

# BERCEO, COMO FUENTE DE ICONOGRAFIA CRISTIANA MEDIEVAL

por

JESÚS M.<sup>a</sup> CAAMAÑO MARTÍNEZ

Filólogos e historiadores de la literatura, entre otros, han venido ocupándose —especialmente en los últimos tiempos— de la obra poética del clérigo riojano<sup>1</sup>. Berceo, siempre buen amigo —y con predicamento entre la gante de letras a partir, sobre todo, de los «noventayochistas»—, es grata compañía. Releer a Berceo —oir de nuevo su voz— es entrar en contacto con el campesino letrado, disfrutar de su cazorra socarronería, compartir su fe de labriego «recastado» de teólogo —fe sin sombras, a la par ingenua y leída—. Releer a Berceo es gozar de su habla castizamente rural y culta, que lo mismo se impregna de latines —clásicos, baja latinidad, tradición patrística, formulismos leguleyescos...— que del entorno inmediato, con referencias a un mundo a ras de tierra, vulgar y cotidiano. Tanto por ambiente y formación como por su constitucional reciedumbre paisana, la «prosa» de Berceo está condimentada con fuertes ingredientes, entre los que no falta sal gruesa de sacristía. Bien es verdad que, comparado con otros escritores de la época, se distin-

---

<sup>1</sup> No viene al caso —aunque esté de moda con visos de rigor científico— reunir aquí la amplia bibliografía existente sobre Berceo. Menéndez Pelayo, Menéndez Pidal, B. Dutton, T. A. Perry, Pérez de Urbel, J. Artilles, María Rosa Lida, Fr. Joaquín de San José, L. J. Cisneros, Agustín del Campo, Th. Montgomery, E. Buceta, Georges Cirot, Foresti Serrano... son mínima muestra de la larga lista de nombres que habrían de figurar en la presente nota. Al que desee una orientación bibliográfica, remitimos a la *Bibliografía de la literatura hispánica*, de J. Simón Díaz.

Hemos manejado los textos de Berceo en las siguientes ediciones: *Martirio de San Lorenzo*, ed. C. Carrol Marden, en P. M. L. A. (1930); *Cuatro poemas de Berceo*, ed. C. Carrol Marden, en Anejo IX de R. F. E. (1928); *Sacrificio de la misa*, ed. Antonio G. Solalinde, Madrid 1913; *Milagros de Nuestra Señora*, ed. Antonio G. Solalinde, Madrid 1922, "Clásicos Castellanos"; y, para los restantes textos, "Biblioteca de Autores Españoles", LVII. No hemos podido consultar *Vida de Santo Domingo de Silos...*, ed. Fray Alonso de Andrés, Madrid 1958; ni la edición de John D. Fitz-Gerald, Paris 1904; ni S. Kravtchenko-Dobelman, *La langue de G. de B. suivie de la éd. critique de S. Millán de la Cogolla* (Paris 1952), cosa que lamentamos, pero que, para nuestro empeño, no estimamos fundamental.

En adelante se citarán en abreviatura los títulos de las diversas obras de Berceo. Y, por dificultades tipográficas, se renuncia a reproducir la i larga.

gue por la moderación. «Su humorismo —comenta Solalinde— es rudo, sano...»<sup>2</sup>. Salud que conforma y hace apetitoso su condumio.

No dominaba entonces a los escritores el afán de originalidad. Es hecho recordado<sup>3</sup>. El propio Berceo —bien que con miras a convencernos del rigor histórico de los hechos por él narrados— recurre constantemente al tópico de la «autenticidad»<sup>4</sup>. Cuenta las andanzas de San Millán —nos advierte— «según lo que leemos»<sup>5</sup>; a propósito de la curación de la paralítica, recuerda que sigue a Braulio, que dijo verdad<sup>6</sup>; y, con motivo de un milagro de la Virgen, confiesa no poder fijar el lugar del suceso por no hallarlo escrito<sup>7</sup>. Dice dejarse guiar por San Jerónimo, al pintarnos el cuadro del Juicio Final<sup>8</sup>. Merced al testimonio escrito, puede precisar que el retiro de Santo Domingo de Silos duró año y medio<sup>9</sup>, darnos cuenta de la visión del Santo<sup>10</sup> y, ya globalmente alejar nuestras dudas sobre los prodigios realizados por el Abad silense<sup>11</sup>, ya, en concreto, pormenorizar sobre tales prodigios<sup>12</sup>. Respecto a los nombres de los padres de Santa Oria, nos informa Berceo que «escripto lo tenemos», «en letra lo avemos»<sup>13</sup>. Y, en una de las últimas estrofas de la *Vida* de esta misma Santa, remacha: «Ca nos quanto dezimos, escripto lo fallamos»<sup>14</sup>.

Precisar cuáles sean las fuentes de Berceo es algo que se escapa a nuestro empeño. Baste, con lo publicado hasta hoy, no ignorar su vinculación a tales fuentes, en lo que tiene a un tiempo de libertad y servidumbre. Pues Berceo nos interesa, así —desde el punto de vista de la iconografía cristiana medieval—, como testimonio de una mentalidad, de unas ideas-imágenes, que, precisamente, por lo arraigadas en la tradición —deuda de servidumbre—, entroncan con el pasado y, por el nuevo aire que las envuelve —aporte de libertad—, llevan a la contemporaneidad del poeta y al porvenir. Los textos de Berceo, de esta suerte —acordes con su siglo y con el medio cultural—, iluminan, no obstante, un área histórica mucho más amplia

<sup>2</sup> *Milagros de Nuestra Señora*, cit., p. XII.

<sup>3</sup> «En lo esencial —apunta ya SOLALINDE (*Milagros...*, cit., p. XXVI)—, Berceo sigue fielmente el modelo y no busca la originalidad, como no la busca ningún autor medieval».

<sup>4</sup> Sólo nos importa resaltar su conciencia de «romanceador», no el uso de los «tópicos» por parte de nuestro poeta, tema éste sobre el que puede verse Dámaso ALONSO, *De los siglos oscuros al de Oro*, Madrid 1958, p. 75-85, que tratan de «Berceo y los topoi».

<sup>5</sup> *S. Millán*, 108 c.

<sup>6</sup> *S. Millán*, 137 d.

<sup>7</sup> *Milagros*, 76 b.

<sup>8</sup> *Signos*, 1 y 2.

<sup>9</sup> *Sto. Domingo*, 73 b.

<sup>10</sup> *Sto. Domingo*, 227 a.

<sup>11</sup> *Sto. Domingo*, 351 b.

<sup>12</sup> *Sto. Domingo*, 538 b; 539 b; 571 d; 603 b; 609; 626 d; 645 c; 677 a; 701 b; 571.

<sup>13</sup> *Sta. Oria*, 4 c y d.

<sup>14</sup> *Sta. Oria*, 203 d.

que aquélla en la que vieron la luz. Es cierta su fidelidad a los relatos bíblicos o hagiográficos precedentes. Y, sin embargo, aun cuando no presentasen matices peculiares, inflexiones propias —que, sí, presentan—, serían suficientemente estimables como manifestación de unas ideas-imágenes entonces vigentes.

El profesor Represa, en su fino estudio sobre Berceo, lo estima representante «de un mundo que históricamente es aún románico»<sup>15</sup>. Late en el fondo de estas palabras una identificación entre los términos «rural» y «románico», que conviene salvar. Aunque el pujante desarrollo urbano es signo que acompaña a los tiempos góticos —y Berceo se mueve en su paisaje eminentemente monástico y campesino—, no toda sociedad rural, por el hecho de serlo, puede apellidarse románica, ya que existió antes, siguió existiendo —junto al fenómeno ciudadano— dentro del gótico y ha perdurado hasta nuestros días. Podría registrarse incluso esa creciente afirmación ciudadana en alusiones esporádicas del propio Berceo, pero ha de reconocerse que nuestro clérigo trotea, regularmente, por tierras de labranza, sin detenerse apenas en núcleos urbanos. Evidentemente, en el XIII —y máxime en un medio así—, han de pervivir formas de vida del pasado inmediato, mas esta sensación se acentúa también en los escritos de Berceo por referirse de ordinario a sucesos acaecidos tiempo atrás y por su dependencia respecto a las fuentes. De ahí —como se ha insinuado— el interés que encierra para nosotros Berceo, recopilador personal —aunque no demasiado rico en novedades—, pues alumbra, más allá de su propio círculo, la iconografía del credo cristiano en la plástica medieval. Recoge las corrientes entonces imperantes y, si parte de su obra está dedicada a santos hispanos —Santo Domingo de Silos, San Millán, Santa Oria, San Lorenzo—, en el resto trasciende los límites del suelo patrio. Por otro lado, en el XIII soplan vientos góticos. Y gótica es la sensibilidad de Berceo en sus medios de expresión, en el lenguaje, en su postura ante la naturaleza y el hombre, en su religiosidad, y hasta en esa exaltación de la hagiografía hispana, que, si bien con proclividad hacia lo regional o localista, apunta al espíritu conformante de una conciencia nacional.

Centrándonos ya en Berceo en relación con la iconografía, comenzaremos por reafirmar su carácter gótico. A otros corresponde analizar el estilo de Berceo en todos sus pormenores: selección de palabras, estructura gramatical, empleo del símbolo y la alegoría, etc. Pero, si en la historia de la literatura se empleasen los conceptos estilísticos de la historia del arte, no dudaríamos en hallar el nombre de Berceo bajo el epígrafe de «poetas góticos». En la descripción de paisajes, bien se trate de prados jugosos, sombreados, con árboles frutales, al modo de jardines del paraíso y de acuerdo con el tópico «locus amoenus», bien se trate de lugares agrestes, de tono épico, hay una aproximación ignorada del románico. En cuanto a los personajes, un naturalismo vivificador —comúnmente se prefiere ha-

<sup>15</sup> *Berceo y su mundo (Notas para el aprovechamiento histórico de un poeta)*, en "Homenaje... Emilio Alarcos García", Valladolid 1965-67, II, p. 763.

blar de realismo— los hace latir ante nuestros ojos. Esta «humanización» se trasladada al mundo sobrenatural, y los diálogos entre Dios, la Virgen y los santos transcurren a lo humano. Cristo se comporta —¡cuán diferente que en el mundo de la plástica románica!— conforme a su naturaleza de hombre, de Dios encarnado; conforme a su condición de hijo frente a María. Los mismos demonios —a diferencia del espantable simbolismo del románico— comienzan a convertirse en «pobres diablos» y sus tretas a degenerar en diabluras. Pero bastaría para proclamar a Berceo «poeta gótico», su programa iconográfico mariano. Responde, precisamente, al gótico el canto a la mediación y poder omnímodo de la Virgen y la boga de la recopilación de sus milagros, de la que la fuente señalada por Becker<sup>16</sup> para Berceo no sería sino otra prueba de lo mismo.

Y pasamos ya a analizar los textos.

#### LOS NÚMEROS.

Desde la Antigüedad, el número encierra —entre otras cosas— un contenido simbólico, con reflejo en la literatura y en las artes. San Isidoro transmite al medioevo un importante legado de esa vieja herencia, que debe algunos de sus más antiguos bienes a las culturas mesopotámicas. Grecia, Roma y la aportación judaico-cristiana no habían hecho sino enriquecerla. Y Berceo no es un desheredado<sup>17</sup>.

Las cuatro fuentes claras —dice, así, Berceo— son los cuatro Evangelios<sup>18</sup>; por los cinco gozos a la Virgen debemos entender los cinco sentidos<sup>19</sup>; y el número doce es «sueldo bien cabdalero»<sup>20</sup>. Pero, evidentemente, son el tres y el siete los preferidos de nuestro poeta.

El tres es símbolo trinitario. Y, en su virtud, justifica la división de la *Vida de Santo Domingo de Silos* en tres libros<sup>21</sup>, como en tres dividirá también la de

<sup>16</sup> *Gonzalo de Berceo's Milagros und ihre Grundlagen*, Strassburg 1910.

Posteriormente se han señalado otras posibles fuentes, lo que no hace sino abonar la abundancia de recopilaciones de milagros marianos del momento.

<sup>17</sup> En el XVII, Pacheco divide su "Arte de la Pintura" en doce libros, a fuerza —para mantener dicho número— de incluir parcialmente la materia en apéndices, como ha hecho ya notar SÁNCHEZ CANTÓN (vid. *Arte de la Pintura*, con preparación, notas e índices de F. J. Sánchez Cantón, Madrid 1956, 2 vols.). De hecho, la atención prestada al número pervive en nuestros mismos días, consciente e inconscientemente —aunque despojada de ordinario de carga simbólica—, en la creación artística y literaria.

<sup>18</sup> *Milagros*, 21-22.

<sup>19</sup> *Milagros*, 121.

<sup>20</sup> *Sacrificio*, 227.

<sup>21</sup> "...El segundo libriello avemos acabado, / Queremos empezar otro a nuestro grado, / Que sean tres los libros e uno el dictado. / Como son tres personas, e una Divinidad, / Que sean tres los libros, una çertenedat, / Los libros signifiquen la Sancta Trinidad, / La materia ungada la simple deidat" (*Sto. Domingo*, 533-535).

San Millán. Con ocasión de la misa, trae repetidamente a cuento el número tres<sup>22</sup>. Y fija la perfección de los treinta años en ser «cuento de Trinidad»<sup>23</sup>.

Respecto al siete, recuerda Berceo que Dios descansó el séptimo día, que nos manda alabarle diariamente siete veces, que estableció la semana, el año sabático, que en la oración se piden siete cosas, siete dones a Nuestro Señor, que en el séptimo día bajó el Espíritu Santo a infundir sus dones, que la Ley fue dada a los judíos a las siete semanas de salir de Egipto<sup>24</sup>, que siete son las gracias de los bienaventurados<sup>25</sup>.

Pero es más. No sólo las *Vidas* de San Millán y Santo Domingo están divididas en tres libros. Si reparamos en el número de estrofas de las mismas —777 y 489, respectivamente—, observaremos que ambas cantidades son divisibles, a la vez, por tres y por siete. Y, si pasamos a otras obras, nos encontramos con que el *Martirio de San Lorenzo* consta de 105 estrofas y el *Duelo de la Virgen*, de 210, casos iguales a los anteriores. 77 son las de los *Signos del Juicio*. Y, naturalmente, no han de tenerse tales hechos por casualidad<sup>26</sup>.

#### CONTINUIDAD ENTRE EL ANTIGUO Y EL NUEVO TESTAMENTO.

La Ley Antigua es sustituida, a la vez que perfeccionada, por la Nueva. Cristo es el Mesías anunciado por patriarcas y profetas, que, a un tiempo que cierra el Viejo Testamento, abre el Nuevo. Cristo significa continuidad —en El se cumplió lo escrito— y renovación. El Viejo y el Nuevo Testamento descansan en El; en El confluyen. La Ley Nueva se nos presenta como «revelación». Se descorren los velos: «*Vetus Testamentum velatum, Novum revelatum*». Berceo nos lo dice no con muy diferentes palabras: «La uieia so la nueva iaze encortinada»<sup>27</sup>.

Cristo, sacerdote y víctima, pone fin a los viejos sacrificios: «Folgaron los cabrones y el otro ganado»<sup>28</sup>. Su propio sacrificio en la cruz, renovado en el sacrificio de la misa, está prefigurado en los sacrificios de la Antigua Ley. Todos ellos señalaban a Cristo: el «toro» ofrecido por los señores de Israel, los «cabrones» ofrecidos por el pueblo y los «carneros» ofrecidos por el obispo y los clérigos<sup>29</sup>. Todas

<sup>22</sup> *Sacrificio*, 73, 76 y 97.

<sup>23</sup> *Signos*, 24 c.

<sup>24</sup> *Loores*, 143-153.

<sup>25</sup> *Signos*, 54-58.

<sup>26</sup> Tampoco parece obedecer a una casualidad el modo de fijar la data de la batalla en que San Millán «ganó los votos». Fue —dice Berceo— 28 años antes del año 1000 (o sea, el 972) y 360 años después de la muerte del Santo, lo que nos recuerda acaeció en el 612 (*S. Millán*, 362 y ss.). Y he ahí que 360, 972 y 612 son divisibles por 3, y 28, por 7.

<sup>27</sup> *Sacrificio*, 28 d. Se refiere a la Antigua y a la Nueva Ley.

<sup>28</sup> *Sacrificio*, 25 c.

<sup>29</sup> *Sacrificio*, 4.

las ofrendas —«aues e ganados»— traían su significado de oscuros mandatos; y Cristo, inmolado por nuestros pecados, es compendio y término de todas ellas<sup>80</sup>. A Cristo significaban los dos «cabrones»: el sacrificado, su «carne mortal»; y el que quedaba con vida, su «naturaleza divina»<sup>81</sup>. Representaban a Cristo el «corderillo» sin mancha y el «novillo» que hiere, pues Cristo destruyó al «príncipe infernal»<sup>82</sup>. La «paloma» significaba la simplicidad de Cristo; la «tórtola», su castidad; los «panes», que Él era el camino, la verdad, la vida y el pan de caridad<sup>83</sup>. Todos, todos los sacrificios apuntaban a Cristo, la «hostia verdadera»<sup>84</sup>.

Berceo evoca reiteradamente los sacrificios de la Antigua Ley. Con ocasión del ofertorio de la misa, recuerda que las antiguas ofrendas eran «o toro o aues, o cabrón o carnero, / pero fue encerrado todo en un cordero»<sup>85</sup>. La oración de Cristo en el Huerto, interrumpida por las visitas a sus discípulos dormidos, fue trina, como las ofrendas judaicas: «Tres ueces fue orar por la ley cumplir, / ca la ley mandaua tres ganados offrir, / toro, cabrón, cordero que non sabe rennir; / la treble oraçion esto quiere dezir»<sup>86</sup>. E insiste a propósito de la «secreta»: «La oración que reza el presente calandiello, / a aquella significa que fizo el cabdiello: / destaió el carnero, el cabrón, el noviello; / de toda la ley uieia él cerró el portiello»<sup>87</sup>.

Extenso paralelo traza Berceo entre Cristo y el cordero pascual<sup>88</sup>, lugar común en el que no nos detendremos. En él, como se repite en la plástica cristiana por encima de los tiempos, Cristo es el cordero que mostró «con su dedo» el Bautista<sup>89</sup>. Es cordero cuya superioridad canta jovialmente el poeta en su habla monástico-campesina: «El cordero segundo [Cristo] fue de meyor oueya, / mucho de meyor carne, e de meyor pelleya, / ambos ouieron sangre de un color bermeia, / mas non fue la virtud nin equal nin pareia».

Si las numerosísimas representaciones del Cordero hacen inútil todo comentario, conviene no olvidar que las otras víctimas de la Antigua Ley, con su sentido cristológico y redentor a un tiempo, se nos imponen con su presencia desde las portadas de las iglesias medievales, románicas y góticas. Actuando de mochetas, soste-

<sup>80</sup> *Sacrificio*, 18.

<sup>81</sup> *Sacrificio*, 19.

<sup>82</sup> *Sacrificio*, 20.

<sup>83</sup> *Sacrificio*, 21.

<sup>84</sup> *Sacrificio*, 22.

<sup>85</sup> *Sacrificio*, 57 c y d.

<sup>86</sup> *Sacrificio*, 73.

<sup>87</sup> *Sacrificio*, 76.

Todavía, más adelante, explica que las tres cruces que, iniciado el canon, hace el sacerdote sobre la hostia y el cáliz, «las tres cosas significa del tiempo anciano, / el cabrón, el carnero, el nouiello loçano» (*Sacrificio*, 97 c y d). Y comenta de esta suerte la entrada del sumo sacerdote, una vez al año, en el sancta sanctorum: «La sangre de bezerra, sequiere del cabrón, / la que uertie el bispo de aquella sazón, / la sangre figuraua de nuestra redempción...» (*Sacrificio*, 117).

<sup>88</sup> *Sacrificio*, 145-162.

<sup>89</sup> También se hace referencia concreta a que Juan le señaló «con su dedo», en *Loores*, 44.

niendo los tímpanos, se enfrentan —o alternan— cabezas de toros o novillos, cabrones o carneros. También significado cristológico —aunque no carácter de víctima— tiene el león que aparece en tales sitios.

#### LA VIRGEN.

Como se ha señalado, el culto mariano, tan querido del Gótico, es núcleo esencial de la «prosa» de Berceo. Sus *Milagros* tienen la misma lozanía, sabor narrativo y aire nuevos que vigorizan, sazonan y olean las miniaturas de *Las Cantigas* del Rey Sabio. Con ellas coinciden en tema, salvo los *Milagros* III, V, X, XI, XII y XXV, que no tienen paralelo en *Las Cantigas*. Si sustituímos un texto por otro, el de *Las Cantigas* por Berceo, diríase que éste nos ofrece una glosa de las miniaturas correspondientes, como si al escribir los *Milagros de Nuestra Señora* las hubiera tenido antes sus ojos —imposibilidad bien conocida, ya que, en último término, sería el miniaturista quien podría haber leído a Berceo, y no Berceo haber contemplado las miniaturas—. Es tan patente el parelismo —más allá del tema— en el empleo de unos medios expresivos análogos y en la coincidencia de pormenores, que no nos detendremos en ello. Remitimos a su directo cotejo <sup>40</sup>.

Berceo, en la alegórica introducción de los *Milagros*, entona una letanía mariana. De la estrofa 31 a la 42, enumera los nombres de María, sus múltiples invocaciones, simbolizadas en las flores del prado. María —dice— es estrella del mar, reina de los cielos, templo de Jesucristo, señora natural, piadosa vecina, medicina y salud de cuerpos y almas; vellocino de Gedeón, honda de David, bebida y comida, puerto y puerta; Sión, en tanto atalaya y defensa nuestras; trono de Salomón. No hay nombre que no le vaya bien. María es vid, uva, almendra y granada, «que de granos de gracia está toda calcada»; es oliva, cedro, bálsamo, palma, pértiga «en que sovo la serpiente alzada». Es —concluye— vara de Moisés, bastón de Aarón y tantas otras cosas.

Los símbolos marianos se repiten en otros escritos de Berceo. Su virginidad se simboliza en la zarza ardiente <sup>41</sup>; en la vara de Aarón <sup>42</sup>; en la de Jessé, como anun-

<sup>40</sup> Los *Milagros*, I, II, IV, VI VII, VIII, IX, XIII, XIV, XV, XVI, XVII, XVIII, XIX, XX, XXI, XXII, XXIII y XIV coinciden con las *Cantigas* II, XI, LVI, XIII, XIV, XXVI, XXXII, LXXXVII, XXXIX, CXXXII, IV, XIX, XII, LXXXVI, XLVII, VII, XXXIII, XXV y III, cuyas miniaturas se reproducen en JOSÉ GUERRERO LOVILLO, *Las Cantigas*, Madrid 1949, láms. 4, 14, 63, 16, 17, 31, 37, 97, 45, 146, 6, 23, 15, 96, 53, 10, 38, 28-29 y 5, respectivamente.

Ignoramos, por no haberlo podido consultar, el alcance del estudio de Lina A. RUIZ RUIZ, *Gonzalo de Berceo y Alfonso X el Sabio: los "Milagros de Nuestra Señora" y las Cantigas*, en "Universidad de San Carlos" (Guatemala), XXIV, 1951, p. 22-90.

<sup>41</sup> *Loores*, 6.

<sup>42</sup> *Loores*, 7.

ció Isaías <sup>43</sup>; en el tálamo del que salió el Esposo conforme a las palabras del Salmista <sup>44</sup>; en el vellocino de Gedeón <sup>45</sup>; en la puerta cerrada, de Ezequiel <sup>46</sup>. Compara asimismo Berceo la virginidad de María, en su plenitud de madre, con el cristal atravesado por el rayo de sol; con la estrella que emite luz, permaneciendo incólume en su ser; con la penetración de Habacuc a través de la puerta cerrada; con la llama que, para los jóvenes del horno babilónico, se convierte en abrigo <sup>47</sup>.

Pero volvamos a la ya aludida introducción de los *Milagros*. Berceo nos pinta un paraje placentero y umbroso, con hierbas, árboles, fuentes, flores, aves, frutas... Nada más envidiable en medio del calor del estío, ni más reconfortante. Es, realmente, edénico. Y así lo pretende el poeta, pues dice, al explicarnos su sentido alegórico, «semeia esti prado igual de paraíso» <sup>48</sup>. Y emplea, a tal fin, los recursos adecuados a la descripción del «locus amoenus», como lo hará en la visión de Santa Oria <sup>49</sup>.

En este paraje edénico todo tiene su significación. El prado es la Virgen <sup>50</sup>. Las cuatro fuentes —cuatro, como los ríos del paraíso— son los Evangelios <sup>51</sup>. La sombra de los árboles son las oraciones de María, que intercede por la humanidad <sup>52</sup> —y a la que, en efecto, *more gothico*, vemos actuar en los *Milagros* como abogada, en defensa de sus devotos, ante el tribunal divino—. Los árboles son los milagros de la Virgen <sup>53</sup>. Las aves, con sus cánticos, son aquéllos que la han alabado, como San Agustín, San Gregorio y toda la clerecía que entona sus laudes <sup>54</sup>. Finalmente, las flores —como se ha recogido anteriormente— son los nombres de María.

No hay arbitrariedad en situar a la Virgen en ese paraíso alegórico. Muy por el contrario, cálculo. Está allí en calidad de nueva Eva. (Como Cristo es el nuevo Adán). Pues los frutales de que se nos habla responden a la tradición del jardín edénico. Había en aquel lugar —dice Berceo— «milgranos e figueras, peros e manzanedas» <sup>55</sup>. Y granadas, higos, peras y manzanas son, precisamente, las frutas que, dentro de la iconografía cristiana, según los países, han sido el mal bocado de nuestros primeros padres —habiendo de añadirse las uvas y las naranjas, omitidas en la relación de Berceo—. En esta diversidad de frutas del pecado —dentro de las

<sup>43</sup> *Loores*, 8-9.

<sup>44</sup> *Loores*, 10.

<sup>45</sup> *Loores*, 11.

<sup>46</sup> *Loores*, 12.

<sup>47</sup> *Loores*, 208-210.

<sup>48</sup> *Milagros*, 14 a.

<sup>49</sup> *Sta. Oria*, 43-44.

<sup>50</sup> *Milagros*, 19-20.

<sup>51</sup> *Milagros*, 23-24. Tetramorfos y ríos del paraíso se agrupan frecuentemente en la plástica medieval.

<sup>52</sup> *Milagros*, 23-24.

<sup>53</sup> *Milagros*, 25.

<sup>54</sup> *Milagros*, 26-30.

<sup>55</sup> *Milagros*, 4 b.



cuales ha obtenido la manzana mayor difusión—, sospechamos puede tal vez haber pesado, aparte de las peculiaridades geográficas con las consiguientes variedades frutales, el juicio teológico sobre el «primer movimiento» que desencadenó la desobediencia de Adán y Eva. Iría, así, cada una de las frutas unida, a su vez, a un diverso matiz significativo en el orden moral.

Desarrolla ampliamente Berceo el papel de la Virgen como nueva Eva en la historia del «náufrago salvado»<sup>56</sup>. Es punto en el que insiste. De esta suerte, en otra ocasión, a Eva, árbol y caída se contraponen la Virgen, la cruz y la Redención, con el implícito paralelismo entre Cristo y Adán: «Si por mugier fuemos e por fuste perdidos, / por muger e por fuste somos ia redimidos»<sup>57</sup>. Mas, en relación con el contenido del párrafo que antecede, interesan especialmente otros dos textos de Berceo, en que achaca la causa del pecado original, ya a la malhadada apetitividad de una pera, ya de un higo. Reza uno así: «En essa misma forma [se refiere al demonio], cosa es verdadera, / Acometió a Eva, de Adan compannera, / Quando mordieron ambos la devedada pera: / Sentimosla los mortos aun essa dentera»<sup>58</sup>. Y cuenta el otro texto como los santos obispos ahuyentaban con sus báculos al demonio, «que engannó a Eva con un astroso figo»<sup>59</sup>.

En efecto, una pera —y en otras ocasiones pensamos que un higo, pues, en ciertos casos, es difícil la identificación segura del objeto— es la fruta que portan algunas imágenes góticas marianas, que han merecido la denominación popular de «Virgen de la pera». Trens —que, a propósito de las imágenes de la Virgen con una manzana, recuerda su condición de nueva Eva<sup>60</sup>— ignora, en cambio, tal significado respecto a las imágenes marianas con la pera. La pera es, para Trens, mero «símbolo de esperanza, y en la creencia folklórica medieval, designaba la fecundidad»<sup>61</sup>. Tal significación simbólica —extensible al higo— no está refñida, para nosotros, sino contenida en la significación primaria de la Virgen como nueva Eva. Con el pecado entró la muerte —física y moral— en el mundo. Eva, madre del linaje humano, se convirtió, así, en madre de la muerte. Y, en contraposición, la Virgen, nueva Eva, es madre de la vida.

Berceo sitúa la Anunciación en la casa de Nazareth<sup>62</sup>. Y la Circuncisión, al oc-

<sup>56</sup> *Milagros*, 620-622.

<sup>57</sup> *Loores*, 110.

Indirectamente se pone también a Cristo en íntima relación con Adán, al señalarse que fue un mismo día, un viernes, cuando éste pecó y Aquél se inmoló en la cruz: «Viernes fue aquel día, siempre será nombrado, / En tal mesmo día fue Adan engannado» (*Loores*, 66 a y b).

<sup>58</sup> *Sto. Domingo*, 330.

<sup>59</sup> *Sta. Oria*, 60 d.

<sup>60</sup> *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Ed. Plus-Ultra, Madrid 1947, p. 564.

<sup>61</sup> *Ob. cit.*, p. 566.

<sup>62</sup> *Loores*, 21.

tavo día del Nacimiento, con la Virgen por ministro <sup>63</sup>. Da asimismo algunos otros detalles, de los que prescindimos. Vamos a pasar, pues, a ocuparnos independientemente de la Pasión de Cristo, si bien, dado que la Virgen figura en ella como co-protagonista, pudiéramos haberla acogido bajo el presente epígrafe mariano.

#### LA PASIÓN DE CRISTO.

Para Berceo, la Virgen —en manifestación pareja a la del arte gótico— se duele a lo humano de los tormentos y muerte de su Hijo. Su «duelo», el de la Virgen, es la «com-passio Mariae». Dice el poeta seguir a San Bernardo, que oyó todo de los propios labios de Nuestra Señora <sup>64</sup>. Por nuestra parte, vamos a seguir al poeta, pero no paso a paso, sino sólo destacando algunos puntos.

La Virgen asiste a la Cena, en la que comulga y donde, de inmediato, entran gentes armadas «en la casa» <sup>65</sup>. La Virgen pierde el sentido <sup>66</sup>, da voces tras los raptos de su Hijo <sup>67</sup>, y la acompañan en el planto las otras dos Marías, hermanas suyas y tías de Cristo <sup>68</sup>. La Magdalena amaba a Jesús más que las otras <sup>69</sup>.

La Virgen está presente a la Flagelación e Improperios: «Io mesquina estaba catando mio Fiiuelo...» <sup>70</sup>. Hay, a lo largo de todo el *Duelo*, una continua insistencia en la coparticipación en el dolor de la Virgen con Cristo y en el carácter de testigo de María. Aunque no se hace alusión al Expolio, esta continua presencia de María —su compasión con Cristo— no puede menos de evocarnos la larga tradición en que pudo basarse el Greco para su lienzo de la sacristía de la catedral primada <sup>71</sup>.

La Virgen, junto a la cruz, «la cabeza colgada, mano en massiella» —como en tantas pinturas y esculturas—, está aturdida y sin habla <sup>72</sup>. Recoge en blancos lienzos la sangre que corre del cuerpo del Crucificado <sup>73</sup>. Pide a los «moros» <sup>74</sup> y

<sup>63</sup> *Loores*, 30.

<sup>64</sup> *Duelo*, 3 y ss.

<sup>65</sup> *Duelo*, 15.

<sup>66</sup> *Duelo*, 18.

<sup>67</sup> *Duelo*, 19.

<sup>68</sup> *Duelo*, 20.

<sup>69</sup> *Duelo*, 21.

<sup>70</sup> *Duelo*, 28.

<sup>71</sup> Véase sobre este punto José M.<sup>a</sup> de AZCÁRATE, *La iconografía de "El Expolio" del Greco*, A. E. A., XXVIII, 1955, p. 189.

<sup>72</sup> *Duelo*, 34 y 35.

<sup>73</sup> *Duelo*, 53.

<sup>74</sup> Con «moros» —tal vez reflejo del vivir hispánico medieval— se señala a los gentiles, de forma sistemática en Berceo. En nuestro Siglo de Oro sigue empleándose también en el mismo sentido la palabra «moros». Las reflexiones que, en relación con el arte de dicha época, hace Julián GÁLLEGO (*Vision et symboles dans la peinture espagnole du Siècle d'Or*, París 1968, p. 206), son aplicables desde mucho más atrás.

a los judíos que la maten a ella en lugar de a su Hijo<sup>75</sup>. Entre Hijo y Madre se trenza un largo y patético diálogo<sup>76</sup>. Jesús le promete que, no bien resucitado, la visitará antes que a nadie<sup>77</sup>.

Al expirar Cristo, la Virgen cae en tierra, «muerta como de mal rabioso»<sup>78</sup>. No hubo para ella golpe mayor. Los que la rodean dan voces y le echan agua al rostro, sin lograr que vuelva en sí<sup>79</sup>. Los ángeles se conduelen de Cristo y de la Virgen<sup>80</sup>. Una hora larga tarda la Virgen en recobrar el sentido<sup>81</sup>. Y, una vez recobrado, renueva el planto. Mientras José de Arimatea va a pedir a Pilatos el cuerpo de Jesús, María no se aparta de la cruz, abrazando el madero y besando los pies del Hijo, ya que no puede alcanzar ni sus manos ni su boca<sup>82</sup>.

Arimatea y Nicodemo proceden al Descendimiento. He ahí la escena. Uno sostiene, abrazado, el cuerpo de Jesús en tanto el otro tira del clavo de la mano derecha, de la que al punto se apodera la Virgen, llenándola de besos<sup>83</sup>. Es el esquema compositivo dominante en los Descendimientos románicos, como el del tímpano leonés del Perdón, de San Isidoro, o el del relieve, del mismo tema, del claustro de Silos, que pudo contemplar Berceo.

Enterrado Cristo, la Virgen se acoge a la misma posada que Juan, donde pasa la noche entregada al dolor<sup>84</sup>. Al día siguiente, sábado, reemprende el planto en compañía de las otras santas mujeres<sup>85</sup>. Como en los «juegos» litúrgicos, en contraste con tanta lágrima, los soldados que custodian el sepulcro del Salvador entonan canciones, acompañándose de instrumentos músicos<sup>86</sup>. Pero, al final, vendrá la victoria, el triunfo de la Resurrección. Los guardas caen entonces al suelo, como muertos, y, al recobrase, habiendo perdido momentáneamente la vista, se hieren unos a otros<sup>87</sup>.

En el *Duelo*, Berceo, si ocasionalmente puede evocar fórmulas genéricas de la plástica románica, es netamente, por el propio tema en sí, un poeta gótico. Se trata —como hemos dicho— de la com-pasión de María. Y esta com-pasión, a pleno aire, hecha gesto, grito, llanto, desgarró. Expansiones y exteriorizaciones del dolor,

<sup>75</sup> *Duelo*, 56 y 57.

<sup>76</sup> *Duelo*, 73-108.

<sup>77</sup> *Duelo*, 107.

<sup>78</sup> *Duelo*, 109.

<sup>79</sup> *Duelo*, 111-113.

<sup>80</sup> *Duelo*, 114.

<sup>81</sup> *Duelo*, 121.

<sup>82</sup> *Duelo*, 137-138.

Berceo recoge los nombres de Dimas y Gestas (*Loores*, 75) y evoca el mal fin de los dos Herodes (*Loores*, 39 y 121) y Pilatos (*Loores*, 121), si bien no olvida agradecer a éste último el haber hecho entrega a Arimatea del cuerpo de Jesús (*Duelo*, 133-135).

<sup>83</sup> *Duelo*, 150-153.

<sup>84</sup> *Duelo*, 159-160.

<sup>85</sup> *Duelo*, 161-165.

<sup>86</sup> *Duelo*, 177-190.

<sup>87</sup> *Duelo*, 192-195.

del sentimiento. (El sentimiento religioso de nuestro Barroco entroncará con el del Gótico). La Virgen, así, se desmaya —desmayos no consentidos en el románico— y sus compañeras le rocían con agua el rostro y forman coro desesperado de ayes. Patetismo transido de lo emotivamente humano.

#### EL JUICIO FINAL. PREMIO Y CASTIGO.

Los principales personajes del Juicio cobran también en Berceo un cuño gótico. Preside Cristo Rey, Cristo Juez, pero, muy cerca de El, está la Virgen <sup>88</sup>, respondiendo a la preeminencia mariana de los nuevos tiempos. Junto con Cristo, Apóstoles y Evangelistas tienen el privilegio de juzgar «las razones» aquel día <sup>89</sup>. Y Cristo —como sucede en la escultura a partir de los llamados «Maestros de transición»— es el Cristo que viene en majestad, con la cruz <sup>90</sup>, mostrando sus llagas manantes <sup>91</sup>. Los hombres presentarán todos una misma edad, treinta años <sup>92</sup>.

Pero es, sin duda, en los condenados, en la variedad y especificidad de las penas, donde carga con fuerza el acento narrativo y anecdótico. Judas será traído a lugar destacado, pues merece el honor de tal vergüenza <sup>93</sup>. Los demonios se apoderan de los condenados y les empujan, azotándolos «con candelas ardientes e con fuertes dogales» <sup>94</sup>. En el infierno no verán la luz; sólo habrá para ellos sufrimientos; vestirán ásperos y pesados sayales <sup>95</sup>. Allí pasarán hambre, temblores, calenturas, frío y calor a un tiempo <sup>96</sup>. Serán duramente atormentados por culebras y escorpiones <sup>97</sup>. Recibirán malas cenas y peores almuerzos; humo en los ojos y hedor en las narices; vinagre en los labios y hiel en el paladar; fuego en la garganta y «torzón» en los ijares <sup>98</sup>. Los escatimadores, escarnidores y testigos falsos colgarán de las lenguas <sup>99</sup>. A los codiciosos les meterán el oro por la boca <sup>100</sup>. Los falsos «labradores» y falsos menestrales darán allí enmienda «de las falsas labores» <sup>101</sup>.

<sup>88</sup> *Signos*, 25.

<sup>89</sup> *Loores*, 169.

<sup>90</sup> *Loores*, 170.

<sup>91</sup> *Loores*, 172.

<sup>92</sup> *Signos*, 24 c.

<sup>93</sup> *Signos*, 26.

<sup>94</sup> *Signos*, 36.

<sup>95</sup> *Signos*, 37.

<sup>96</sup> *Signos*, 38.

<sup>97</sup> *Signos*, 39.

<sup>98</sup> *Signos*, 40.

<sup>99</sup> *Signos*, 42.

<sup>100</sup> *Signos*, 42.

<sup>101</sup> *Signos*, 43. Esta falta moral, que merece específico castigo, habla de la importancia que —a tono con las disposiciones gremiales— se da a la adulteración de la obra artesana. “Sensu contrario”, es una estimación de la honradez cifrada en la obra “bien hecha”.

A los clérigos de mala vida, sin excepción, les darán grandes aguijonadas<sup>102</sup>. Los hombres «soberbiosos» y los «malos merinos» —que en vida explotaban a las pobres gentes, quitándoles el pan— andarán encorvados como garfios, mendigando<sup>103</sup>. Los envidiosos serán coceados por todos<sup>104</sup>. Dios nos libre, en fin, de tales penas —remata Berceo—, que serían largas de contar: «Las penas del infierno de dur serian contadas, / Ca destas son muchas e mucho mas granadas; / Ihu Xpo nos guarde de tales pescozadas / Qui guardó a Sant Peidro en las ondas iradas»<sup>105</sup>.

Esta escenografía, con el mal trato dado por los demonios a su presa, se reitera en Berceo. El senador Esteban, en su, por suerte, corta estancia en el infierno, supo también de humo, vinagre, hedor y pellizcos<sup>106</sup>, entre otras cosas. El labrador que cambiaba de lugar los mojones para apoderarse de ajenas tierras, es llevado por las huestes infernales «de cozes bien sovado»<sup>107</sup>, etc. En contraste, apenas resulta animado el cuadro de los elegidos, de los que, en esencia, se reduce a señalar las «siete gracias» que los adornan<sup>108</sup>, a saber, la inmortalidad, la luminosidad de sus cuerpos resplandecientes, la sutilidad de visión, la ligereza, el saberse libres de todo mal, la vehemencia en alabar a Dios, y el estar unidos por el amor y la caridad. Es así de parco Berceo, en este punto, al abordar el tema del Juicio Final. Pero ya no lo es tanto cuando se trata de visiones celestes, como la ya anteriormente citada de Santa Oria<sup>109</sup>.

Tres santas vírgenes, Agueda, Eulalia y Cecilia, invitan a Oria a subir con ellas al cielo. Oria «vido vna columna, a los çielos puiaua»<sup>110</sup>. La tal columna, con escaleras, evoca al poeta la escala de Jacob<sup>111</sup>. Una arquitectura no muy definida, con escaleras y ángeles, constituye, pues, el camino hacia las mansiones celestes. Tal vemos —aproximadamente unos dos siglos más tarde— en una de las tablas del Maestro de Arguis, del Museo del Prado.

Llegan las santas, por escalera, a lo que pudiéramos llamar antesala del cielo, al jardín celeste, simbolizado en los elementos del «locus amoenus», árbol y prado, en correspondencia de paraísos<sup>112</sup>. Estando en este lugar, ven una teoría de innú-

102 *Signos*, 44.

103 *Signos*, 45.

104 *Signos*, 46.

105 *Signos*, 47.

106 *Milagros*, 246.

107 *Milagros*, 273 c.

108 *Signos*, 54-58.

109 *Sta. Oria*, 27 y ss.

110 *Sta. Oria*, 38 c. Como se nos explica en la estrofa siguiente, se trata de una construcción con escalera —al modo de las que dan acceso a lo alto de las torres—, vía seguida por los bienaventurados: “Auia en la columpna escalones e gradas: / Veer solemos tales en las torres obradas: / Yo sobi por algunas, esto muchas uegadas, / Por tal suben las almas que son auenturadas”.

111 *Sta. Oria*, 42.

112 *Sta. Oria*, 43-44. Otras veces, este simple jardín —él sólo— representa el cielo, según hemos señalado. La propia Santa Oria narrará así su segunda visión: “Vidi y logar bueno sobra buen arbolado, / El fruto de los árboles sería

meras ventanas iluminadas <sup>113</sup> y, en compañía de ángeles, traspasan los muros, siendo recibidas con alborozo por la corte celestial <sup>114</sup>. En la enumeración de los bienaventurados, obsérvase un orden preciso y un afán de exaltar los santos hispanos. Agrúpanse de este modo: santos canónigos, santos obispos, coro de las vírgenes, mártires, ermitaños y monjes <sup>115</sup>. En más alto lugar se encuentran los Apóstoles y los Evangelistas, que son llamados «príncipes de los pueblos», «cardenales» de Cristo-Papa <sup>116</sup>. Se nos ofrece un verdadero retablo de Todos los Santos. Es una especie de eckiano altar de San Bavon, de Gante.

Berceo pasa igualmente revista a los componentes de la corte celestial, a los estamentos de bienaventurados, al narrarnos la incorporación a los cielos de las almas, portadas por ángeles, de Santo Domingo de Silos y San Millán. Su llegada despierta general alegría. Salen al encuentro de San Millán los Confesores, Patriarcas y Profetas, los Apóstoles, los Mártires y las Vírgenes; el Rey del cielo y su Madre le hacen entrega de la silla y de la corona <sup>117</sup>. En el parejo acontecimiento de Santo Domingo, se cita —y es de advertir mantenemos siempre el orden en que lo hace el poeta— a los Patriarcas, Apóstoles, Mártires, Confesores, Vírgenes, San Benito «con los escapulados» y San Millán, natural de Berceo <sup>118</sup>.

#### LOS SANTOS.

Se ocupa Berceo de las vidas de San Millán, Santo Domingo de Silos, Santa Oria y martirio de San Lorenzo. Si nada propiamente de particular aporta respecto a San Lorenzo, mucho es, en cambio, lo que nos dice a propósito de los otros tres santos. Pero renunciamos a seguir las incidencias de sus narraciones —de lo contrario habríamos de extendernos por demás— y nos limitaremos aquí a consignar la importancia hagiográfica de tales textos, pese a la existencia de fuentes anteriores <sup>119</sup>. Por ello, vamos simplemente a apuntar otros aspectos.

En primer lugar, el ascendiente del oficio de pastor, traído por Berceo a cuento de los años empleados en tal menester por Santo Domingo. Comienza por recor-

---

preñado, / De campos grant anchura de flores grant mercado. / Guarría la su olor a ome entecado" (*Sta. Oria*, 155).

<sup>113</sup> *Sta. Oria*, 46.

<sup>114</sup> *Sta. Oria*, 47-51.

<sup>115</sup> *Sta. Oria*, 54-85.

<sup>116</sup> *Sta. Oria*, 86-87.

<sup>117</sup> *S. Millán*, 302-308.

<sup>118</sup> *Sto. Domingo*, 522-526. Fácilmente se deduce, en este caso, la razón de mentar expresamente a San Benito y a San Millán.

<sup>119</sup> Importancia que dimana no tanto de la leve diversidad de hechos narrados, como del tono de la narración, de la forma en que se produce el poeta. De igual modo que en la plástica un mismo tema evangélico, como el de la Anuncia-

dar que Abel, el «protomártir» del Antiguo Testamento —como Esteban lo será del Nuevo— fue el primer pastor<sup>120</sup>. Pastores fueron también los patriarcas todos, San Millán y otros confesores<sup>121</sup>. De los pastores se lee que fueron varones prudentes y muy santos, que trae este oficio «buenas terminaciones»<sup>122</sup>. Es oficio de precio, sin villanía; David, antes de ser rey, fue pastor<sup>123</sup>. Cristo se dijo pastor; y pastores son aclamados en la cristiandad los obispos y abades<sup>124</sup>. Estas estrofas de Berceo no hacen sino plasmar la valoración del oficio de pastor que, a partir del Antiguo Testamento, halla realce en el Nuevo con la figura del Buen Pastor, la Adoración de los pastores, la labor pastoral del sacerdocio, etc., presentes desde los primeros momentos del cristianismo y que nos explican la razón de determinadas agrupaciones iconográficas<sup>125</sup>.

Otras dos series de santos, citados por Berceo en atención a su género de vida —y que frecuentemente se unen en las representaciones—, son los santos eremitas y los santos penitentes. Ejemplos de santos eremitas son el Bautista, San Antonio y San Pablo el primer ermitaño, Santa María Egipcíaca, San Millán, San Felices y, en fin, numerosísimos padres, como consta en «Vitas patrum», y el propio Cristo que, antes de emprender su vida pública, se retiró al desierto. Egipto —concluye— fue cuna de la vida eremítica<sup>126</sup>. En cuanto a los santos penitentes que, movidos por el arrepentimiento, castigaron su cuerpo y recobraron el favor divino, cita los modelos de San Pedro, la Magdalena, Santa María Egipcíaca, David y los ninivitas<sup>127</sup>.

---

ción, aunque esté compuesto no más que por los bultos del Arcángel y la Virgen, acusa una distinta sensibilidad que —según se trate, por ejemplo, de esculturas del XIV o del XVI— permite su inmediata clasificación; así Berceo, cuando sigue a Braulio y a Grimaldo para las biografías de San Millán y Santo Domingo, proyecta en el “dictado” su época. Y, si al abordar un tema como el hagiográfico, el escritor medieval parte de normas que le dan un esquema previo, no es menos cierto que las variantes afloran a su pluma acordes con el correr de los siglos. Salvador de Moxó, en excelente trabajo (*Aproximación a la Historiografía medieval española*, en “Homenaje... Emilio Alarcos García”, Valladolid 1965-67, II, p. 741), se ocupa de la biografía tipológica medieval, que abre con el modelo del “Santo”. Pues bien, esta “biografía tipológica”, aun manteniendo un mismo esquema esencial, no permanece inalterable a lo largo de la Edad Media. Y el “tipo del Santo”, sin perder el valor de “tipo”, se inflexiona, cual puede apreciarse meramente en el contraste de Berceo con sus fuentes.

<sup>120</sup> *Sto. Domingo*, 26.

<sup>121</sup> *Sto. Domingo*, 27.

<sup>122</sup> *Sto. Domingo*, 28.

<sup>123</sup> *Sto. Domingo*, 29.

<sup>124</sup> *Sto. Domingo*, 30.

<sup>125</sup> Julián GÁLLEGO (*Ob. cit.*, p. 209) destaca la posible asimilación del pastor a la condición de “cristiano viejo”, dentro del XVII español, con su repercusión en el arte del momento.

<sup>126</sup> *Sto. Domingo*, 55-63.

<sup>127</sup> *Milagros* 782-785.

## DIVERSOS SÍMBOLOS, REPRESENTACIONES Y HECHOS.

Mucho de lo incluido en esta «varia» final es cosa manida —así como sus correspondientes versiones plásticas—, que no merece más que ser constatado.

La oración es como incienso que se desparrama por el santuario: «... encienso es clamada: / David lo firma esto...»<sup>128</sup>. La paloma puede ser figura del alma, en gracia, de los muertos, conforme a la visión del «náufrago salvado»<sup>129</sup>. El cáliz representa el túmulo de Cristo y la patena, puesta sobre el cáliz, la losa que lo cerraba<sup>130</sup>. Cuando el sacerdote, después de la consagración, alza los brazos, recuerda principalmente tres cosas —que nos sugieren de nuevo sus versiones plásticas—: cómo murió Cristo, cómo resucitó y cómo subió a los cielos<sup>131</sup>. Al leer el sacerdote en la misa primero desde el lado derecho, después desde el izquierdo y después nuevamente desde la derecha<sup>132</sup>, evoca el hecho de que Cristo se dirigió primeramente a los judíos y que, al no ser escuchado de éstos, se volvió hacia los «moros»<sup>133</sup>, mas los judíos —y por eso el sacerdote vuelve a leer desde la derecha— se convertirán al final de los tiempos. Este trueque de papeles, esta sustitución de los judíos por los «moros», vuélvelo a recordar el sacerdote al extender sus manos sobre el pan y el vino, cruzando los brazos<sup>134</sup>.

Los dones ofrecidos a Jesús por los Magos aluden —como es bien sabido— a su condición de Rey, Hombre y Dios<sup>135</sup>. Berceo se aparta un tanto, en cambio, al hablarnos del Tatramorfo, de la explicación predominantemente extendida<sup>136</sup>. No justifica, así, los símbolos de San Marcos y San Lucas en los textos iniciales de sus respectivos Evangelios. Pintan a Mateo con «faz de hombre» —nos dice— por comenzar por la Encarnación; a San Lucas con «faz de buey», por sus textos pasionales, por contarnos como Cristo se hizo «oblación»; el «león» de San Marcos, símbolo de fortaleza, responde a haberse ocupado más que otros de la resurrección de Cristo; y el «águila» de San Juan, a haber comenzado su Evangelio remontándose a la Trinidad.

En general, los ejemplos de la providencia divina, de su caridad y misericordia para con el hombre en medio de los más diversos peligros<sup>137</sup>, nos retrotraen a las invocaciones de la «Commendatio animae» e historias desarrolladas en los sar-

<sup>128</sup> *Sacrificio*, 36 b y c.

<sup>129</sup> *Milagros*, 599-600.

<sup>130</sup> *Sacrificio*, 270.

<sup>131</sup> *Sacrificio*, 180.

<sup>132</sup> *Sacrificio*, 49-53.

<sup>133</sup> Empléase «moros» por gentiles, como se ha indicado.

<sup>134</sup> *Sacrificio*, 213-222.

<sup>135</sup> *Loores*, 32.

<sup>136</sup> *Loores*, 164-165.

<sup>137</sup> *Loores*, 91 y ss. Se recuerda asimismo a Jonás, al paso del Mar Rojo y a Pedro salvado de las aguas, en *Milagros*, 454-455.



cófagos paleocristianos. Pero el primer ejemplo que cita de la intervención divina a favor del hombre, David triunfador del león y el oso<sup>138</sup>, nos conduce a las representaciones románicas y góticas en que el caballero se enfrenta victoriosamente a tales animales con la ayuda divina —ayuda a veces claramente manifiesta, como en la figura del ángel que empuja el brazo del caballero, en los capiteles de Santillana del Mar—. En esta lucha contra el mal entran, a nuestro entender, aunque no se haga presente en ellas la intervención de Dios, escenas aparentemente de caza, como las de los capiteles de la Cámara Santa, de Oviedo, con el caballero en pugna con el oso y los jinetes alanceando leones<sup>139</sup>.

De las diablerías góticas de Berceo, ya hemos recogido algunos testimonios. Abundan en su obra. Hemos visto actuar a los demonios el día del Juicio. En los *Milagros*, andan, como siempre, a la rapiña de almas, con malas tretas y peores maneras, aunque, a última hora, salen corridos por la intervención de Santa María. De presencia humanoide, habladores y petulantes, en sus aventuras con los santos salen igualmente chasqueados. Tal, el sucio inquilino del senador Honorio<sup>140</sup> o los diablos que, reunidos en capítulo, acordaron en vano prender fuego al lecho de San Millán<sup>141</sup>. Es de advertir que el demonio toma figura animal tan sólo en uno de los *Milagros*: en el acoso al «clérigo embriagado» —con paralelo en *Las Cantigas*—, donde se presenta en forma de toro, de perro furioso y de león<sup>142</sup>.

De los hechos históricos a que hace referencia Berceo, únicamente deseamos recordar, por su índole, el frustrado empeño del rey Don García en apoderarse de los «tesoros» que sus abuelos habían regalado al monasterio de San Millán<sup>143</sup>; la existencia de «moros herropeados» al servicio del monasterio de Silos<sup>144</sup>; y el traslado de los restos de los santos Vicente, Sabina y Cristeta al monasterio de San Pedro de Arlanza<sup>145</sup>.

Como ocurría al poeta, se ha apoderado de nosotros también la fatiga y, como él —y con él—, nos atrevemos a pedir al paciente lector:

«De sendos «pater nostres» que me vos ayudedes,

A mi faredes algo, vos nada non perdedes» (*Sacrificio*, 297 c y d).

<sup>138</sup> *Loores*, 91.

<sup>139</sup> Ya lo sospecha así PITA ANDRADE (*Escultura románica en Castilla. Los Maestros de Oviedo y Avila*, Madrid 1955, Col. "Artes y Artistas", p. 35, notas 7 y 9).

<sup>140</sup> *S. Millán*, 181-198. El tono humorístico de Berceo en éste, como en otros pasajes, es singularmente regocijante. El poeta, haciéndose el pacato, con socarronería aldeana, nos dice, por ejemplo, que el demonio, al ser expulsado de la casa de Honorio, hizo una "grant villania" que, por vergüenza, rehusa contar.

<sup>141</sup> *S. Millán*, 203-224.

<sup>142</sup> *Milagros*, 461-499. Es de notar la conocida multisignificación de los símbolos, como el toro y el león, que lo mismo pueden tener significado cristológico que demoníaco, según los casos.

<sup>143</sup> *Sto. Domingo*, 133 y ss.

<sup>144</sup> *Sto. Domingo*, 433-442.

<sup>145</sup> *Sto. Domingo*, 262 y ss.