándalo. Una mujer que era monja lo recordaba ante un tribunal presidido por el obispo de Zamora. He aquí lo que sucedió cuando los frailes dominicos del convento masculino próximo se presentaron ante la puerta del femenino, que les fue franqueada: «Desafiando las instrucciones del obispo, Doña Xemena, Doña Estefanía, Doña Perona y varias monjas más abrieron la puerta grande a los frailes y hablaron con ellos allí. El hermano Juan Yuáñez examinó el convento y dijo: “Aquí casamiento de bon lugar pora frey Nicholas.” Y después él e Inés Domínguez hicieron el amor. El hermano Gutiérrez por su parte perdió el control. Por miedo a él las jóvenes se escondieron en el horno. También el hermano Juan de Aviancos andaba recorriendo el convento en busca de monjas. Todo esto

fue causa de escándalo.»³² Y es en un clima que permite aunque censura asuntos como éste en el que se difunden historias de monjas pecadoras ayudadas por María. Pongamos algún ejemplo.

Gautier de Coinci nos explica la historia de aquella abadesa rigurosa que castiga con dureza cualquier falta cometida por alguna de las monjas a su cargo, por lo que despierta el encono contra ella.³³ Profesa una devoción nunca olvidada a María. Pero un día la carne le traiciona y tiene una aventura amorosa con un despensero, que, como llegó, desaparece de escena. Queda preñada. Las monjas se dan cuenta y preparan su venganza acusándola ante el obispo, que decide desenmascararla. Ella, ajena a estas actividades, ruega a María que le permita salir dignamente de la difícil situación. Se duerme y en una visión se le presenta la Virgen con dos ángeles. Dice que la salvará por el amor que le tiene y por el arrepentimiento manifestado. Los dos ángeles hacen de parteros y, terminado su trabajo, se les dice que lleven al niño a casa de un ermitaño al que se hace cómplice del asunto, porque deberá cuidarlo durante siete años.

Entretanto llega el obispo enfurecido, que actúa con dureza contra ella, convencido de su pecado. Primero la examinan dos clérigos maduros, pero desconfía de la sinceridad de su juicio y realiza personalmente el trabajo, llegando para ello hasta a desnudar a la abadesa. Queda maravillado y contrito, se siente engañado y promete castigar a las monjas que le han metido en este asunto. La abadesa tiene la decencia de llevarlo aparte y contarle toda la verdad, lo que aún lo maravilla más, pero impide que castigue a las monjas. Se ocupará él personalmente de la educación del niño a partir de los siete años. Éste acaba haciendo carrera eclesiástica y tendrá como premio el obispado de la diócesis después de la muerte de quien le ha servido de tutor. ¡Curioso premio a la aventura de la abadesa!

La sobriedad ilustrativa con que trata los temas de Gautier de Coinci el miniaturista Pucelle en el ejemplar que le dedica (París, Biblioteca Nacional, ms. fr. 24541) hace que sólo presente a la abadesa completamente vestida con hábito negro, dormida a los pies de un altar, y la Virgen reina y nimbada, que entrega el niño a los dos ángeles.³⁴

32. Naturalmente, detrás de este hecho anecdótico hay una larga historia que cuenta pormenorizadamente Linchan que ya había aludido a ella en su *Iglesia española y papado en el siglo XIII* (1975). Véase, ahora, Peter LINEHAN, *Las dueñas de Zamora: Secretos, estupro y poderes en la Iglesia española del siglo XIII*, Barcelona, 1997.

33. GAUTIER DE COINCI, *Los milagros...*, lib. v, p. 77-97.

34. Es lamentable el papel que se hace jugar a la imagen y el desorden de su presentación en GAUTIER DE COINCI, «Le texte du Miracle», en *Mediévales*, París, 1982, p. 33.

Gonzalo de Berceo no deja de explicar historia tan desenfadada, pero es más púdico al describir su experiencia carnal (el dispensero no aparece por ningún lado y ni se menciona el encuentro salvo por medio de una elipsis, pero son claros. Está entre las más extensas, alcanzando las ochenta y dos estrofas.³⁵ La versión de Alfonso (cantiga núm. 7) es mucho más corta y desenfadada y en ella la abadesa no pide perdón para sus monjas (fig. 7). Se indica que el amante fue un hombre rico de Bolonia, que por entonces podía sugerirse que se tratara de un jurista. Lo más impresionante es la quinta escena, donde el miniaturista crea uno de los paisajes más avanzados de la pintura europea del momento al describir el entorno de la ermita donde reside quien debe cuidar del niño. El desnudo de la abadesa es claro y público, porque se hace ante obispo, clérigos y monjas, aunque resulta algo masculino, seguramente para mostrar que no tiene los pechos henchidos por la leche.

Pero tal vez la narración más aparentemente desvergonzada y que llegó en lo hispano hasta el siglo XIX es la historia de la tesorera de una abadía. José Zorrilla le dio nuevo oficio y un nombre (Margarita) y bajo el título de «Margarita la Tornera» la hizo figurar entre los *Cantos de trovador* (1840-1841). Luego, Carlos Fernández Shaw elaboró el libreto al que puso música Ruperto Chapí, creando una de las escasas óperas españolas del siglo XIX (se estrena ya en 1909) donde la narración medieval se convierte en la historia de una seducción. Ya la incluyó Cesáreo de Heisterbach en su *Dialogus miraculorum*. Cuenta que una monja devota de la Virgen era asediada por un caballero (no sabemos cómo, si vivía en el monasterio) que acaba convenciéndola para que se escape con él. Se despide de María y como era la encargada de tesorería le deja la llave para que le resuelva los problemas inherentes al cargo. Vive una historia de amor traducida en el nacimiento de hijos e hijas hasta que, pasado un largo tiempo, se arrepiente y decide volver con cierto temor a la abadía abandonada (nada conocemos de lo que pasa con el caballero y los hijos). Allí la reciben como si nada hubiera pasado, porque la Virgen ha hecho el trabajo por ella. Maravillada, no resiste contar la historia a las monjas. Así lo comenta Alfonso X (cantiga núm. 94), que añade que llegó a traer al caballero amante ante la comunidad vistiendo los hábitos monacales. La comunidad entona un canto gozoso: «Salve, Estrella del Mar, Dios, luz del día» (fig. 8).

Entiendo que todo es más desvergonzado que en el ejemplo anterior, porque desde el principio busca la pecadora la colaboración de la Virgen, sin duda ni lloros. Vive una larga aventura de la que acaba hastiándose (no la abandona el caballero, no muere él o sus hijos...) y es entonces y sólo entonces cuando

35. Gonzalo de BERCEO, *Obras completas*, vol II, *Los milagros de Nuestra Señora*, p. 159-176.

decide volver. No le causan mayores preocupaciones abandonar a compañero y descendencia. Alfonso no precisa más, pero en Gautier de Coinci se dice que duró la unión hasta treinta años y entonces pretende convencer a su amante de que entre asimismo en religión. Con tanto tiempo se podría pensar que los hijos ya eran independientes. Y la Virgen acepta el juego con una persona con tan pocos escrúpulos. Al rey esta clase de monjas que abandonan el retiro monástico parecen agradaarle, porque reaparecen en otras historias.

Una vez más Jean Pucelle se limita a un momento de la historia, precisamente cuando se consume la falta: sale la monja montada a caballo acompañada por el caballero, que le pasa la mano cariñosamente por la espalda (f. 98). Pero aún no ha tenido tiempo de cambiar el hábito, lo que añade una nota picante (fig. 9). En las *Cantigas* (cantiga núm. 94) todo se inicia con la tesorera echada ante una imagen de Virgen y Niño sobre un altar. De inmediato sale acompañada por el amante a pie, pero vestida como dama laica. Las cuatro historias restantes se ocupan de la vuelta al monasterio y finalizan con la presentación del caballero a la comunidad.

Una variante del mismo tema la encontramos en otra cantiga alfonsina (cantiga núm. 55), aunque no figura en la mayor parte de los repertorios mencionados. De nuevo estamos ante una buena religiosa cumplidora, porque asiste devotamente a las horas, y amante de María, pero se deja seducir por un clérigo calificado de abad, con el que huye a Lisboa. Allí vive una aventura que termina cuando queda embarazada, porque el clérigo no quiere saber nada de ella ni de la descendencia. Vuelve al monasterio, donde, ante su sorpresa, nadie la ha echado en falta. La abadesa la recibe con unas palabras cotidianas: «Por Dios, hija mía, ve a tocar enseguida tercias.» Se incorpora a la comunidad mientras el niño sigue desarrollándose en su vientre. Ante la situación que se le plantea no tiene inconveniente en pedir ayuda a la de siempre. María se le manifiesta y ordena a un ángel que la ayude en el parto y se lleve, no se sabe dónde, al niño. Durante un tiempo ninguna noticia tenemos de él, hasta que un día en que cantaban todas en el coro en vísperas aparece un niño vivaracho que al fin reconoce como hijo suyo ¡y que ha sido educado por la Virgen en el cielo! ¿Cuántos mortales han gozado de semejante privilegio? Sólo el hijo de una monja que escapó del convento para vivir una aventura con un abad. Esta vez cuenta su historia maravillosa. Alfonso X consideró que merecía doce escenas en lugar de las seis más habituales.

Por fortuna, no siempre las aventuras amorosas son coronadas por un éxito efímero. La Virgen y Cristo trabajaban para abortar proyectos de esta índole, como cualquiera podría suponer que les correspondía. Es muy gra-

ciosa e interesante la cantiga número 59. Ocurre en Fontevrault. Interesante por el papel que se concede a las imágenes como algo vivo y actuante, tanto si se trata de la Virgen como del Crucificado (fig. 10). Una monja cumplidora, joven y bella, se enamora de un caballero no menos apuesto y decide huir con él. Pero, para su fortuna espiritual, no puede resistir la tentación de salir sin despedirse de la imagen de María sobre el altar y de un Crucificado al que solía besar los pies. Cuando se acerca a la Virgen, se da cuenta de que de sus ojos manan abundantes lágrimas. Pero no llegan a conmoverle lo suficiente para que se eche atrás en su propósito. Las estatuas deciden ser más expeditivas. Cuando se aproxima al Cristo, la mano se desprende de la cruz y le da un manotazo tal que le deja una señal en la cara y da con ella en tierra desmayada. Era sacristana y encargada de abrir la iglesia. Allí donde la dejó el Crucificado la encuentran las hermanas. Cuenta la historia y se olvida del caballero. De nuevo se trataba de una religiosa de Fontevrault. Nada menos que mil cien monjas alabaron a la Virgen por el final feliz.

En la miniatura, siguiendo el texto, Cristo al desclavar la mano arranca el clavo con ella, por lo que la herida del mismo es la que le quedará siempre como señal. En las ilustraciones la nueva postura queda fijada y el Crucificado no se endereza, presentando siempre el aspecto de un descendimiento, aunque no es Él ante quien canta la comunidad, sino ante la imagen de Virgen y Niño. No dejó de alcanzar popularidad tal historia y la encontramos de nuevo en los *Castigos del Rey Don Sancho* (Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 3995, f. 36v), ya posterior, donde el Crucificado ya no lo está y en una de las manos falta el clavo porque atraviesa de parte a parte la cara de la monja, que, no obstante, hace gesto de oración.³⁶

Más propia del tiempo parece otra historia que figura con el número anterior de cantiga (núm. 58). Nos encontramos de nuevo ante la monja que decide huir con el caballero. La noche anterior a la salida tiene una pesadilla. Ve el pozo del infierno y el diablo que la había tentado. Pide ayuda a María, que se le presenta y la entrega a dicho diablo, que la empuja aún más al abismo. Grita desesperada pidiendo el favor de María, que le responde que solicite ayuda al diablo, que la arroja al infierno. Luego se compadece de ella y la salva. Al despertarse decide abandonar su propósito de fuga, lo que comunica a quienes la esperaban. La miniatura contiene unas representaciones infernales interesantes aunque reiterativas.

36. Ana DOMÍNGUEZ, «La ilustración en los manuscritos», en H. ESCOLAR (dir.), *Historia ilustrada del libro español: Los manuscritos*, Madrid, 1993, p. 349.

Este capítulo es más extenso de lo que hemos visto aquí. Quizás es uno de los que sorprenden a quienes tienen una visión tópica y decimonónica de la edad media, pero no dejan de causar asombro en cierta medida a todos.

¿Antisemitismo?

Sin duda, es una pregunta retórica para la que ya existe respuesta, sólo con los ejemplos elegidos y sin recurrir a otros nuevos. Recordemos, por ejemplo, al judío en la leyenda de Teófilo. Es el que le impulsa al pacto demoníaco y se reconoce desde el principio como servidor y persona de confianza del mismo Satanás. En el período en el que ahora nos centramos (siglo XIII), si bien sobrepasamos por arriba y por abajo la fecha, lo normal es que se vea negativamente a los judíos, aunque no sea una etapa de antisemitismo marcada y se les condene sin paliativos.³⁷ Se pueden arrepentir y hacerse cristianos y, por tanto, narraciones que protagonizan tienen final feliz. En estos casos el neocristiano ha de enfrentarse a los que siguen empecinados en el error. Con frecuencia ha llamado la atención la actitud de Alfonso X el Sabio con los judíos. Por una parte, es evidente que los buscó cuando los necesitaba para diversos proyectos intelectuales y siempre se destaca la apacible relación entre miembros de las tres culturas del libro colaborando en los talleres alfonsíes. Sin embargo, se ha remarcado la dureza de algunas leyes en las *Partidas* referentes a ellos. Un lugar donde es posible plantear este problema es en la forma en que se ven en textos e imágenes que en principio no les son favorables.³⁸ Tropezamos con una dificultad: ¿hasta qué punto determinados tratamientos son los propios de Alfonso el Sabio o provienen ya de

37. La bibliografía sobre los judíos en España es muy extensa, pero en lo relativo al antisemitismo no lo es tanto. Sólo a título de ejemplos comienzo citando una obra clásica donde se extreman los trazos negativos de la visión cristiana de lo judío en los reinos hispanos medievales. Me refiero a Yitzhak BAER, *Historia de los judíos en la España cristiana*, Madrid, 1981, 2 v. Sobre la imagen del judío en el arte es asimismo clásico Bernhard BLUMENKRANZ, *Le Juif médiéval au miroir de l'art chrétien*, París, 1966. Visiones más parciales teniendo el arte como soporte en R. ALCOY, «Canvis i oscil·lacions en la imatge pictòrica dels jueus a la Catalunya del segle XIV», en *Actes del I Col·loqui d'Història dels Jueus a la Corona d'Aragó (Lleida, 1989)*, Lleida, 1991, p. 371-392. Más puntual aún, Francesca ESPAÑOL, *Guillem Seguer de Montblanc*, Montblanc, 1994, p. 108 y s.

38. Un estudio de este tipo lo presentó Peter Klein en un curso de la Universidad Complutense de verano celebrado a fines de los años noventa en San Lorenzo de El Escorial. No se publicó. Tendía a considerar que se manifestaba escasamente el antisemitismo.

los textos recopilados? En estos casos, hemos visto que los modelos se modifican tanto como se quiera en función de lo que se pretende.

Comencemos por un milagro muy especial que sirve para dar una primera respuesta. Se trata de uno de los más conocidos, repetido en casi todas las colecciones importantes. Un niño judío de singular encanto aprende en la escuela con los cristianos, aunque su padre, que era vidriero, veía con malos ojos estos contactos. En una ocasión va con sus amigos a una iglesia y contempla como toman la comunión, lo que le provoca el deseo de hacerlo también. Es la misma Virgen la que se la ofrece y la acepta con gusto. Feliz, llega a su casa, donde su padre le interroga por el motivo de su alegría. Al contarle lo que ha sucedido, enfurecido lo mete en un horno de vidriero. La madre, que lo ve, grita pidiendo ayuda. Acuden algunos vecinos, que abren el horno. De su interior sale ileso el niño, que afirma haber sido protegido por el manto de María. Niño y madre se hacen cristianos, mientras el padre sufre el castigo que ha intentado infringir a su hijo. La historia sucede en Bourges.

En todos los casos el padre es vidriero y, por supuesto, judío. Ante una actitud tan salvaje y primitiva es normal que se le califique con los epítetos más duros. Gonzalo de Berceo utiliza las frases «falso descreído» o «falso traidor». Alfonso X en la cantiga número 4 lo llama «traedor cruel». Pero Gautier de Coinci habla con mayor dureza como de «aquel perro de padre». La palabra *perro* se emplea en medios antisemitas para nombrar a los judíos. Se ha hecho resaltar en otras ocasiones que el clérigo francés pertenece a esos ambientes antijudíos. Ahora lo pone de manifiesto.³⁹

El texto está lleno de alusiones. Se compara al niño con los tres hebreos en el horno de la profecía de Daniel. De nuevo su salvación se compara con la de Daniel en el foso de los leones. Encontramos un tema ya repetido: la estatua está viva. En las *Cantigas* la mano se extiende con la hostia que pone en la boca del niño. Los rasgos judíos del padre se extreman cuando es encerrado y castigado en su propio horno de vidriero. Existen otros milagros, recogidos asimismo como cantigas, cuyo protagonista es un niño judío que se hace cristiano con la oposición más o menos rotunda de sus primeros correligionarios.

Pero no todas las que afectan a los judíos se configuran de este modo. Pongamos por caso la número 107, donde la protagonista es una judía despeñada y se sitúa en Segovia. La historia es local y Alfonso la incorpora como algo que

39. Una amplia muestra de antijudaísmo en París en el siglo XIII lo encontramos en la ilustración de la famosa *Biblia moralizada* que sale de talleres próximos al rey san Luis. Véase ahora Sara LIPTON, *Images of Intolerance: The Representation of Jews and Judaism in the Bible Moralisée*, Berkeley, Los Angeles y Londres, 1999.

ha sucedido realmente aquí y de la que se tiene memoria próxima porque cronológicamente se sitúa en el siglo XIII (fig. 11). Se dice que más tarde la judía convertida en cristiana se enterrará en la catedral, y se la llamará María del Salto y popularmente «la Marisaltos». La hacen suya escritores siempre hispanos como Alonso de Espina en su *Fortalitium Fidei*.⁴⁰ Y en 1637 la recoge Colmenares en su famosa historia de Segovia, proporcionando datos de que entonces la leyenda estaba fuertemente enraizada en la ciudad.⁴¹

La historia cuenta, sin especificar más, que una judía fue acusada por los suyos de una falta que no había cometido y condenada a ser despeñada en un lugar próximo. La desnudaron dejándola en camisa y la arrojaron al vacío. La mujer, sin saber qué hacer, rogó a la Virgen que la ayudara. Llegó así suavemente al suelo sin sufrir el menor daño. Agradecida, se hizo cristiana y fue aceptada en la comunidad viviendo aún muchos años.

Las miniaturas que se le dedican son de gran interés. En primer lugar, porque de nuevo muestran la habilidad de los artistas en reconstruir espacios ilusionistas, tanto de interiores como de exteriores. Además, porque toman al pie de la letra el semidesnudo de la judía y presentan una figura de cierta corpulencia y materialidad, corta de talla, que se aproxima más al ideal femenino musulmán que al cristiano al uso (por ejemplo, el francés).⁴²

De nuevo, detrás de todo está una conversión bien recibida, pero la narración se ocupa de dejar en mal lugar al resto de los judíos, aunque tampoco se cargan las tintas en esto. Hay que insistir en un punto que se hubiera juzgado de otra manera en el siglo XV castellano, al menos: se desea que los judíos rechacen su fe y se hagan cristianos. El problema del criptojudío converso más tardío hubiera despertado suspicacias siempre.

La normalidad, el orden, la riqueza y la pobreza

Quizás a partir de todo lo dicho alguno deduzca consecuencias generales equivocadas, por ser ejemplos singulares los elegidos. En general, en estas colecciones de milagros marianos las ideas básicas cristianas se defienden, como siempre.

40. ALFONSO X, *Cantigas*, versión de Filgueira, p. 186.

41. Diego de COLMENARES, *Historia de la Insigne Ciudad de Segovia...*, Segovia, 1637. Hay una edición reciente en Segovia, lib. I, 1982, p. 372-373, correspondiendo a cap. XXI, VII, donde proporciona datos que considera fidedignos. Es quien afirma que la judía ya cristiana fue enterrada en el claustro de la catedral.

42. Joaquín YARZA LUACES, «Reflexiones...», p. 172.

Existen tópicos que previenen contra actitudes incorrectas mantenidas por religiosos afectos al poder y ávidos de riquezas. Hay que ponerlas de manifiesto y condenarlas. Pocas historias tan significativas en este sentido como la que protagoniza un clérigo de cierto estatus que prefiere atender a la hora de la muerte a un avaro villano y malvado, pero muy rico, mientras abandona a su suerte a una pobre y excelente anciana. Gautier de Coinci describe con detalle la situación y señala la presencia de un clérigo de categoría inferior pero de alma pura que acude al lecho de la anciana. Hace viajes de una casa a la otra y contempla el contraste de una casa pobre que es visitada continuamente por los ángeles y María, que acompañan a la anciana a la hora de la muerte, mientras la casa del rico está materialmente tomada por los diablos, que se llevan su alma en el momento de la muerte.⁴³

En la ilustración de Gautier correspondiente al ejemplar de San Petersburgo (f. 81) (fig. 12) se han destinado cuatro escenas a esta historia tan compleja, por lo que forzosamente todo debe quedar reducido a lo mínimo. Por un lado, el avaro se encuentra acompañado de familiares y del clérigo también ansioso de dinero. Luego es el otro clérigo el que lleva la extremaunción a la anciana, que está acompañada de la Virgen y otros santos personajes. Luego se ven hasta tres diablos prestos a tomar el alma del avaro, que saldrá por la boca con su último suspiro. Al lado contrario, el buen religioso ora ante María. Sin el texto, las imágenes serían insuficientes para explicar lo que ha sucedido.

En las *Cantigas*, tanto el largo texto como las doce ilustraciones son magistrales (se trata de la cantiga núm. 75) (fig. 13). Es excelente la recreación del lugar en que vive la anciana, que es una choza de paja, apoyada en una base circular con cubierta alta semiesférica.⁴⁴ La del avaro es más evanescente, pero la caracteriza la presencia de telas y cortinas ricas. La progresiva invasión por los demonios da lugar a composiciones llenas de horror, abigarradas e imaginativas, que contrastan con las gloriosas de la choza. La narración se podría seguir sin el texto. Algunos juzgarían simplemente que a la hora de la muerte el acceso a la gloria tiene tan sólo que ver con el amor a la Virgen y la vida pura y sin faltas, mientras aunque existan las riquezas la avaricia es un pecado que se castiga con el infierno. Otros preferirán juzgar la historia desde una perspec-

43. Peter-Michael SPANBERG, «Transformations du savoir et ambivalences fonctionnelles. Aspects de la fascination hagiographique chez Gautier de Coincy», en *Mediévales*, núm. 2 (1985), p. 21.

44. Gonzalo MENÉNDEZ PIDAL, *La España del siglo XIII leída en imágenes*, Madrid, 1986, p. 113.

tiva actual y creen que el mensaje reside en que es bueno que algunos sean pobres y se conformen con su situación, porque alcanzarán la salvación eterna y no se plantean asuntos de justicia social.

Aún resultan más significativas narraciones donde la aceptación y cumplimiento del rito se antepone a la catadura moral. Gautier de Coinci, por ejemplo, cuenta que en un convento residía un prior cuyas costumbres dejaban mucho que desear,⁴⁵ pero que cumplía con el oficio («a painnes trovast on pieur», ‘apenas encontraríais otro peor’), y en particular con el oficio parvo de la Virgen, llegando a no sentarse nunca mientras duraba, cosa que era normal en otros. Murió. Al cabo de un tiempo, un sacristán de nombre Huberto oye su voz mientras preparaba las cosas, limpiaba las lámparas, etc. Pasado el primer sobresalto, lo escucha. Después de morir ha debido purgar su mala vida y ha sido enviado a lugares donde ha sufrido diversos tormentos, aunque siempre ha recibido la ayuda de la Virgen ante los duros castigos que le infligía un diablo de nombre Smirna. Es de suponer que está hablando del purgatorio, como lugar donde se castiga a los pecadores, pero no para la eternidad. El sacristán comunica lo que se le ha dicho a la comunidad, que se alegra. Gautier ve la ocasión de hacer un comentario sobre la importancia que posee la vida disciplinada regida por la liturgia. Esto es, que se concede mayor interés a la forma que al fondo.

La miniatura del ejemplar de San Petersburgo (f. 96) resuelve una historia con escaso valor narrativo en cuatro partes (fig. 14): primero, el prior aparece tras el sacristán, que está limpiando las lámparas. En la segunda parte, se refugia éste en la cama, donde de nuevo tiene la visión del prior muerto que le cuenta la historia. Tercero, la transmite a la comunidad. Muere en la última. Se diría que el miniaturista ha desperdiciado la ocasión de representar el purgatorio, pero, como es sabido, a esas alturas todavía estaba en sus inicios la iconografía de este lugar ahora potenciado por la Iglesia.

Los milagros y el arte

Cabe analizar este tema desde diversos puntos de vista. Ante todo porque las historias se traducen al lenguaje de las formas, como ya hemos tenido ocasión de comprobar sobradamente. Algunas entre ellas tienen vida propia al margen de que se integren en ciclos, como las historias de Teófilo, Ildefonso

45. GAUTIER DE COINCI, *Los milagros...*, lib. VII, p. 110 y s.

de Toledo, la judía despeñada, el peregrino ahorcado en el camino de Santiago, etc. Otras forman parte de las colecciones, algunas de las cuales se ilustran en manuscritos de lujo o completados al menos con ilustraciones. Hemos citado hasta cuatro ejemplares de Gautier de Coinci que cumplen desigualmente con esta condición, más los dos códices alfonsíes, repertorios más tardíos del tipo de Jean Miélot o el *Speculum historiale* de Vicente de Beauvais copiado desde el siglo XIII al XVI.

Pero existe otra perspectiva de análisis: teniendo en cuenta las imágenes que se citan en las historias, cómo son, qué papel se les hace jugar, qué relaciones tienen con los iconos orientales, etc. Aunque con brevedad, aquí queremos referirnos a estas cuestiones.

Ante todo resulta claro que, en numerosas ocasiones, las imágenes de la Virgen y el Niño tienen un protagonismo notable. Ante ellas se postran pecadores y no pecadores, pero sobre todo están animadas a veces de una cierta vida. Recordemos la Virgen llorando cuando una monja decide huir con un amante del convento y la reacción más vigorosa de la imagen del Crucificado (cantiga núm. 59), que da una terrible bofetada con clavo incluido a la monja tentada. En ocasiones, las historias provienen del Oriente bizantino, donde se supone que del icono mismo se desprende algo que es poder y tiene valores curativos, etc., como la imagen de Sardonay cerca de Damasco, que mana aceite (cantiga núm. 9). Repasemos otros ejemplos con brevedad: María guarda sus imágenes del fuego cerca de Mont-Saint-Michel (cantiga núm. 39); un moro consigue una imagen de la Virgen y el Niño y de sus pechos mana leche, lo que hace que se convierta el musulmán (cantiga núm. 46); una imagen de María levanta la pierna para evitar que una flecha lanzada por un ballestero hiera a otro (cantiga núm. 51); unos tahúres en Foggia lanzan una piedra contra el Niño, que formaba parte de una imagen con su Madre, pero ella abrió los brazos y recibió la pedrada (cantiga núm. 136); la Virgen hace que una imagen suya que habían trasladado de altar vuelva sola al primitivo (cantiga núm. 162). También está la historia de un monje acusado de hacer moneda falsa que se refugia en una iglesia presidida con una Virgen y Niño. Sin embargo, los perseguidores entran en sagrado, lo que provoca un grito de la escultura tan alto que todos lo oyeron. La Virgen separó al Niño de sí misma y la escultura perdió el color. Resuelto el problema, vuelve a acercarse al Niño, pero nunca recobró el color (cantiga núm. 164), etc.

Además, algunas veces se cuentan historias donde el protagonista tiene un oficio artístico, como el judío vidriero que encierra en el horno a su hijo, horno que se describe minuciosamente en la miniatura de una cantiga. Del mayor interés es la historia que protagonizan un pintor y el dia-

blo. No se encuentra ni en Gonzalo de Berceo ni en Gautier de Coinci, pero lo recoge Vicente de Beauvais en el *Speculum historiale*: «En el tímpano de la iglesia de la Bienaventurada Virgen María, el monje puso todo su talento en pintarla, eligiendo entre las bellas variantes de su paleta lo que era más digno al honor de la Madre de Dios. Después, de acuerdo con lo que había sido predicho a la serpiente (*Ipsa conteret caput tuum*), representó, bajo los pies de la santa imagen, el diablo más espantoso, con colores muy negros, como conviene al Padre de la impureza.»⁴⁶ En la versión de Alfonso X, al pintor que ha representado bellísima a la figura de María y horrendo al diablo se le presenta éste quejándose. El pintor le aclara que la belleza y la bondad están relacionados igual que la fealdad con el mal. En realidad, le está contando algo cuyo origen ya estaba en el pensamiento de Platón y que de aquí pasa al cristiano, desde Agustín hasta Tomás de Aquino.

La historia en estos términos se cuenta y se ilustra en las *Cantigas* (núm. 74): el artista cuida de pintar sobre un muro subido a un andamio a María lo más bella que sabe, mientras hace horrible al diablo (fig. 15). Se queja éste y recibe la respuesta mencionada. Se venga. Un día en que el pintor trabaja sobre el andamio hace que sople un viento muy fuerte provocando la caída de todo aquello. El pintor queda sujeto por el pincel a la bóveda, con ayuda de María, y así lo encuentran los que habían encargado los frescos. El miniaturista concibió el escenario como si se tratara de un ámbito mural en el que trabaja el artista sobre un andamio.

Pero la cantiga no sólo tiene interés porque se trate de un artista trabajando, sino por el juicio sobre bondad y belleza que se expresa en el diálogo que mantiene con el diablo, muy propio de la estética cristiana derivada de Platón.

Quizás, al no figurar en los repertorios de Gautier de Coinci, Gonzalo de Berceo o Juan Gil de Zamora, es más difícil encontrar lugares donde se represente, salvo las *Cantigas*. Pero no falta en inesperadas ubicaciones que indican que, tal vez a través del *Speculum historiale*, llegó a Inglaterra. En el libro llamado *Decretales Smithfield* (Londres, Biblioteca Británica, Royal ms. 10.E.IV) de ca. 1330-1340 como ornamento marginal nos encontramos a un pintor subido a una escalera pintando una imagen mariana, mientras abajo se distingue un diablo gigantesco y horroroso que se dirige a él como si fuera a hablarle (fig. 16).

46. Citado según Maurice VLOBERG, *La Vierge, notre médiatrice*, Grenoble, 1938, p. 54.

Conclusiones

De lo visto se desprende que la riqueza de textos que narran milagros de María es muy grande, pero sobre todo más variada de lo que cabía suponer. Por otra parte, sin que se niegue el valor devoto, emocional, de sentimiento religioso que hay tras cada relato, es evidente que ninguno de los narradores es un ingenuo y sencillo cristiano, sino una persona que sabe de lo que habla y el uso que se puede dar a lo que habla. A través de los milagros se filtran ideas que la Iglesia o determinados segmentos de ella pretende transmitir a los fieles. Es un arma de propaganda, en definitiva. Pero no es necesario que en todos los ejemplos sea manifiesta esta propaganda, sino que muchos deslizan una información que les parece verdadera sin percatarse que a ella van unidas determinadas ideas elípticas que considera básicas.

Como se ha visto, la sociedad del siglo XIII no es precisamente pacata o remilgada como parte del cristianismo del siglo XIX y primera mitad del XX. Por eso los autores no se detienen ante lo más escabroso. Al mismo tiempo, con el fin de presentar ante un público muy variado según los casos hasta qué punto la Virgen ayuda a los suyos, muestran a veces a personajes indignos cuyo único mérito es manifestar una especial devoción por María. Y en este grupo se incluyen religiosas frívolas que se permiten solicitar a la Virgen que haga su trabajo mientras escapan con el amante de turno, u otras que son duras con la comunidad pero no dejan de pecar también, y entonces se entregan en manos de la siempre eficiente Madre de Dios. Hay priores de vida dudosa que, eso sí, asisten a las horas sin aprovecharse de la ventaja de poder sentarse mientras transcurren los rezos; verdaderos asesinos que sólo se arrepienten al final de su vida; clérigos ambiciosos que se acuerdan de santa Bárbara cuando truena. En consecuencia, la Virgen obliga a los ángeles a labores de parteros de monjas livianas, a ermitaños que han huido del mundo se les obliga a cuidar de un niño que no es propio por siete años dado que lo impone la divina autoridad, etc.

Queda por mencionar un punto, aunque se hayan apuntado algunas cosas al respecto. ¿Quién conocía estos milagros? ¿A quién estaban destinados? En determinados casos, después ser de compuestos por alguien, se difundían por vía oral y entonces llegaban a capas diversas de la sociedad, como era el caso de las obras de Gonzalo de Berceo. Algunos, al integrarse en repertorios de *exempla* acababan por formar parte de la predicación pública, de manera que alcanzaban un valor de muestra, una señal de la misericordia de la Virgen, del sacramento de la penitencia, la seguridad de que siempre era posible la salvación aunque la falta fuera grave si existían amor a María y arrepentimiento. A través de la palabra debían ejercer, además, una función conminatoria, hacer

resaltar la importancia de un santuario, atraer a los peregrinos que debían visitarlo por los beneficios que podían obtenerse, ser vehículos de publicidad, convencer o asustar.

Pero lo que hemos elegido son las imágenes. Ante todo conviene recordar que, contra lo que ocurre con otros ciclos artísticos, en este caso las variantes entre unos y otros son bastante acusados, de manera que Jean Pucelle no tuvo en cuenta la ilustración del tipo que se dio en el ejemplar de San Petersburgo. Es aquí donde hay que buscar un prototipo cuya herencia se encuentra en dos manuscritos. Por fin, las *Cantigas de santa María* de Alfonso X se generaron de otra manera, se crearon sin modelos. Queda por determinar si en alguna ocasión cualquiera de estos tres ciclos ha tenido herencia parcial en otros medios como la pintura y la escultura, aunque hasta ahora no la hemos encontrado. Esto implica una riqueza de motivos y composiciones realmente fuera de lo común.

Los escritos de Gonzalo de Berceo y otros autores serían leídos y contados a los peregrinos y a los campesinos, igualmente para obtener dinero para la abadía, para una construcción conveniente o para una nueva escultura de la Virgen y el Niño. Pero las imágenes que hemos escogido se encuentran mayoritariamente en manuscritos. ¿Cómo circulaban y quiénes los veían? Sin duda, muy pocos. Era un arte destinado a ser consumido y disfrutado por quienes lo encargaban, por la comunidad monástica, por la familia noble a la que pertenecía quien había solicitado la imagen. Es Felipe el Bueno, duque de Borgoña, el que habla a Jean Miélot para que reúna un repertorio de milagros marianos y al miniaturista Jean le Tavernier para que los ilustre sin límite de cantidad. Gautier de Coinci escribió para la comunidad y fueron nobles franceses los que debieron encargarse de ejemplares ilustrados para su uso particular. Es decir, que los destinatarios no eran muchos.

Entonces, ¿no se hacían públicos por otros medios? Entiendo que no se debe dar una respuesta global. En el breve repaso que hemos hecho no hemos dejado de mencionar ejemplos monumentales de milagros como el de Teófilo, pero son las excepciones. De hecho, su historia hubo de ser conocida por cualquiera. Si el *Salterio Ingeburge* sólo estuvo en las escasas manos de la realeza y a través de él poco se conoció la historia de Teófilo, su presencia en las portadas de Souillac, puerta norte de Notre-Dame de París y cabecera de la misma iglesia pone de manifiesto que se pretendió presentar un caso ejemplar que previniera a los clérigos de determinadas ambiciones económicas y, a los fieles, casos en los que ni aun hubieran podido pensar.

De otra manera, la historia de Ildefonso de Toledo debía circular por motivos diversos, que iban desde el deseo de prestigiar la catedral de Toledo hasta presentar como ejemplar la virtud de la virginidad y la castidad. En cuanto a

los dos volúmenes de las *Cantigas*, se ordenó que descansaran junto a la tumba monumental del rey Alfonso en la capilla real de la catedral de Sevilla, de modo que estarían prestas para ser cantadas y bailadas en determinadas fiestas que serían públicas; pero en ellas el libro no pasaba de mano en mano y sus ilustraciones no llegarían sino a muy pocos.

Es casi seguro que hubo más obras monumentales que se han perdido y algunas que no he mencionado. Por el contrario, sería un error conceder a los manuscritos un papel en la difusión de las imágenes que nunca poseyeron por su propia naturaleza. Sólo los medios de reproducción actual permiten que las imágenes encerradas en los códices de lujo circulen y lleguen a muchos, y, aun así, lo hacen en menor cantidad que las pinturas o las esculturas. Hoy en día, a través del conocimiento de estos manuscritos, sabemos cómo pensaban e incluso cómo actuaban los promotores y religiosos sirviéndose de otros medios, sobre todo el oral, para transmitir unas consignas, unas ideas o hacer propaganda con fines devotos, ideológicos y económicos. Tal vez hasta para alejar la inquietud de conciencias cómodamente transgresoras de los comportamientos morales exigidos, a las que se ofrecía una salida positiva a partir de una cierta devoción a María.

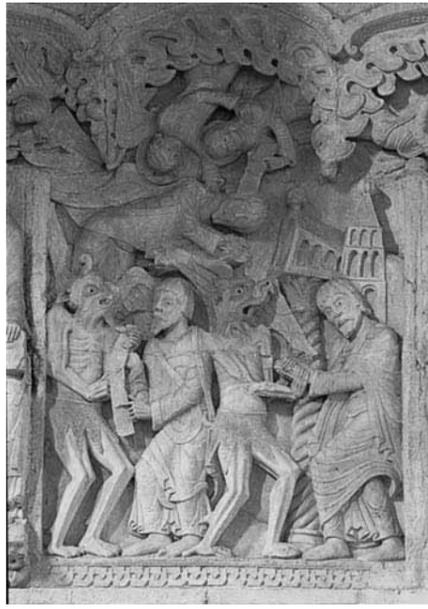


FIGURA 1. Souillac, portada. Historia de Teófilo.

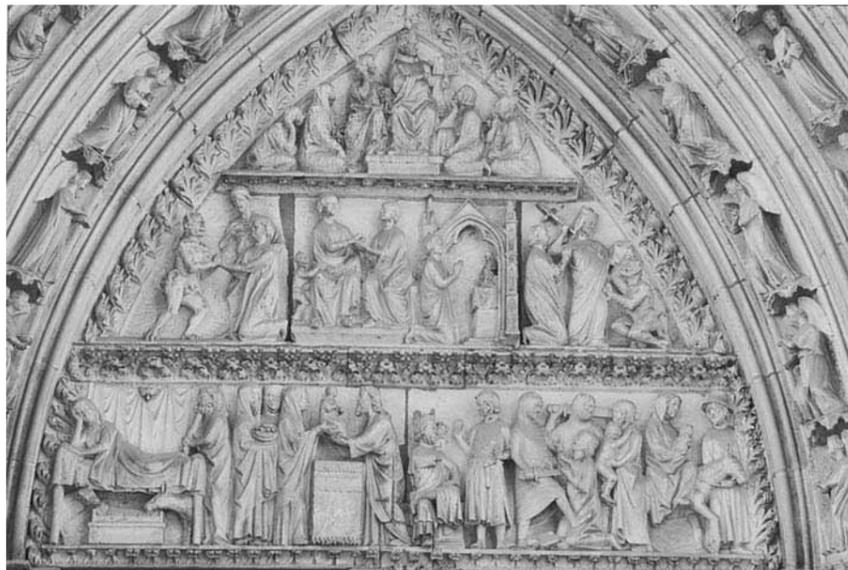


FIGURA 2. París, Notre-Dame, portada norte. Historia de Teófilo.

FIGURA 3. Gautier de Coinci,
San Petersburgo, Biblioteca
Nacional, f. 45 v. Historia
de Teófilo.

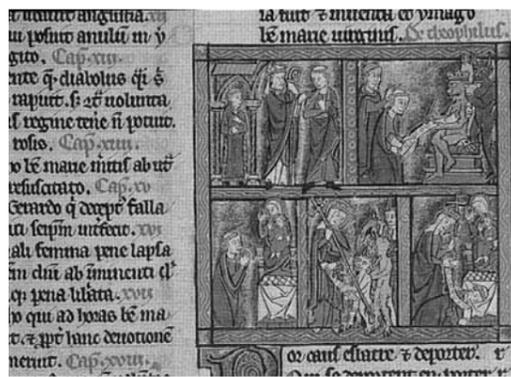


FIGURA 4. San Julián, vida de Ildefonso,
Madrid, Biblioteca Nacional, f. 110.
Entrega del alba.

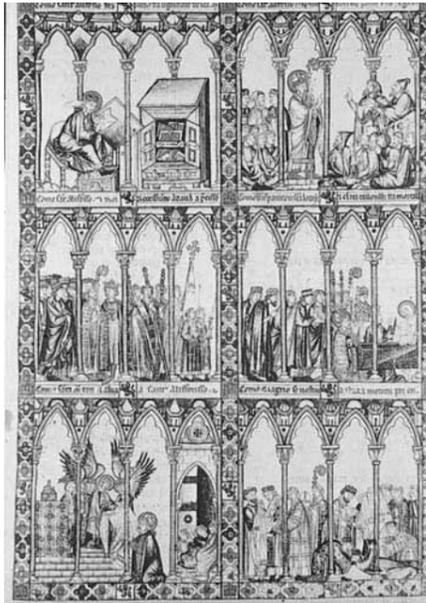


FIGURA 5. *Cantigas* de Alfonso X, núm. 2. Historia de san Ildefonso.

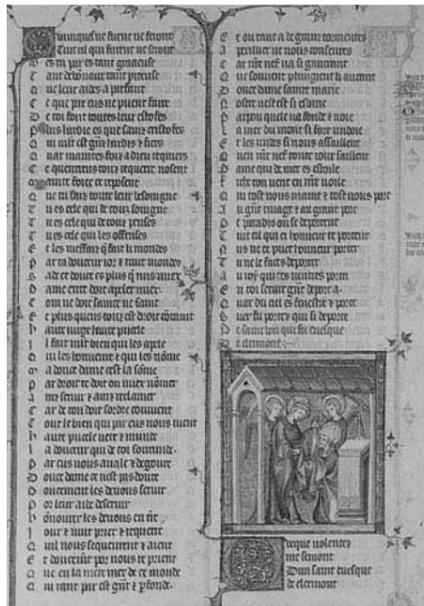


FIGURA 6. Gautier de Coinci, Jean Pucelle, f. 77. Entrega de la casulla.

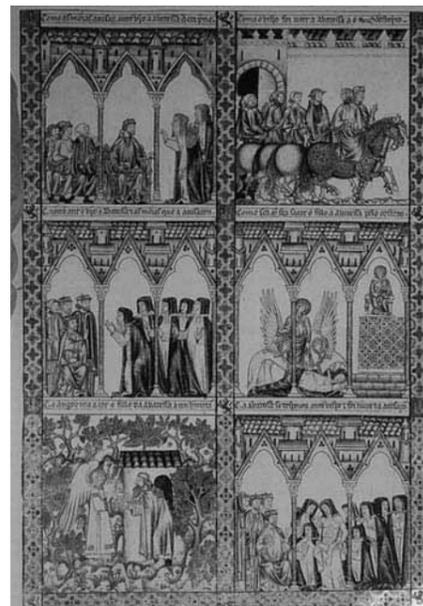


FIGURA 7. Gautier de Coinci, núm. 7.
La abadesa preñada.

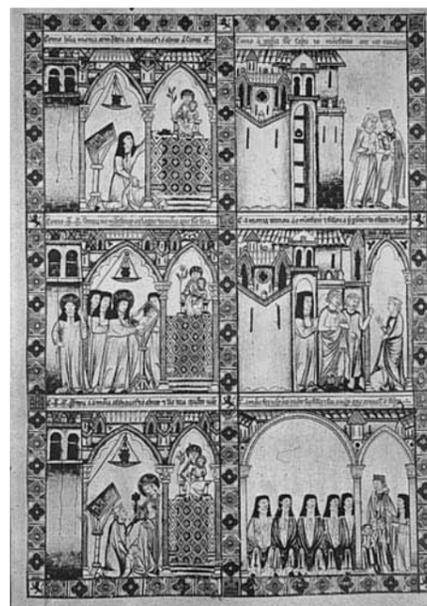


FIGURA 8. Gautier de Coinci, núm. 94.
La buena guarda.

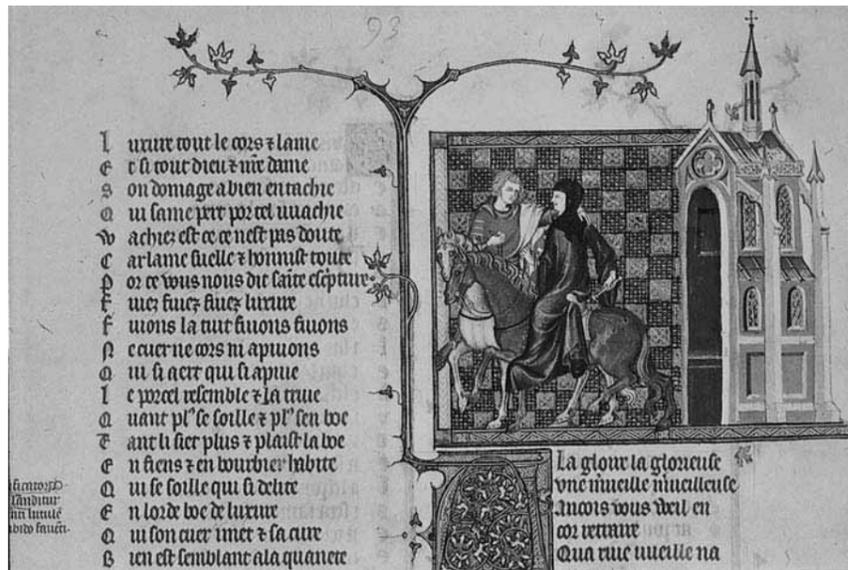


FIGURA 9. Gautier de Coinci, Jean Pucelle, f. 98. Huida de la monja.

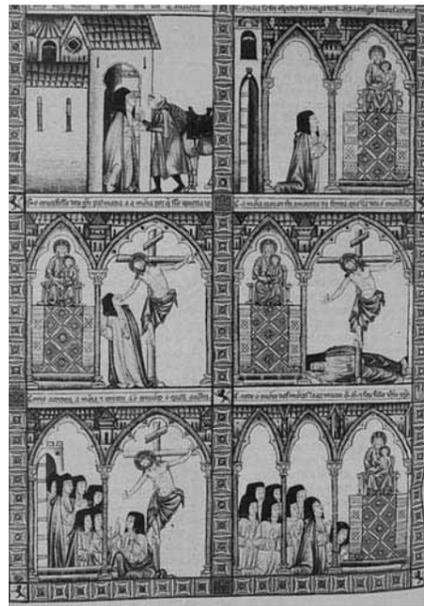


FIGURA 10. Cantigas de Alfonso X, núm. 59. El golpe del Crucificado.

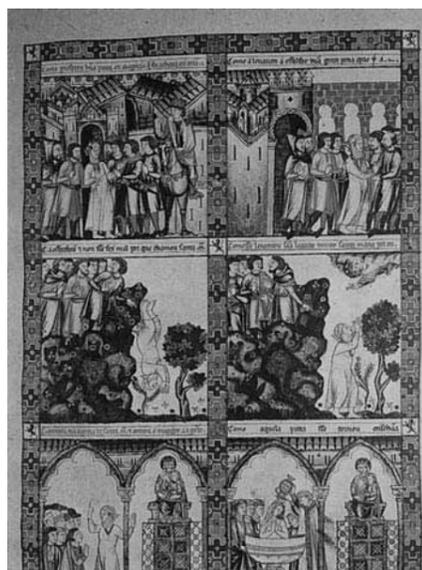


FIGURA 11. *Cantigas* de Alfonso X, núm. 107. La judía despeñada.



FIGURA 12. Gautier de Coinci, San Petersburgo, Biblioteca Nacional, f. 81. Historia del avaro rico y la anciana.

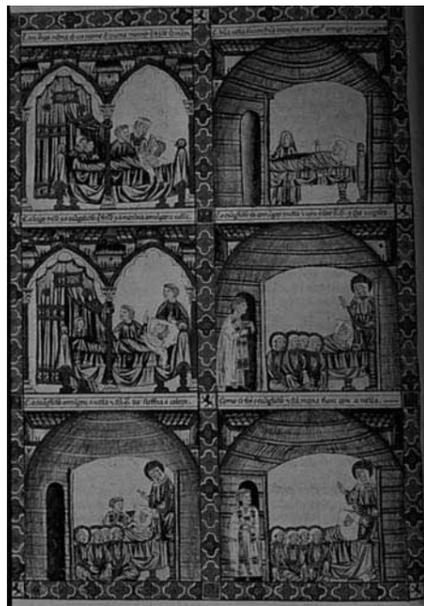


FIGURA 13. *Cantigas* de Alfonso X, núm. 75, 1. Historia del avaro rico y la anciana.



FIGURA 14. Gautier de Coinci, San Petersburgo, Biblioteca Nacional, f. 96. Historia del prior que rezaba.

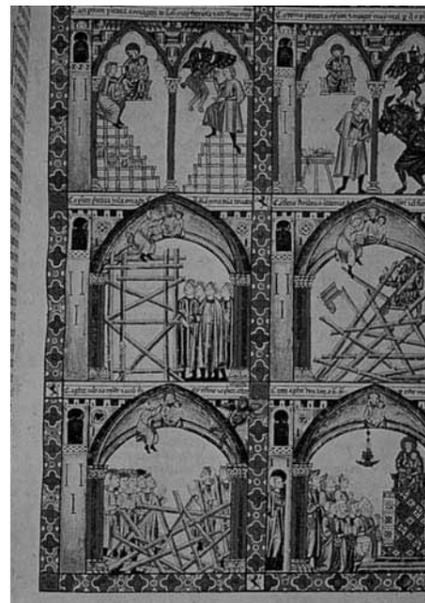


FIGURA 15. *Cantigas* de Alfonso X, núm. 74. El pintor, la Virgen y el diablo.



FIGURA 16. *Decretales Smithfield*, f. 209 v. El pintor y el diablo.