

UNA NOTA SOBRE LA *TRANSLATIO* COMO REESCRITURA E INNOVACIÓN EN LOS *MILAGROS* DE BERCEO: EL CASO DE LA TRANSFORMACIÓN NARRATOLÓGICA DE PERSONAJES EN EL “MONJE DE SAN PEDRO” (VII) Y EL “NÁUFRAGO SALVADO” (XXII)

A NOTE ON TRANSLATIO AS REWRITING AND INNOVATION IN BERCEO'S MILAGROS: THE NARRATOLOGICAL TRANSFORMATION OF CHARACTERS IN THE “MONJE DE SAN PEDRO” (VII) AND THE “NÁUFRAGO SALVADO” (XXII)

Cinthia María Hamlin
Secret-Conicet
Universidad de Buenos Aires
cinthiahamlin@conicet.gov.ar

∞ RESUMEN

∞ PALABRAS CLAVE

Milagros

Fuente latina

Traducción

Mester de clerecía

Análisis narratológico

En este trabajo intentaré dar cuenta de una de las modalidades con la que Berceo traduce y recrea la fuente latina, centrándome en el caso de las variaciones operadas sobre algunos personajes de los milagros “El náufrago salvado” y “El monje de San Pedro”, cuyo nuevo tratamiento tendrá consecuencias narratológicas y derivaciones relacionadas con los objetivos culturales de Berceo. Como intentaré demostrar, estas variaciones, en última instancia, confluyen en un diseño magistral de la narración.



∞ ABSTRACT

∞ KEYWORDS

Milagros

Latin source

Translation

Mester de clerecía

Narratological analysis

In this paper, I will try to illustrate one of the modalities with which Berceo translates and recreates the Latin source, focusing on the case of the variations operated on some characters in the miracles “El náufrago salvado” and “El monje de San Pedro”, whose new treatment will have narratological consequences and derivations related to Berceo’s cultural objectives. As I will try to show, these variations ultimately converge in a masterful narrative design.

Recibido: 06/10/2023

Aceptado: 16/11/2023

A Leonardo Funes:
*Tu se’ lo mio maestro e ’l mio autore,
tu se’ solo colui da cu’ io tolsi
lo bello stilo che m’ ha fatto onore*

En un trabajo desde mi punto de vista fundacional para abordar el problema de la relación entre la *translatio* y la emergencia de la literatura vernácula en el siglo XIII castellano, Moreno Hernández (2002) destaca que, más allá del trabajo extraordinario realizado por la escuela de traductores de Toledo —cuya existencia ha sido también debatida (Santoyo, 2004)— y por los talleres alfonsíes, es el *mester de clerecía*, en realidad, la primera escuela de traductores en el sentido estricto ciceroniano, en tanto que sus poetas compusieron adaptando al verso romance fuentes latinas previas. En efecto, aunque las obras de Berceo, como señala Biaggini (2005: 71), no son traducciones en el sentido en el que hoy entendemos el concepto y la práctica de la traducción, tampoco pueden ser juzgadas “composiciones independientes” (Wright, 1999: 61) pues el proceso que llevó a ellas dependió directamente de un texto latino en el que el autor se basó al redactarlas o romancearlas. Además, Baños Vallejo (2011: 27) advierte cómo el término que Berceo utiliza al final de los *Milagros* para referirse a sí mismo, a saber “enterpretador” (“Madre, del tu Gonzalvo sey remembrador,/que de los tos miraglos fue enterpretador”, 911ab), equivalía a “traductor”, pero que “interpretar” involucraba tareas de explicación, comentario, exposición y recreación. En este sentido, señala también que “sus poemas rebosan creatividad (al estilo medieval) y no sería justo considerarlos meras traducciones” (Baños Vallejo 1997: xlii). Intentaré en este trabajo dar cuenta de una de las

modalidades con la que Berceo traduce y recrea la fuente latina, centrándome en el caso de las variaciones operadas sobre algunos personajes de los milagros “El naufrago salvado” y “El monje de San Pedro”, cuyo nuevo tratamiento tendrá consecuencias narratológicas y derivaciones relacionadas con los objetivos culturales de Berceo y que, en última instancia, confluyen en un diseño magistral de la narración.

Resulta necesario comenzar señalando que, aunque la fuente miracular directa en la que se habría basado Berceo para componer sus *Milagros* se desconoce, según señala Baños Vallejo (1997: xlv) y profundiza más recientemente Bautista (2018: 217-8), estaría emparentada con la versión de milagros marianos transmitida en la familia textual a la que pertenecen el manuscrito de Copenhague, Biblioteca Real de Dinamarca, Thott 128 y el de Madrid, BNE, MSS/110. En efecto, Bautista (2018: 218) opina que, por un lado, las características paleográficas del MSS/110 como, por otro lado, la letra gótica típicamente aragonesa de los paratextos de Thott, indicarían para ambos una proveniencia peninsular. Según Baños Vallejo, sin embargo, el madrileño es textualmente más cercano a la colección berceana (1997: xlv). En este sentido, utilizaremos este último como texto a cotejar con el romanceamiento berceano, según la edición que ofrece Baños Vallejo (1997).

“El monje de San Pedro” en el Más Allá: el caso de Pedro y Jesucristo

El milagro VII, que recibe esa numeración tanto en la mayoría de las fuentes latinas como en la versión berceana,¹ tiene por protagonista a un monje del monasterio de San Pedro de la ciudad de Colonia, que no se comportaba según los hábitos monacales y la regla benedictina: además de haber tenido un hijo, tomaba lecturarios.² El monje muere sin confesión y, en este momento, la acción se traslada de la dimensión terrenal a la supraterrrenal: su alma es llevada por unos demonios, momento en el cual San Pedro decide intervenir.

Me centraré en este apartado en la escena que tiene lugar en la dimensión supraterrrenal, que en la fuente latina se narra así:

Quod cernens sanctus Petrus, cuius erat monachus, accessit ad benignum **Dominum** et pro anima eius deprecabatur eum. Cui **Dominus**: “Ignoras -inquit-, Petre, quod propheta me inspirante dixit? - ‘Domine, quis habitabit in tabernaculo tuo at quis requiescet in monte sacro tuo?’. Subiciens: ‘Qui ingreditur sine macula et operatur iustitiam?’. Quomodo ergo hic potest salvus fieri, cum neque sine macula sit ingressus, neque iustitiam ut debuit operatus?’” Hec audiens beatus Petrus sanctos angelos et deinde singulos ordines sanctorum deprecatus est ut orarent **Dominum** pro anima fratris. Quibus singulis deprecantibus cum ea que antea retulimus responderet **Dominus**, novissime venit ad sanctam Dei Genitricem sanctasque virgines sciens certissime earum exaudiri preces. Ob quam rem cum surrexisset sancta Dei Genitrix precatura **Filium cum sanctis virginibus**, statim **adsurrexit ei Christus** et dixit sue sancte Matri sanctisque virginibus: “Quid a me poscis, dulcissima Mater, cum meis sororibus clarissimis?” Cui sancta Maria virgo dum responderet, quod anima fratris memorati

¹ Me refiero a los siguientes manuscritos que transmiten materia miracular latina: Madrid, BN, Ms. 110; Copenhague, Ms Thott 128; Viena, Ms. Pez, Zaragoza, Catedral, Ms. 879 y Lisboa, Ms. Alcaboçense 149. Véanse las listas que ofrecen Bayo (2004: 871) y Disalvo (2013: 380-1).

² Para un análisis de las divergencias narratológicas principales entre estas dos versiones, remito al trabajo de Grasso (2021), quien también los compara con la versión de Coinci. Véase también Grasso (2021: 282) en relación al uso de lecturarios en la Edad Media.

postularet, Christus ait illi: “Licet per prophetam dixerim neminem posse in meo tabernaculo habitare nisi qui sine macula ingreditur et iusticiam operatur, tamen quia tibi placet, ut indulgentiam consequatur, concedo ut anima fratris ad corpus revertatur ut, acta de malis actibus penitentia, demum requie perfruatur” (Baños Vallejo, 1997: 353).³

San Pedro, con el objetivo de salvar el alma del monje, dirige sus ruegos primero al Señor (“Dominum”), *nomen sacrum* con el cual la fuente refiere a Dios Padre. El personaje de Dios, entonces, asume el discurso directo y lo insta a recordar aquello que, inspirado por Él mismo, dijo el “propheta”: “Domine, quis habitabit in tabernaculo tuo at quis requiescet in monte sacro tuo?”. Subiciens: ‘Qui ingreditur sine macula et operatur iustitiam?’. En este pasaje, por tanto, se introduce una cita literal de los primeros dos versos del *Salmo* 14 (15) de *David*. Resulta interesante, en este discurso inserto dentro del discurso directo, que el personaje de Dios refiera un pasaje en el que David se dirige a Él mismo mediante un vocativo. Se trata de un juego meta discursivo en el que, en el medio de un diálogo directo, se inserta el pasaje de otro diálogo, en el que el ilocutor (Dios) pasa a ser, en cambio, el receptor.

Dios le niega el pedido a San Pedro, dado que, de acuerdo con el salmo citado, al Paraíso solo pueden ingresar aquellos de conducta intachable (*sine macula*). Según continúa el relato, el personaje de San Pedro pide la intercesión de los ángeles y los santos, a quienes el “Señor” (siempre referido como *dominus* en la fuente) responderá lo mismo. Pedro, entonces, decide recurrir a María, “sanctam Dei Genitricem”, seguro de que a Ella su Hijo le responderá. Es aquí que, en el relato latino, aparece Cristo como personaje, quien entablará una conversación en discurso directo con su Madre —que se había acercado a Él acompañada de las Santas Vírgenes (“surrexisset sancta Dei Genitrix precatura **Filium** cum sanctis virginibus”)—, señalando que, a pesar de lo establecido en el Salmo 14, dado que es el deseo de María (“quia tibi placet, ut indulgentiam consequatur”⁴), le concederá que el alma del monje vuelva al cuerpo.

En el romanceamiento castellano, Berceo sigue la fuente latina, introduciendo una variación aparentemente mínima. La escena recién citada se traslada de la siguiente manera:

³ A fines de que la operación de traducción berceana pueda ser comprendida por un público lector más amplio, dispongo a continuación la traducción del pasaje latino que ofrecen Carrera de la Red y Carrera de la Red. La traducción se realizó a partir del Ms. Thott que, sin embargo, no presenta variantes importantes en este pasaje: “En seguida su alma, cautiva del enemigo antiguo, fue llevada hacia los calabozos infernales. Al verlo San Pedro, de cuyo monasterio era el monje, se fue al Señor misericordioso y empezó a rogarle por su alma. El **Señor** le dijo: ¿No sabes, Pedro, que por inspiración mía el Profeta dijo: ‘**Señor**, ¿quién habitará en tu tabernáculo o quién descansará en tu santo monte?’ y añade luego: ‘El que camina sin mancha y obra con rectitud?’ Por tanto, ¿cómo puede salvarse éste que ni ‘ha caminado sin mancha’ ni ha ‘obrado con rectitud’, como debía? Oyendo esto, San Pedro pidió a los santos ángeles y después a todos los órdenes de santos que rogaran al **Señor** por el alma del fraile. Rogándole todos ellos y contestándoles el **Señor** lo que hemos dicho antes, en última instancia San Pedro acudió a la Santa Madre de Dios y a las santas vírgenes, estando plenamente seguro de que las súplicas de ella siempre son escuchadas. La Santa Madre de Dios **se levantó para ir a rogar a su hijo con las santas vírgenes** y al punto **Cristo** se levantó también para recibir las y les dijo a su Santa Madre y a las santas vírgenes: ¿Qué es lo que venís a pedirme, Madre mía dulcísima y mis queridísimas hermanas? La Virgen, Santa María, respondió que venía a interceder por el alma del mencionado fraile y **Cristo** le contestó: ‘Aunque dije por boca del Profeta que nadie puede habitar en mi tabernáculo sino el que camina sin mancha y obra con rectitud, sin embargo, como tú quieres que consiga el perdón, consiento que el alma de ese fraile vuelva a su cuerpo, para que, haciendo penitencia de sus pecados al fin disfrute del descanso’” (Carrera de la Red y Carrera de la Red, 2000: 185).

⁴ Según la traducción de Carrera de la Red y Carrera de la Red (2000: 185): “pues tú quieres que consiga el perdón”.

San Peidro el apostol ovo d'él **compassión,**
ca en **su monesterio** fiziera **profession;**
rogó a Jesu Cristo con grand devoción
de su misericordia que'l ficiesse ración.

Díssoli **Jesu Christo:** «**Peidro, el mi amado,**
bien sabes tú **que disso** **David** en su dictado,
que éssi folgarié en el monte sagrado
que entró **sin manziella** **e quito de pecado.**

«Essi por qui tú ruegas, **fincada tu rodiella,**
nin obrava justicia nin vivié sin manciella;
por la su compañía non valió más la ciella:
en qual él mereció posará en tal siella»

Rogó a las Vertutes Sant Peidro celestiales
que rogassen al Padre de los penitenciales
que quitassen est omne de los lazos mortales;
recudióli palabras como las otras tales.

Tornó en la Gloriosa, Madre del Nuestro Don,
e en las otras vírgines que de su casa son;
fueron ellas a Cristo **con grand suplicación,**
por la alma del monge fizieron oración.

Cuando vío don Cristo la Madre gloriosa
e de las sus amigas processión tan preciosa,
issió a recibir las de manera fermosa;
alma que lo videsse serié bien venturosa.

“Madre -dixo don Cristo-, yo saberlo querría:
¿qué negocio vos trae con esta compañía?”
“Fijo -disso la Madre-, a rogarvos venía
por alma de un monge de fulana mongía”.

“Madre -dixo el Fijo- **non serié derecha,**
tal alma de tal omne entrar en tal folgura:
serié menoscabada toda la Escripura;
mas por el vuestro ruego faremos y mesura.

Quiero fazer atanto por el vuestro amor:
torne aún al cuerpo en qui fo morador;
faga su penitencia como faz pecador,
e puede seer salvo por manera mejor” (164-72).⁵

⁵ Para las citas del texto berceano también me baso en la edición de Baños Vallejo (1997), consignando número de copla o de verso entre paréntesis.

Como puede observarse, el personaje al que primero se dirige Pedro no es el “Señor”, Dios Padre, sino Su Hijo, “Jesu Cristo” (164c): este detalle, de hecho, no fue nunca notado por la crítica.⁶ Aunque pueda parecer nimio, pues según el Dogma cristiano las tres personas de la Trinidad son distintas, pero a la vez Una Sola,⁷ esta variación es sumamente significativa narratológicamente, pues Cristo es, de hecho, el protagonista de la Historia de la Salvación que narran los Evangelios. Ténganse en cuenta, además, que en las *Cantigas de Santa María* se traslada este pasaje entendiendo el *dominus* de la fuente como “Dios”: “Mas defendeu-llo San Pedro, e a **Deus** por el rogou” (v. 23, Mettman 1986: 92); “Pois que San Pedr’ esto disse a **Deus** respos-ll’ el assi” (v. 26, Mettman 1986: 92), y el personaje de Cristo hace su aparición recién durante el ruego de María (vv. 41-50). A su vez, en los *Miracles* de Coinci, como señala Grasso (2022: 285),

tanto en la escena del pedido de Pedro, como en la de los ángeles y santos, el ser divino se presenta como *Dominum*, mientras que se utiliza *Christus* solo al momento del diálogo entre Madre-Hijo. Siguiendo la fuente, en *MND* se lo nombra como “Dios” (*Diex*, 43; 52; *La mere Diu*, 93; *Ou forme humaine avoit Diex prinse*, 100), y luego “Hijo” (*fius*, 68, 119; *fil*, 59, 91) y “Padre” (*tes peres est*, 81; *ton pere*, 82).

Berceo, en efecto, elige como personaje de todo el pasaje a una sola de las tres personas de la Trinidad, procedimiento que le permitirá introducir otros detalles y transformar las connotaciones del relato.

En principio, habría que señalar que Cristo es Dios, pero también hombre: en este sentido, la “humanidad” del personaje elegido puede concebirse como otro recurso de acercamiento de los personajes celestiales al “aquí y ahora” del público, especialmente del público lego.⁸ Pero más

⁶ Me refiero a los trabajos comparativos de Dutton (1971) y Carrera de la Red y Carrera de la Red (2000), así como a los diversos editores de los *Milagros* —además de Baños Vallejo (1997), Baños y Michael (2006), García Turza (1992) y Gerli (1989)—. Respecto del reciente artículo de Grasso, reenvío a la nota 43 (2021: 285), para dar cuenta de que este detalle, que sí se menciona en su trabajo, fue incorporado luego de los comentarios que realicé durante la corrección de su tesis de maestría, etapa para la cual cotejé preliminarmente el texto berceano con la fuente latina.

⁷ El Dogma de la Santísima Trinidad se puede remontar, según el *Catecismo de la Iglesia Católica* (CCE 1997), ya al siglo VI. Además, tiene una reafirmación contundente en el Concilio de Letrán (1215), es decir, unos años antes del momento de la escritura de los *Milagros* de Berceo. Recuperamos aquí los pasajes más importantes en relación a nuestro análisis: “253 *La Trinidad es una*. No confesamos tres dioses sino un solo Dios en tres personas: “la Trinidad consubstancial” (Concilio de Constantinopla II, año 553: DS 421). Las personas divinas no se reparten la única divinidad, sino que cada una de ellas es enteramente Dios: “El Padre es lo mismo que es el Hijo, el Hijo lo mismo que es el Padre, el Padre y el Hijo lo mismo que el Espíritu Santo, es decir, un solo Dios por naturaleza” (Concilio de Toledo XI, año 675: DS 530). “Cada una de las tres personas es esta realidad, es decir, la substancia, la esencia o la naturaleza divina” (Concilio de Letrán IV, año 1215: DS 804); 254 *Las Personas divinas son realmente distintas entre sí*. “Dios es único pero no solitario” (*Fides Damasci*: DS 71). “Padre”, “Hijo”, “Espíritu Santo” no son simplemente nombres que designan modalidades del ser divino, pues son realmente distintos entre sí: “El que es el Hijo no es el Padre, y el que es el Padre no es el Hijo, ni el Espíritu Santo el que es el Padre o el Hijo” (Concilio de Toledo XI, año 675: DS 530). Son distintos entre sí por sus relaciones de origen: “El Padre es quien engendra, el Hijo quien es engendrado, y el Espíritu Santo es quien procede” (Concilio de Letrán IV, año 1215: DS 804)”. Las fuentes latinas pueden consultarse en Denzinger-Schönmetzer (1963), accesible online en <http://catho.org/9.php?d=bxr> y en <http://catho.org/9.php?d=bxw#bpd>.

⁸ Respecto de la conformación del público berceano, reenvío al repaso realizado por Grasso (2021: 274): “La crítica postula que Berceo tendría un público heterogéneo, formado por letrados e iletrados. Al respecto, Baños Vallejo (2011d) señala que la emisión de MNS sería recitada y que buscaría llegar a un público de clérigos como así también de legos, incluso en ámbitos por fuera del claustro, hipótesis afianzada gracias a las recientes investigaciones de Ancos (89).

importante aún, desde mi perspectiva, es el hecho de que el “cambio” de personaje de Dios Padre a Dios Hijo le permite a Berceo escenificar un diálogo entre Pedro y Cristo, es decir, entre Cristo y su discípulo preferido. En efecto, respecto de la fuente, en el diálogo de Cristo con Pedro Berceo agrega la siguiente aposición “Disso'l Jesu Christo: ‘Peidro, **el mi amado**...’” (165a). Se configura así una escena cargada de afecto, que remite al Evangelio, en el cual se describe numerosas veces el amor que los unía y cómo Pedro era el discípulo predilecto —véase, por ejemplo, *San Mateo* 16, 18-19—. En el discurso de Cristo se añade también lo que podríamos llamar, siguiendo a Hemenegildo (1991), una didascalia implícita —una marca de representación inserta en el diálogo—, que permite visualizar concretamente la escena: “Essi por qui tú ruegas, fíncada tu rodiella”.⁹ La relación de devoción entre Pedro y Cristo se representa así en términos de lazo feudal, como sucede en tantos otros milagros entre los devotos y las figuras divinas.

Ahora bien, como en la fuente latina, en el romanceamiento castellano Cristo le deniega el pedido a Pedro, utilizando como argumento el mismo pasaje bíblico. Berceo incluye aquí, sin embargo, otra serie de variaciones: “bien sabes tú qué disso **David en su dictado**/ que essi folgarié en el monte sagrado/que entró sin mançiella e quito de pecado” (165b). En primer lugar, mientras que en la fuente latina Dios Padre se presentaba como aquel que había inspirado al “profeta” a decir esas palabras y, en ese sentido, era el enunciador último del salmo citado en discurso directo, en la versión romance se incorpora a David como el sujeto enunciador. Además, aquello que en la fuente era una cita directa y literal del salmo, aquí se parafrasea en el interno del discurso de Cristo. Esta serie de transformaciones están seguramente motivadas por una combinación de factores, entre las cuales no podemos descartar la presión ejercida por el metro y la rima, que muchas veces lleva a elegir términos precisos y a acomodar la materia de acuerdo con ellos. Habría también que tener en cuenta el hecho de que el enunciador de este discurso es Cristo y no Dios Padre, como en la fuente, lo cual habría obligado a Berceo a realizar una serie de cambios pues, por ejemplo, la afirmación de que Él inspiró al profeta ya no tendría sentido, en tanto que el enunciador es ahora el Hijo. Además, la incorporación explícita de David permitiría que la referencia a los versos del salmo, incorporados en los versos castellanos mediante una paráfrasis, sea más fácilmente captada por el auditorio, procedimiento que iría de acuerdo con el propósito “catequizador” que, según destaca Baños, poseen los *Milagros* (1997: XXXIX).¹⁰

A continuación, sobreviene un *in crescendo* de ruegos —primero a las Virtudes Celestiales y luego a la Virgen—, luego del cual, en la fuente, María se levantaba “cum sanctis virginibus” —“Ob quam rem cum surrexisset sancta Dei Genitrix precatura **Filium** cum sanctis virginibus”—. Berceo transforma esta simple “compañía” de las vírgenes en una “proçesión tan preçiosa”, la cual induce a Cristo a ir a recibirlas, cual señor. Bayo y Michael (2006: 142), en efecto, señalan cómo en la Edad

Coincidente es el parecer de Girón Alconchel (161), quien sostiene que el público de MNS debió de ser heterogéneo a causa de la diversidad de objetivos que tiene el poeta al componer su obra”.

⁹ Arellano (2000: 29) llama a estas acotaciones implícitas presentes en los diálogos de las obras de Berceo “datos cinésicos”. Prefiero, sin embargo, utilizar la terminología de Hermenegildo por sus connotaciones precisamente teatrales.

¹⁰ Resulta interesante mencionar que mientras Coinci traslada este pasaje refiriendo al “profete” —“Comment, Pierre? Fait Nostre Sire [...] / Enne dis je par le **prophete** / qu'en mon saint mont n'aroit quiete / n'en ma maison n'abiteroit / nus qui Sanz tache ne seroit?”—, vv. 33-38 (Koenig, 1966: 228)—, en las *Cantigas de Santa María* se lee: “Non sabes la profecia que diss' o **bon rei Davi**, / que o ome con mazela de peccado ante mi / non verrá, nen de mia casa nunca será conpannon” (vv. 27-29, Mettman 1986: 92). La mención de David acaso se deba también aquí a la función catequizadora de las *Cantigas*. Sin embargo, teniendo en cuenta esta “lección/traducción común” habría que contemplar también la hipótesis de que el nombre del profeta apareciera en los manuscritos miraculares latinos que utilizaran Berceo y Alfonso.

Media el séquito daba la medida de la importancia de un señor. Así, esta variación operada sobre la “compañía” tiene la funcionalidad de destacar el poder de María —pues es acompañada por un séquito, cual reina— y de presentar a Cristo como un Rey.¹¹

Respecto de la escena de la intercesión mariana, hay que destacar, como hizo recientemente Grasso (2021: 292), que mientras que en la fuente latina el ruego se refería en discurso indirecto, Berceo lo transforma en estilo directo, de modo de insertar su discurso en un diálogo que genera una escena aún más vívida y concreta. En cuanto a la respuesta al ruego mariano, el personaje de Cristo procede como en la fuente, es decir, refiriendo de nuevo al pasaje del salmo —de manera indirecta: “no seríe derechura,/ tal alma de tal omne entrar en tal folgura”— para acentuar cómo, a pesar de que “seríe menoscabada toda la Escripura”, le concederá el pedido a su Madre. Ahora bien, a diferencia de la fuente, en la que Cristo concede el perdón, como explicita en su mismo discurso, simplemente porque esto le “place” a María (“tamen quia tibi placet, ut indulgentiam consequatur”), Berceo añade una motivación ulterior: “Quiero fazer atanto **por el vuestro amor/** torne aún al cuerpo en qui fo morador” (164ab). El amor, de hecho, es aquí el catalizador de la acción divina, pero a la vez funciona como un elemento textual que remite inmediatamente a la escena de Pedro y Cristo, en la que Él lo había llamado, en un añadido berceano, “Peidro, el mi amado”. Así, las dos escenas parecen estar diagramadas paralelamente, de modo de que la última reenvíe a la primera.

Entonces, con el fin de resaltar el poder superior de María como mediadora, Berceo realiza una serie de variaciones narratológicas que le permiten construir similarmente y, a la vez, oponer, dos escenas de ruego. De estas variaciones la más importante, la crucial, es la del personaje. Berceo cambia al personaje que protagoniza el primer diálogo en la dimensión supraterrrenal, el *Dominus*, por Cristo, y así construye dos escenas similares, pero con un desenlace opuesto: el ruego de San Pedro a Cristo, por un lado, y el de María a Cristo, por otro. Habíamos ya dicho que elegir a Cristo como el personaje divino receptor del primer ruego le permitía a Berceo escenificar un diálogo entre Cristo y su discípulo preferido, en el cual se encarga de puntualizar, mediante el agregado del epíteto “mi amado”, su relación de amor y predilección. Así, la escena de Cristo rechazando, en nombre de las Escrituras, el pedido de su amigo más amado funciona como contrapunto de la de Cristo y su Madre, pues acentúa el hecho de que a Ella sí se lo concederá. En términos de diseño pictórico, la escena también funciona como contrapunto: si en una teníamos un vasallo arrodillado, rindiendo pleitesía a su Señor, en la otra tenemos, frente al mismo Señor, un séquito real. En conclusión, la reconfiguración de este relato permite delinear una contraposición entre el “no” que Jesucristo le responde a Pedro, frente al rotundo sí que le ofrecerá a su Madre, oposición que se recalca al final del milagro, en la copla epilogo, otro agregado de Berceo respecto de la fuente:

Como es la Gloriosa plena de bendición
es plena de gracia e quita de dición,
no·l seríe denegada ninguna petición;
no li dizriè tal Fijo a tal Madre de non. (c. 181)

Estos dos últimos versos, al resaltar que a Ella su Hijo “no li dizriè de non” y que “nol’ seríe denegada ninguna petición”, reenvían inmediatamente a la primera escena con Pedro, a quien su Hijo, de hecho, sí denegó una petición.

¹¹ Reenvío a Bayo y Michael (2006: 142), quienes señalan que en este pasaje el personaje de Cristo presenta pinceladas del Cristo del Juicio Final.

Como he señalado en otro lugar (Hamlin 2015: 49), la concepción binaria y antagónica de un mundo tironeado por las fuerzas del bien y del mal (Diz 1995: 51) se cristaliza, en los *Milagros* en la construcción de dicotomías que van estructurando los diversos planos del relato: en el plano de lo semántico, las diversas oposiciones verbales de cuerpo/alma, premio/castigo, vida/muerte, vicio/virtud; en el plano de la construcción de las coordenadas espacio temporales, las oposiciones mundo terrenal/supraterrenal, adentro/afuera, día/noche, etc., y en el plano narrativo, en la construcción de acciones o escenas antinómicas que estructuran el devenir del relato y que se relacionan estrechamente con el relato Caída-Redención. En este caso en particular, a través de la construcción de dos escenas especulares y dicotómicas, el relato logra acentuar de manera más acabada el poder superior de María como intercesora.

El “náufrago salvado” (XXII) y un cambio en su naturaleza estamental

En el relato miracular “El náufrago salvado”, también conocido como “El romero náufragado”,¹² se narra el naufragio de un barco que iba a Tierra Santa con romeros, cómo los de más alto rango —entre ellos un obispo— escapan en bote, mientras que un peregrino intenta saltar y se ahoga. Los náufragos llegan a la orilla, lo ven salir, se santiguan y le preguntan cómo sobrevivió, a lo que sobreviene el relato del milagro acaecido en el mar. Como he analizado en un trabajo reciente (Hamlin 2024), Berceo amplifica y reestructura el sucinto relato del protagonista de la fuente latina de modo de acentuar la recursividad de estructuras. Así, aunque ya había un relato inserto en la fuente, Berceo agrega material, lo reordena y modifica de modo de que el relato del romero náufrago sea una reproducción en miniatura del “milagro literario” berceano,¹³ una verdadera *mise en abyme*: tenemos un prólogo en el que el narrador intradieético —el náufrago— se dirige al público e insta a alabar a la Virgen (c. 606), un relato del hecho milagroso en el que se introduce el ruego del devoto y la voz de la Virgen en discurso directo (cc. 607-609) y, finalmente, un epílogo alegórico (cc. 610-614). En este epílogo, según analicé en detalle, las palabras del protagonista se funden con la de la voz narradora, no sólo porque asimilan el discurso del yo-narrador de la fuente latina, sino porque en esa exposición del manto en cuanto prado y de su “rica sombra” (cc. 610-611) reenvían al prólogo alegórico de la colección, cuya voz también espejan al asumir el rol de interpretador/comentador (Baños Vallejo 2011a, *vid supra*). El peregrino en este relato, por tanto, no sería solo un “doble” de Berceo en cuanto narrador, sino que sus voces se confunden.

En este trabajo, sin embargo, me interesa detenerme con profundidad en un detalle de la introducción de este “milagro literario” que implica, desde mi punto de vista, un cambio narratológico importante en la naturaleza del personaje protagonista, del que es posible derivar interesantes conclusiones, relacionadas con lo recién comentado. En la fuente latina se narran las acciones que dieron lugar a la caída al mar del náufrago de la siguiente manera:

Erat navis in medio maris Mediterranei peregrinis onusta quorum devotio gratia orationum partes Iherosolimitanas adhibat. Hii ergo cum prospero cursu maris multa percurrissent spacia, sensit nauta

¹² Mientras que en los manuscritos que transmiten los milagros berceanos este relato es el n° XXII de la colección, en el Ms. 110 será el 28, así como en el Ms. zaragozano 879 y en el Alcobacence. En el ms. Thott 128, en cambio, es el número 24, mientras que en el Ms. Pez el 27 (Véase Bayo 2004: 871 y Disalvo 2013: 382-3).

¹³ Utilizo el concepto de “milagro literario” siguiendo la nomenclatura genérica que le asignó Montoya Martínez (2001).

subito navem inferius hiare, aquas irrupere, subvenire nullatenus posse, presentem omnibus mortem adesse. Festinus igitur cimban que magnarum navium more intus ferebatur navi exponit, in mare deponit et cum episcopo quodam qui inter ceteros aderat et aliis quibusdam **nobilioribus** in eam descendit. **Unus** tamen, cum a magna in parvam vellet descendere navem, **in mare decedit pelagique statim mersus ad ima nusquam comparuit** (Baños Vallejo 1997: 372-373).¹⁴

Este pasaje se corresponde a las siguientes coplas berceanas:

Cruzáronse romeos por ir en Ultramar,
saludar el Sepulcro, la Vera Cruz orar;
metiéronse en naves por a Acre passar,
si el Padre del Cielo los quisiesse guiar.

Ovieron vientos bonos luego de la entrada,
oraje muy sabroso, toda la mar pagada;
avién grand alegría la alegre mesnada,
con tal tiempo aína avrién la mar passada.

Avién buena partida de la mar travessada
que la avrién aína a l’otra part passada,
mas tóvolis su fado una mala celada:
fo la grand alegría en tristicia tomada.

Movióse la tempesta, una oriella vrava,
desarró el maestro que la nave guiava:
nin a sí nin a otrí nul consejo non dava,
toda su maestría non valió una hava.

Cuntiólis otra cosa, otra grand ocasión:
ronpióselis la nave yuso en el fondón;
vedién entrar grand agua, ronpié cada rencón,
avié a hir la cosa toda a perdición.

Cerca la mayor nave trayén otra pocaza,
non sé si li dizién galea o pinaza,
que si fuessen cuitados de oriella malvaza
en ésa estorciessen de la mala pelaza.

Fizo el marinero como leal cristiano

¹⁴ Carrera de la Red y Carrera de la Red (2000: 253) traducen este pasaje así: “Había en el Mar Mediterráneo una nave cargada de peregrinos a los que su devoción llevaba a tierras de Jerusalén para orar allí. Después de haber hecho una larga travesía con toda prosperidad, **el piloto se dio cuenta de que la nave en el fondo tenía una grieta**, que el agua entraba con fuerza, que no se podía reparar de ninguna manera y que todos se hallaban a punto de morir. Al punto **saca fuera de la nave un bote que llevaba, como lo suelen llevar las naves grandes**, lo lanza al mar y salta a él con un obispo, que iba entre los demás, y con algunos otros hombres nobles. Sin embargo, uno de éstos, al intentar saltar de la nave al bote, cayó al agua y en un momento se fue al fondo del mar sin que apareciera más. El piloto, dirigiéndose a los que había dejado en la nave, les hizo saber que les amenazaba el peligro de muerte sin posibilidad de escapar de él y les exhortó a que confesaran sus pecados y devotamente encomendaran su alma a Dios”.

a su señor el bispo tomólo por la mano,
con **otros bonos omnes de pleito más lozano**
metiólos en la barca, priso consejo sano.

Un de los peregrinos **cuidó seer artero**,
dió salto de la nave, ca era bien ligero;
cuidó enna galea entrar por compañero,
enfogó·s en la agua, **murió**, mas non señero (588-595).

Antes de detenernos en el personaje que nos interesa, destaquemos cómo este pasaje ilustra magníficamente una de las operaciones típicas del romanceamiento berceano: la racionalización del relato, realizada gracias al recurso de la *amplificatio*.¹⁵ En efecto, en el relato latino el agujero de la barca aparece improvisamente, luego de señalarse que, de hecho, la travesía transcurrió con prosperidad (“Hii ergo cum prospero cursu maris multa percurrissent spacia, sensit nauta subito navem inferius hiare”): aparece, por tanto, de manera injustificada. Berceo resuelve esta contradicción añadiéndole a la trama un acontecimiento, cuyo desarrollo le tomará dos coplas: el advenimiento de una tempestad (c. 591) que, como consecuencia, rompe la nave (591b). No es esta, sin embargo, la única *amplificatio* del pasaje. Si en la fuente se dice casi al pasar “cum prospero cursu maris multa percurrissent spacia”, el romanceamiento castellano le dedica una copla a detallar en qué consiste esta “prosperidad”: los buenos vientos, el oleaje “sabroso”, la alegría de los romeros (c. 589). El contenido de la cuaderna subsiguiente, agregado también por Berceo, deja en evidencia el objetivo de la operación: “mas tóvolis su fado una mala celada:/ fo la grand alegría en tristicia tomada” (590cd). Berceo, por tanto, no solo agrega a la narración la escena de la tempestad, sino que se encarga antes de pintar el estado de bienestar con el que viajaban los romeros, de modo de aumentar los contrastes (alegría/tristeza) y, en una pincelada que le confiere tensión y suspenso a la escena, enfatizar la próxima catástrofe. Finalmente, mientras que en la fuente se señalaba simplemente que la embarcación poseía una barca como toda nave de esa dimensión (“Festinus igitur cimban que magnarum navium more intus ferebatur navi exponit”), Berceo agrega detalles casi costumbristas introduciendo el punto de vista de los navegantes (“que si fuessen cuitados de oriella malvaza/ en éssa estorciesen de la mala pelaza”), que explican más lógicamente por qué llevaban un bote —hecho directamente relacionado con la posibilidad de que, en alta mar, suceda una catástrofe. Esta serie de ampliaciones, por tanto, redundan en un relato narratológicamente superior al de la fuente, en tanto que se agregan y reconfiguran sus núcleos narrativos para, a través de una lógica interna acabada y sin contradicciones, darle más verosimilitud a lo narrado. Este procedimiento, a su vez, va de la mano del agregado de detalles que pintan una escena vívida, realista y concreta, como la alegría de la “mesnada” (589c), el miedo que asalta al capitán (c. 590) y la descripción del ingreso del agua desde la perspectiva de los romeros —“vedién entrar grand agua, ronpié cada rencón/ avié a ir la cosa toda a perdición” (592cd)—, perspectiva la de este último verso que se confunde con la del narrador, en un uso magistral del discurso indirecto libre (DIL).¹⁶ En

¹⁵ La *amplificatio* se trata, de hecho, del recurso principal de la *translatio* berceana —y también del mester de clerecía—. Véase al respecto Moreno Hernández (2009) y Ancos (2015).

¹⁶ Para el uso del discurso indirecto libre en Berceo, véase Girón Alconchel (1988), quien destaca no solo que este recurso, típico de la novela moderna, es utilizado en la literatura castellana por primera vez en las obras de Berceo, sino que es una de las características de su narración que permite afirmar que Berceo es un narrador magistral: “En hechos como éste se ve muy bien la maestría, el ‘oficio’, de Berceo; tiene razón D. Ynduráin: Berceo ‘tiene clara conciencia de

efecto, a través de una focalización diversa, en la que el narrador adopta la perspectiva de los náufragos, y del recurso al DIL, Berceo dota a sus personajes de una cierta “psicología”, pues deja escuchar sus “vo[ces] emocionada[s]” (Cirón Alconchel 1988: 155) a través de la voz del narrador. Este es, por tanto, otro recurso que Berceo pone en juego para acercar al público la materia narrada.

Ahora bien, la variación más sugerente respecto de la fuente es ciertamente la que se realiza sobre el personaje del “náufrago salvado”. Según el relato latino el protagonista era parte del único grupo (“*aliis quibusdam nobilioribus*”) que, junto al obispo, tenía el privilegio de acceder a la barca: el de los nobles. Sin embargo, sobreviene un acontecimiento desafortunado: mientras intenta, como sus compañeros de linaje, saltar desde la nave, se cae (“*cum a magna in parvam vellet descendere navem, in mare decedit*”). En la copla 594, el texto castellano sigue bastante de cerca la fuente: los que pueden acceder a la barca son, también aquí, el obispo y los hombres «de pleito más lozan», es decir, «de mayor alcurnia, de más alto linaje», expresión con la que traslada, según apuntan en nota Bayo y Michael (2006: 258), el *nobilioribus* de la fuente. En la copla 595, sin embargo, Berceo realiza algunas variaciones y agregados: en primer lugar, la expresión “*unum tamen*”, con la que en el latín se hacía referencia al protagonista como parte del grupo de nobles (*aliis quibusdam nobilioribus*), se traslada como “Un de los peregrinos”. Berceo explicita el referente, pero, al mismo tiempo, aplica un procedimiento de traslación que actualmente los Estudios Descriptivos de Traducción clasifican como “modulación”, específicamente modulación “metonímica”: traduce la parte (los nobles) por el todo (los peregrinos).¹⁷ Esta variación es sumamente sugerente y va de la mano de una serie de amplificaciones: el peregrino es presentado como “artero” (*i.e.* astuto) que “cuidó enna galea entrar por compañero”. Aunque el sintagma “un de los peregrinos” podría también aplicarse a un personaje noble, estos agregados apuntan a configurar una diversa naturaleza estamental. En efecto, Berceo nos presenta a un peregrino “artero” que, con su “artería”, planificó (“cuidó”) la manera de salvarse: entrar a la barca “por compañero”, es decir, como si fuera uno más del grupo de nobles. Burkard (1989: 284) es el único otro crítico que destaca este detalle, aunque mantiene su aseveración en el terreno de lo incierto: “Berceo gives a twist to the incident of the pilgrim who fell into the sea: it is no longer certain whether he is one of the prominent passengers induced to transfer by the captain or one of the lesser personages left on the stricken ship”¹⁸. Sin embargo, la misma lógica narrativa del texto permite sortear esta incertidumbre y afirmar con certeza que el protagonista berceano se trata de un peregrino del vulgo, a pesar de lo que señalara, con precaución, Dutton:¹⁹ por un lado, si

su narración en cuanto entidad propia” (1988: 159). Remito también a Girón Alconchel (1985), en el que realiza un estudio general del “discurso indirecto libre” en la lengua española.

¹⁷ La modulación, uno de los «procedimientos de ejecución de la traducción» que se describen en Vázquez Ayora (1977: 251-384), consiste en un cambio en las categorías de pensamiento que suponen un cambio en el punto de vista. Para su aplicación al análisis de textos medievales véase Hamlin 2014 y 2019 (120-2).

¹⁸ “Berceo le da un giro al incidente del peregrino que se cae al mar: ya no es claro si él es uno de los pasajeros prestigiosos guiados a la barca por el capitán o uno de los personajes de baja extracción, que se quedan en el barco hundido”.

¹⁹ En su análisis de este pasaje respecto de la fuente, Dutton (1971: 185) señalaba: «En 595 Berceo parafrasea la frase ‘Unum tamen... nusquam comparuit,’ pero a base del latín [el náufrago] parecería ser de los *nobiliores*, no necesariamente uno ‘más artero’ de los que no tenían plaza en la barca». Dutton, por tanto, se atiene a la información que brinda la fuente para afirmar que el personaje berceano del náufrago también sería noble, y que Berceo agregaría solo que es «más artero». No percibe, sin embargo, que el pasaje es también traducido en la 594, pues allí aparece el obispo y los otros «*aliis quibusdam nobilioribus*». Valga destacar, asimismo, que la naturaleza modesta del protagonista es uno de los primeros sentidos que se desprenden de la lectura de este pasaje, como da cuenta el resumen que realiza Biaggini (2007: 32): «Un des *pèlerins plus modestes* tente également de sauter dans cette barque, mais il manque son coup, tombe à

el personaje fuera un noble no habría motivación narratológica para que desplegara su arteria porque, obviamente, le correspondería saltar a la barca, como al protagonista de la fuente latina; por el otro lado, tampoco tendría sentido su intención de saltar “en lugar” o “como si fuera” un compañero noble pues, evidentemente, ya lo sería. Agreguemos a esta serie de argumentaciones un detalle más: en la escena en la que el protagonista reaparece luego de ocurrido el milagro, Berceo lo caracteriza como “romeruero **mesquino**” (604c), característica moral que solo se puede explicar desde la intención que tuvo el romero de saltar a la nave, aunque no le correspondiera por su estado.²⁰ Berceo, por tanto, reconfigura al personaje del protagonista a través de un cambio en su naturaleza estamental: de noble a peregrino del vulgo.

Desde mi perspectiva, Berceo opera estas variaciones sobre el personaje del naufrago según un doble propósito. Por un lado, mientras que el protagonista de la fuente caía simplemente por un infortunio, el cambio de estado en la versión romance le permite agregar a la configuración del personaje un atributo negativo (ser artero), el cual motivará su accionar negativo y su posterior caída: el intento de engaño. De esta manera, el personaje se acerca más al prototípico protagonista berceano: un hombre pecador que se salva por la oración, a pesar de su reciente pecado.²¹ Por otro lado, esta variación se explica también por la consabida intención de Berceo de acercar el relato, y específicamente a los protagonistas de la acción milagrosa de María, al público extradiegético: no solo lo acerca acentuando su condición pecadora, sino haciéndolo uno más del pueblo. Añado, finalmente, un último factor, en íntima relación con el análisis que he resumido al comienzo del apartado —*vid.* Hamlin (2024)—: este personaje, en tanto narrador intradiegético, es un doble del peregrino desnudo de la Introducción alegórica de los *Milagros*. Así, la dimensión colectiva y más universal que adquiere este personaje al presentarse como un peregrino más del vulgo va de la mano de la configuración del narrador berceano como *homo viator* o everyman.²²

A modo de conclusión, quisiera resaltar que desde mi punto de vista queda todavía mucho camino por recorrer para comprender acabadamente en qué consiste la “creatividad” de Berceo. Sin dudas, la línea de estudios inaugurada por Gariano (1965) —y seguida de inmediato por Artiles (1968), Giménez Rescano (1976) y Salas (1983)—, esto es, el análisis de las características del “estilo” berceano —el lenguaje familiar y sencillo, el agregado de expresiones populares y humorísticas, de descripciones gestuales o espaciales con detalles costumbristas, así como su tendencia a transformar los discursos indirectos de la fuente en directos, que dinamizan y vivifican las escenas —, ha definido tantos estudios posteriores y abierto un gran panorama. Como espero haber demostrado en estas páginas, sin embargo, el cotejo directo entre el romanceamiento berceano y la fuente miracular desde un punto de vista narratológico, puede seguir ofreciendo invalores datos.

En efecto, más allá de la “creatividad” de su “estilo”, desde mi punto de vista son las variaciones narratológicas operadas durante el romanceamiento, tanto sobre los núcleos narrativos,

l'eau et se noie, avec la plupart des autres» (“Uno de los peregrinos más modestos intenta también saltar dentro de la barca, pero fracasa en el intento, cae al agua y se ahoga, como la mayoría de los demás”).

²⁰ Destáquese que se trata de otro agregado de Berceo, ya que en el pasaje respectivo de la fuente se lee: «**socium** quem in mari inter duas naves diximus decidisse» (c. 452).

²¹ Como señala Cacho Blecua (1986: 55) cada milagro berceano, aunque puede diferir, puede abstraerse en un prototipo teórico que consta de una “parte introductoria correspondiente a la presentación de las circunstancias narrativas previas. Se suele indicar el espacio [...] el nombre del protagonista en muy contadas ocasiones, el estereotipo sobre el que se proyecta, ladrón, clérigo, pobre, mercader, etc., las cualidades morales y su relación con María”.

²² Véase para esto último Biaggini (2007), quien desarrolla cómo la narración de los milagros es también la narración de una *peregrinatio vitae*.

la configuración de las escenas y, específicamente, en la configuración y/o naturaleza de los personajes, las que demuestran en mayor medida la maestría de Berceo como narrador. Al romancear la fuente latina y, sobre todo, a través del recurso de la *amplificatio* y la *variatio*, Berceo logra relatos más acabados gracias a varios procedimientos, destaco los tres que intenté desarrollar en estas páginas: 1- el agregado de escenas o detalles que racionalizan el relato en aquellas partes en las que la fuente presentaba problemas de verosimilitud; 2- la configuración, a través de una serie de agregados o variaciones, ya sea de escenas dicotómicas (Pedro y Cristo/ María y Cristo; mar próspero/tempestad), ya sea de personajes dicotómicos (náufragos de alcurnia/náufragos del vulgo), recurso que no solo cristaliza a nivel de lo narrado esa concepción del mundo tironeado por las fuerzas del bien y el mal, sino que le permite estructurar un engranaje narrativo perfecto, que hace avanzar el relato a través de interrelaciones especulares entre sus distintas partes; y, finalmente, 3- la introducción, a través del recurso de la focalización, del punto de vista de los personajes: la maestría narrativa aquí está en ese metamorfosearse del narrador en otras voces, en el ensimismarse de la psicología de los otros.

Estos procedimientos, mientras colaboran, tanto a nivel microestructural como a nivel macroestructural, con su intención de acercar la materia mariana a un público heterogéneo, a nivel macroestructural vuelven sus relatos más coherentes, cohesionados y atractivos: su público no podría más que experimentar el “sabor del milagro” (615b, véase Hamlin 2024). De este modo, Berceo logra comunicar el mensaje mariano de manera más efectiva, incitando no solo a ponerse bajo la protección de la Virgen o a alabarla, sino también a volver a contar, a reproducir y revivir el milagro y el placer que ofrece, como hicieron los náufragos testigos del milagro XXII (cc. 617-619). Berceo, en otras palabras, transforma cada relato en un perfecto reloj narratológico en el que resulta difícil percibir los sonidos del engranaje. Nuestra tarea, frente a tanta genialidad, es intentar develar los secretos de la máquina y, sobre todo, afinar el oído.

CINTHIA MARÍA HAMLIN es investigadora adjunta del Conicet (Secret), docente de Literatura Española Medieval en la UBA y de Literatura Italiana en la UNLP. Forma parte del equipo docente de “Paleografía y Ecdótica” (Maestría en Estudios Medievales, UBA) y es miembro del equipo editorial de la revista *Medievalia* (UNAM). Impartió conferencias y cursos de posgrado en diversas universidades nacionales e internacionales, se destacan la Universitat Pompeu Fabra, la Universidad Complutense de Madrid, la Università degli Studi di Ferrara y Yale University. Sus líneas principales de investigación versan sobre la traducción medieval y la ecdótica, campo en el que se centra en la traducción y tradición textual, poética y exegética de la *Commedia* en la España medieval, y en el estudio de las problemáticas de edición de traducciones incunables. También estudia el papel de la *translatio* en la emergencia de la literatura castellana, a partir del caso de los *Milagros* de Berceo.

Bibliografía

- ARELLANO, Ignacio. 2000. “Elementos de dramaticidad en la obra de Gonzalo de Berceo”. En Crosas, Francisco (ed.), *La hermosa cobertura. Lecciones de literatura medieval*. Pamplona: EUNSA, pp. 9-34.
- ARTILES, Joaquín. 1968. *Los recursos literarios de Berceo*, Madrid: Gredos.
- BAÑOS Vallejo, Fernando (ed.). 1997. Gonzalo de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*. Barcelona: Crítica.
- _____. 2011. “El papel del intérprete en los Milagros de Berceo”. En Conde, Juan Carlos y Emma Gatland, *Gaude Virgo Gloriosa: Marian Miracle Literature in the Iberian Peninsula and France in the Middle Ages*. Londres: Department of Iberian and Latin American Studies, Queen Mary, University of London, pp. 27-43.
- BAUTISTA, Francisco. 2018. “Desarrollo y difusión de las colecciones de milagros de la Virgen: de los orígenes anglonormandos a la recepción y producción hispánica (siglos XII-XIII)”. En Arizaleta, Amaia y Francisco Bautista (eds.), *Los modelos anglo-normandos en la cultura letrada en Castilla (siglos XII-XIV)*. Toulouse: Presses universitaires du Midi Méridiennes, pp. 215-35.
- BAYO, Juan Carlos y Ian MICHAEL (eds.). 2006. Gonzalo de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*. Madrid: Castalia.
- _____. 2004. “Las colecciones universales de milagros de la Virgen hasta Gonzalo de Berceo”. *Bulletin of Spanish Studies*. Vol. 81, N^{os} 7-8, 849-72.
- BIAGGINI, Olivier. 2005. “La *translatio* dans le *mester de clerecía*: quelques aspects”. *Cahiers d'études hispaniques médiévales*. Vol. 1, N^o 28, 69-92. <<https://www.cairn.info/revue-cahiers-d-etudes-hispaniques-medievales1.htm>> [Consulta: 20 de agosto de 2023].
- _____. 2007. “«Todos somos romeos que camino pasamos»: homo viator dans le *mester de clerecía*”. *Cahiers d'études hispaniques médiévales*. N^o 30, 25-54.
- BURKARD, Richard. 1989. “Narrative Art and Narrative Inconsistency in Berceo's Milagro of the Shipwrecked Pilgrim”. *Romanistisches Jahrbuch*. N^o 40, 280-91.
- CACHO Bleuca, Juan Manuel. 1986. “Género y composición de los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo”. En *Príncipe de Viana. Homenaje a José María Lacarra*. Pamplona: Gobierno de Navarra, pp. 49-66.
- CARRERA DE LA RED, Avelina y Fátima CARRERA DE LA RED. 2000. *Miracula Beate Marie Virginis (Ms. Thott 128 de Copenhague): Una fuente paralela a Los Milagros De Nuestra Señora de Gonzalo de Berceo*. La Rioja: Instituto de Estudios Rojanos.
- CATECISMO DE LA IGLESIA CATÓLICA, Vaticano: Liberia Editrice Vaticana [CCE, ed. latina 1997], Primera Parte, Sección Segunda, Cap. I, artículo 1, párrafo 2, 249-256. <https://www.vatican.va/archive/catechism_sp/p1s2c1p2_sp.html#III%20La%20Sant%20C3%ADsima%20Trinidad%20en%20la%20doctrina%20de%20la%20fe> [Consulta: 20 de agosto de 2023].
- DENZINGER-SCHÖNMETZER, (ed). 1963. Henricus Denzinger, *Enchiridion symbolorum, definitionum et declarationum de rebus fidei et morum*. Roma: Herder. <<http://catho.org/9.php?d=bxw#bo5>> [Consulta: 20 de agosto de 2023].
- DISALVO, Santiago. 2013. *Los monjes de la Virgen: representación y reelaboración de la cultura monacal en Las Cantigas de Santa María de Alfonso X*. Newark: Juan de la Cuesta.
- DIZ, Ana. 1995. *Historias de certidumbre: los Milagros de Berceo*. Newark: Juan de la Cuesta.

- DUTTON, Brian (ed.). 1971. Gonzalo de Berceo, *Los Milagros de Nuestra Señora en Obras Completas II*. London: Tamesis.
- GARCÍA TURZA (ed.). 1992. *Milagros de Nuestra señora*. En Uría Maqua, Isabel (coord.). *Gonzalo de Berceo. Obra Completa*. Madrid: Espasa-Calpe, pp. 553-795.
- GARIANO, Carmelo. 1965. *Análisis estilístico de los Milagros de Nuestra Señora de Berceo*. Madrid: Gredos.
- GERLI, Michael (ed.), 1989. Gonzalo de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*. Madrid: Cátedra.
- GIRÓN ALCONCHEL, José Luis. 1985. “La ‘escritura del habla’ y el discurso indirecto libre en español”. *Revista de Filología Aragonesa*. N^{os} 36-37, 173-204. <<https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/73783>> [Consulta: 20 de agosto de 2023].
- _____. 1988. “Sobre la lengua poética de Berceo (y II): el estilo indirecto libre en los “Milagros” y sus fuentes latinas”. *Epos: Revista de Filología*. N^o 4, 145-62.
- GIMÉNEZ RESANO, Gaudioso. 1976. *El mester poético de Gonzalo de Berceo*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- GRASSO, Ludmila. 2021. “Las escenas de pecado y perdón en ‘El monje de San Pedro’ de Berceo y ‘Dou moigne que Nostre Dame resuscita’ de Coinci: translatio y divergencias narratológicas”. *EHumanista*. N^o 49, 272-305.
- HAMLIN, Cinthia María. 2014. “La traslación de la *Divina Comedia* de Fernández de Villegas (1515) y un análisis descriptivo de su forma y mecanismos de traducción”. *Ehumanista*. N^o 28, 409-36.
- _____. 2015. “‘Finque en paz e duermas’, dormir y no dormir en los *Milagros* de Berceo”. En Lacomba, Marta (comp.), *Le sommeil dans la littérature et les arts en Espagne. Langue, fiction et création*. Bourdeux: Presses Universitaires de Bourdeux, pp. 44-59.
- _____. 2019. *Traducción, humanismo y propaganda monárquica. La versión glosada del Infierno de Pedro Fernández de Villegas (1515)*. Valencia: PUV.
- _____. 2024 (en prensa). “‘Es esti tal miráculo bien que lo escrivamos’ (445d): *translatio* e innovaciones narratológicas en ‘El parto en la marea’ (XIX) y ‘El naufrago salvado’ (XXII) de Berceo”. En Bustos, Álvaro (coord.), “*Contarte he maravillas...*” *Estudios hispánicos dedicados a Joseph T. Snow. La producción literaria hispánica de los siglos XIII al XVI*. Berna: Peter Lang.
- HERMENEGILDO, Alfredo. 1991. “El arte celestinesco y las marcas de teatralidad”. *Incipit*. N^o 11, 127-51.
- KOENING, Frederic (ed). 1966. Gautier de Coinci, *Les Miracles de Nostre Dame*. Vol. II. Suiza: Doz.
- METTMAN, Walter (ed.). 1986. Alfonso X, el Sabio, *Cantigas de Santa María*. Madrid: Castalia. Tomo 1.
- MONTOYA MARTÍNEZ, Jesús. 2001. “El ‘milagro literario’ en Berceo a la luz de la retórica medieval”. *Incipit*. N^{os} XX-XXI, 13-42.
- MORENO HERNÁNDEZ, Carlos. 2002. “Juglaría, clerecía y traducción”. *Lemir* N^o 6, s/p. <<https://parnaseo.uv.es/lemir/revista/revista6/juglar/juglar2.htm>> [Consulta: 20 de agosto de 2023].
- _____. 2009. “*Amplificatio* y *dilatatio* en Berceo”. *Revista de Filología Española*. N^o LXXXIX, 83-100.
- Salas, Rafael. 1983. *La lengua y el estilo de G. de Berceo (Introducción al estudio de la Vida de Santo Domingo de Silos)*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- SANTOYO, Julio César. 2004. “Sobre la historia de la traducción en España: algunos errores recientes”. *Hermeneus. Revista de Traducción e Interpretación*. N^o 6, 1-10.
- VÁZQUEZ-AYORA, Gerardo. 1977. *Introducción a la traductología*. Washington: Georgetown University Press.

WRIGHT, Roger. 1999. “La traducción entre el latín y el Romance en la Alta Edad Media”. *Signo*. N° 6, 41-63.