

***Los Milagros de Nuestra Señora de Gonzalo de Berceo
y el Ms. Thott 128***

Miracles of Our Lady of Gonzalo de Berceo and Ms. Thott 128

César García Álvarez
Universidad de las Américas, Chile.

Resumen

El autor del presente artículo estudia los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo desde el punto de vista estructural. Para este fin, a partir de otras proposiciones plantea su tesis, que tiene como fundamento las retóricas medievales y la comparación con los manuscritos usados.

Palabras claves:

Gonzalo de Berceo – *Milagros de Nuestra Señora* – estructura – Ms. Thott 128

Abstract

The author of this article studies the *Miracles of Our Lady of Gonzalo de Berceo* from the structural point of view. The author examines other research and proposes his thesis. The study takes into account the sources used by the spanish poet, Ms.Thott 128.

Keywords

Gonzalo de Berceo – *Miracles of Our Lady* – structural – Ms. Thott 128

Recepción de artículo: 6-3-2016

Aceptación del artículo: 12-5-2016

PARTE PRIMERA

1. Objeto y objetivo de la presente investigación

Es sabido que en el siglo XI, tras largos siglos de marianismo y portentos atribuidos a María, se fijaron una serie de colecciones de *miracula* vinculados a santuarios locales, monasterios o rutas de peregrinación. Entre los más importantes para el caso de Berceo son el Ms. 110 de la Biblioteca Nacional de Madrid (M), el Ms. Alcobacense 149 de la Biblioteca Nacional de Lisboa (A) y el Ms. Thott 128 de la Biblioteca Real de Copenhague (T), manuscritos que hemos podido manejar gracias a una beca de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación de Santiago de Chile. Existen otros manuscritos en los cuales no nos vamos a fijar por ahora¹. Poetas locales como Gonzalo de Berceo y Alfonso X el Sabio, en España, y Coinci, en Francia, recrearon después en lengua romance algunas de estas colecciones.

No vamos a terciar en la discusión sobre si el manuscrito M o el A o el T es el que tuvo Berceo en sus manos. Para el estudio estructural o compositivo que aquí presentamos cualquiera de los tres es válido, puesto que la diferencia entre los tres Ms. es de detalles, detalles importantes para otros estudios, pero no para el nuestro que es de carácter estructural. La edición de los *Milagros* hecha por Fernando Baños² al comparar los tres Ms. de Madrid, Copenhague y Lisboa constata variantes mínimas. Si elegimos para la presente investigación el manuscrito T es por su coetaneidad con Berceo; el Ms. T es del XIII a juzgar por el uso de la numeración continua, por la letra gótica textual propia de ese siglo y la inclusión de los milagros 30 y 31, compuestos a principios del siglo XIII. Por otra parte, nuestra elección se basa además en que de los 25 milagros de Berceo, 24 se encuentra en el Ms. T; solo faltan en Berceo los milagros XVI, XXII, XXV y XXVI. La razón de estas ausencias fueron explicadas por nosotros en el *Primer Congreso Internacional Paideia y Humanitas*, celebrado en Santiago de Chile el año 1987, en la ponencia “Paideia y Humanitas en los *Milagros de Nuestra Señora*, de Gonzalo de Berceo”³.

Estamos lejos de pensar que el manuscrito T es la fuente directa de Berceo, pero si no fue esta, fue una muy parecida o usó varias: a favor de esta tesis

¹ Ms. T. M. y A.

² Baños 1997.

³ García 1987.

múltiple se encuentra la *imitación*, que en unos casos es del Ms. T y en otros de otros, como el uso de la palabra *idiota* (milagro IX, 221 b), que no se encuentra en el Ms. T. y sí en otros de donde con seguridad la tomó Berceo⁴. Berceo procedía selectivamente; un ejemplo más es que de los dos milagros (XXIV y XXV) del M. T. Berceo escoge uno solo, el XXII, para no repetir dos con elementos comunes.

No obstante ello, y por las razones dadas, esta investigación tiene como *objeto* un cotejo estructural entre el manuscrito T. y Berceo, y como *objetivo*, advertir la *contaminación estructural* del Ms. T en los *Milagros* del poeta español; ello nos aclarará la originalidad de Berceo a nivel de estructura, la unidad de la obra berceana que estudiamos y afirmar que el Thott 128 fue el manuscrito más usado por Berceo.

2. Unidades compositivas en Berceo y el Ms. Thott 128

Un cotejo entre el libro los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo y el Ms. fuente Thott 128 desde el punto de vista estructural, nos arroja cinco unidades compositivas en cada milagro: *introducción, presentación del caso, situación agonística, consecuencia y glorificación*⁵. ¿A qué retórica obedece tal división aparentemente yuxtapuesta, episódica o fragmentaria? Esto debe llevarnos a otra pregunta previa: ¿hay unidad en el libro los *Milagros de Nuestra Señora* de Berceo? La supuesta *discontinuidad* estructural de cada milagro y sus cinco unidades internas, ¿habrá que entenderla en el predicamento que señala Carmelo Gariano, gustar la emoción lírica de cada parte sin necesidad de tener en la mano una obra unitaria?⁶ Carmelo Gariano va más allá, señalando que “esta es la opinión compartida por la mayoría de la crítica frente a la estructura de los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo”.

No han faltado críticos que han visto una gran unidad del libro de Berceo a partir de la alegoría de su *introducción*, pues aquí estaría la doctrina de la salvación y en cada milagro ejemplos de esa salvación. Aun admitiendo los argumentos de unidad y coherencia de todo el libro propuestos de este modo a

⁴ Herolt, Johannes 1941

⁵ Adolfo Mussafia 2012.

⁶ Gariano 1971, 201

partir del punto de vista doctrinal, advierto en tales argumentos cierto grado de debilidad al no considerar las necesarias vinculaciones con la estructura de cada milagro; en literatura, fondo y forma, significado y significante han de entenderse en la configuración de una estrecha unidad, priorizando, si hay que priorizar, lo poético sobre lo doctrinal, lo formal sobre lo formalizado. La doctrina mariana de Berceo es importante, qué duda cabe, pero en tanto en cuanto el poeta la destaca con sus excepcionales dotes de creador literario; si no fuere así, si la forma fuese secundaria, estaríamos levantando a un Berceo teólogo, que no lo es.

Es posible hablar en los *Milagros* de Berceo de una estructura episódica, de unidad por yuxtaposición, composición serial, biográfica, de retablo medieval o como se quiera llamar, sin tener en cuenta *necesariamente* lo doctrinal y sin que por ello la obra se nos desgrane en la fragmentación estilística que señala Gariano.

Vengamos a cada milagro en forma particular. Un análisis detenido nos permite decir que cada una de sus partes actúa en la totalidad del libro con una fuerte unidad, como actúa un ladrillo constructivamente en la totalidad del edificio al que contribuye a levantar. Un análisis estructural de cada relato mariano nos indica la intencionalidad del autor: superar la aparente fragmentación de cada narración a sentidos temáticos y formales mayores; las introducciones, partes presentativas, agonísticas, de consecuencia y glorificación –partes internas de cada milagro– tienen tantas coincidencias entre sí en todos los *Milagros* que se puede hablar, en rigor, aun prescindiendo de la teología mariana, *de un solo milagro, o un milagro total o metatexto o de un paradigma que sustenta y supera la aparente diversidad de cada narración*. En este gran marco, el detalle de si el milagro de Teófilo debiera ser el último o bien “La iglesia robada”, si Berceo tomó, dejó o alteró esta o aquella información, son curiosidades que no hacen al caso estructural de la obra. Aclaremos un poco más el carácter yuxtapuesto de la composición total del libro.

La composición por yuxtaposición –de cada milagro y de la obra total *Milagros de Nuestra Señora*– responde a una vieja tradición retórica: la plantilla del discurso más clásico –diríamos tradicional– con sus cinco divisiones de *Exordio* (introducción), *presentación* (presentación), *elaboración* (situación agonística), *recapitulación* (consecuencia) y *peroración* (glorificación). No nos es dado saber si Berceo tuvo en sus manos la *Retórica* de Aristóteles, *Ora-*

tor o *De Oratore* de Cicerón⁷ u otra retórica clásica; no importa. La tradición eclesiástica en el *ars concinandi* era más fuerte que saber qué autor la usó, teorizó o dio origen al discurso retórico, se mantuvo siempre por su eficacia catequética. Por otra parte, la Edad Media tuvo una particular inclinación por esta división quintuple, como ha estudiado Curtius en su clásica obra *Literatura Europea y Edad Media Latina*: cinco es el número del mundo, de las llaves del mundo, cinco las zonas de la tierra, los sentidos del cuerpo, las especies de animales, los compañeros del amor, Cristo más los cuatro evangelistas son cinco, la Trinidad más Cristo encarnado y María son cinco, cinco los gozos de María, los misterios gozosos, los misterios dolorosos, cinco los símbolos berceanos al referirse a la pradera, cinco las llagas de Cristo, etc., etc. No es extraño entonces, señala Carmelo Gariano, que sean veinticinco los *Milagros* de Berceo. Sin embargo, Gariano no va más allá sobre el sentido homilético y estructura concinatoria de cada milagro; apenas habla de “el tono de prédica propio del autor”⁸.

La retórica clásica divide los discursos en *demonstrativos*, *deliberativos* y *judiciales*; dentro de esta amplia triple división, los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo pertenecen a la división *demonstrativa*, y es su fin la alabanza o la censura, tratando de convencer sencilla y llanamente con limpio estilo aquello que se pretende demostrar. Sin embargo, los *Milagros* de Berceo, como discursos demostrativos, llevan otro apellido; son *homilética demostrativa* y tienen también otro origen, en este caso cristiano: se encuentra en los mismos *Evangelios* con los ejemplos expresados en las parábolas, igualmente en las *Actas de los Mártires* y el posterior *Martiroológico*. En la oratoria cristiana esta forma de catequesis *exemplaria* ha recibido distintos nombres, según fuese el carácter de la *demonstración*: a) *Sermones apologéticos*, pronunciados en elogio o alabanza de personajes, doctrinas o instituciones contra aquellos que lo nieguen; en Berceo pertenece a este género el *Milagro I*; b) otros hablan de *sermones evangélicos* o *sermones morales*, por destacar ejemplos atingentes a la moral o conducta; de esta índole hay numerosos milagros en Berceo; c) reciben el nombre de *sermones catequísticos* o *de propaganda* cuando junto a la enseñanza se quiere destacar un lugar, una peregrinación o una determinada devoción, como el milagro VIII, “El romero de

⁷ Aristóteles 1999.

⁸ Gariano 1971, p. 190.

Santiago”; d) no faltan autores que hablan de *oratoria espontánea*, cuando esta demanda cierto grado de espontaneidad con ingenio y dotes de arte, una oratoria asimilable a la conversación, estilo, ciertamente, del que gozan también los milagros de Berceo.

No ha de confundirnos tanta variedad de formas en la oratoria cristiana, asimiladas por Berceo o saber que en Berceo está ausente la *refutación* o que la *presentación* suele ser más extensa que la fijada por la retórica tradicional, o que la *elaboración*, con excepción de un solo caso, el milagro XIV, “La imagen respetada”, reviste carácter dramático. En el arte de hablar, la norma la fija el hablante y el oyente, por lo que no hay discursos retóricamente puros; por ello es tan importante el estudio sociológico-cristiano en el que se movía Gonzalo de Berceo. En todo caso, hay en los *Milagros* de Berceo claras marcas de respeto a la división general del discurso e intencionalidad homilética; así, en el milagro XI, donde señala que el labrador avaro:

Querí, pero qe malo, bien a Sancta María
Udié los sos miráculos, dávalis acogía. (272 a b)

Oír y poner en práctica –“*fides ex auditu*”– son dos funciones primordiales del sermón y del sermón mariano como parecen ser estos milagros⁹.

En conclusión: el arte concinatorio homilético en los *Milagros* de Berceo supone tres niveles de composición: a) El esquema básico e implícito de las cinco partes en que suele dividirse el discurso; b) el ejemplo del milagro contado, que es lo explícito o más manifiesto al lector o al oyente; c) la doctrina de la salvación y la mediación mariana que aquí y allí puntea el relato del milagro contado; tres arcos que levantan al cristiano y su temporalidad al orden de la salvación y glorificación eterna expresada en la *peroración*.

3.- Singularidad de la unidad agonística: lo temático y lo formal

Ahora bien, de las cinco partes en que la retórica divide el discurso, es la tercera, la *elaboración –situación agonística* en los *Milagros*– donde se halla el núcleo particularmente vinculante con la totalidad de la obra, allí donde encontramos la energía creadora –*temática* y *formal*– de cada relato en particular y *de todo el libro en general*. En la *presentación*, Berceo nos da la *actio* y

⁹ Carrera de la Red 2000, p.105.

en la *elaboración agonística* la *passio*; ahora bien, Berceo expresa las pasiones –centro del discurso para Aristóteles y también para Cicerón (Aristóteles L. II de su *Retórica*; Cicerón L. II, *De Oratore*)– mediante los recursos estilísticos más eficaces para configurar el *debate agonístico*: la forma apelativa y el modo narrativo directo.

Aquí en la parte *agonística*, decimos, se encuentra también en conjunción con lo formal oratorio el nivel *temático*, porque es aquí donde la Mediación de María se hace más patente al convertirse en “abogada de los pecadores ante Dios” (San Bernardo, *Sermón séptimo sobre la Natividad*); en varios milagros, María es nombrada por Berceo como *abogada* y a ello hace alusión la invocación de la *Salve*: “Abogada nuestra”. El milagro “La Casulla de San Ildefonso”, milagro primero con que se abre el libro, es un canto a esta mediación o abogacía, y es en el segundo milagro, “El sacristán fornicario”, donde encontramos la forma netamente judicial, como ha demostrado Solalinde a la luz de los *Opúsculos legales*, tomo I. Situaciones muy similares se repiten en otros milagros como “El romero de Santiago”, “La deuda pagada” y “La abadesa encinta”.

La doctrina mariana berceana –el dogma de la Mediación, presente en todos los milagros– es apoyada *formalmente* en esta tercera unidad al marcarse con un carácter intensamente dramático. En los *Milagros de Berceo*, la *introducción* y *presentación* tienen función de antecedente, y son consecuente la cuarta y quinta unidad, la *consecuencia* y *glorificación*; dos unidades anteceden a la *situación agonística* y dos unidades la siguen, enmarcándola locativamente y destacando con intención esta doctrina unitaria mariana propuesta en la alegoría de la *introducción*: “El hombre, por Eva, perdió la salvación y entró en un mundo de pecado, el hombre por María es rescatado al jardín perdido de la salvación”. Cada milagro explicita esta doctrina con el ejemplo de un pecador devoto a quien María devuelve al jardín de la salvación. La historia de la salvación presentada por Berceo *sincrónicamente* y como doctrina general en la *introducción* se hace *diacrónica* e historia en cada milagro, y es en la parte *agonística*, tercera unidad donde el pecado se enfrenta con la gracia activada por María. ¿Son estos milagros, entonces, *ejemplarios* al servicio de una doctrina expuesta previamente?¹⁰. Los *Milagros* de Berceo no; tienen

¹⁰ Alan D. Deyermond 1980, p.127

unidad como libro y como partes del libro, como obra unitaria por todo lo señalado. No se diga que, por lo unitario, los milagros serían “monótonos y poco recreativos” como afirma Isabel Uría, priorizando la fuerza de la singularidad¹¹.

4.- La estructura de la romería y del río

Berceo habla también de sus *Milagros* como de una *romería* y un *río*, y en ambas alegorías existe también un principio de unidad. Hay una coherencia formal en todos los pasos de la *romería* (Milagros 2, b. 17 c.): esta es siempre *direccional* en el caminar, se va siempre hacia un santuario o centro de culto; *intencional*, al sostener a lo largo del camino la misma piedad al santo o santa al que se visita y, desde el punto de vista *temporal*, con necesarios descansos en las hospederías monásticas. La romería tiene siempre dentro de su unidad pasos secuenciales de estructura bien definidos. De la alegoría de la romería ha dicho Northrop Frye: “La *alegoría* –se refiere a la estrofa cuarenta y seis de la *introducción* a los *Milagros* y su referencia concreta a la romería (2, b.)– es un elemento estructural de la literatura”¹². Ciertamente, estructuran la *introducción* y cada parte o milagros en que esta introducción se expresa. La alegoría se basa en la tipología, método hermenéutico de amplísima difusión en la Edad Media y conocida de Berceo; la alegoría no se sustenta en sí, sino en el carácter proyectivo y globalizador de lo alegorizado. Fieles a la *introducción* y la alegoría señalada, *todos* los milagros constituyen una romería y *cada uno* de ellos un descanso del cuerpo y alimento para el alma.

Hemos dicho que Berceo compara también su discurso narrativo con las partes de un *río* que discurre caudal, aunque con sus torrenceras y remansos, prisas y detenciones para hacer fecundos regadíos, imagen seguramente tomada del libro *De aquaeductu* de San Bernardo:

*Tal es Sancta María como el cabdal río
Que todos beben de elli, bestias y el gentío
Tan grand cras como eri, e non es más vazío,
En todo tiempo corre, en caliente e en frío.* (M. 584)

¹¹ Bañados 1997, XXII.

¹² *Anatomy of Criticism: Four Essays* 1957, 54.

El mismo esquema lógico yuxtapuesto se encuentra en otra narrativa ejemplarizante medieval: en los viejos apólogos (*Libro de Buen Amor*, del Arcipreste de Hita) con sus cuatro partes: *narración* (presentación del caso), *situación agonística* (situación agonística), *conclusión* (consecuencia) y *moralaja* (glorificación y enseñanza del milagro); composición serial hay también en *El Conde Lucanor*, *Los Cuentos de Canterbury*, el *Decamerón* y toda la pintura románica. Se trata de una mentalidad medieval que procede hacia el todo, no por vía *subordinada moderna*, sino *yuxtapuesta* o de feudalización; hoy la mentalidad, por obra de la computación, internet y globalización, es ya de otro orden, *radial*. No existe una sola mentalidad para ver el todo. En su día, U. Eco se refirió al modo latino de pensar.

Examinemos ahora cada una de estas unidades compositivas de cada milagro.

PARTE SEGUNDA

1. Sobre la primera unidad o *introducción*

La obra de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*, trabaja la unidad estructural introductoria con un estilo *simple*, dejando conscientemente el exordio *pomposo* y *vehemente*. Ya R. Becker, en su edición del Ms. T, trabajó estas leyes de omisión, alteración e inclusión; en el mismo sentido lo hizo Dutton y, en forma mucho más amplia, Avelina Carrera de la Red y Fátima Carrera de la Red en su estudio casi definitivo sobre los *Milagros*, aunque sin referencia expresa a su significación estructural, que es el punto central de nuestra investigación. El método de información positivista es muy útil, en tanto alcanza todo su radio de acción: explicar el fin doctrinal y el fin literario, dos ejes esenciales de los *Milagros* de Berceo; en caso contrario, dichas aclaraciones filológicas quedan como piezas sueltas. Abundaré un poco más por tratarse del objetivo de mi investigación con una aclaración más: la excelente edición del *Quijote* hecha por Clemencín, con más páginas aclaratorias que el texto mismo de Cervantes, no supe, por ejemplo, las valiosísimas interpretaciones literarias de A. Castro, R. Menéndez Pidal, J. Casalduero, Ortega, Unamuno, R. Marín, Riley y otros.

Esta primera unidad, además de su función –situar el escenario–, confirma la historicidad del milagro al decirnos: “*dizlo la escriptura*” (M. I); tal anotación u otras similares, como las *preintroducciones* de los milagros XIX, XXI y XXII –ponderatorias anotaciones sobre la importancia de dichos mila-

gros— equivalen a la frase bíblica con que el predicador solía iniciar su plática homilética. En uno y otro caso, es una marca testimonial de veracidad de cada milagro, ya porque lo dice la Biblia o porque mereció ser consignado por escrito o porque tiene una singular importancia “bien dictada”.

El Monasterio de San Millán de la Cogolla, donde residía Berceo, en lo que a la escritura se refiere era un monasterio rico en códices y manuscritos; aun hoy se pueden observar colecciones que datan de los siglos X y XI. El monasterio estaba dotado de un *scriptorium* que ayudaba a copiar, miniar, encuadernar y conservar los tesoros literarios heredados de la antigüedad y aquellos otros nuevos que allí llegaban; para Berceo, hombre de letras, este era el lugar privilegiado, después de la atención de su parroquia. *Escribir* no era para Berceo una tarea más.

La unidad introductoria tiene otra función, la *imitativa*: reproducir los tres elementos básicos de estructura del mundo presentes en los veinticuatro milagros del Ms. y de la obra de Berceo. Estos elementos básicos son: presentación del *espacio*, *personaje* y *acción*. Es natural que así sea, pues se trata de los componentes primarios de todo mundo narrado y, ciertamente, no hay *mundo narrado* sin dichos tres elementos; tres elementos que están en la base de todo milagro; en el Milagro IV hay, ciertamente, ausencia del lugar, pero corresponde a la situación ambulante del personaje. En el X los personajes son individuales y colectivos.

Berceo muestra así una natural intuición narrativa en la configuración unitaria y lógica del mundo, intuición que le proviene, seguramente, de una formación mental dada por sus estudios escolásticos de *Maestría* (1223-1236) en los Estudios Generales de Palencia; de los estudios legales y administrativos —fue *notario* del abad Juan Sánchez o notario público nombrado por este abad (+ 1253), según Rico¹³, del habitual orden de la vida monástica que, aun no siendo monje, observaba todos los días en el monasterio en el que residía. Conviene advertir que *maestro* (véase tal título en el milagro II) significa para Solalinde “maestría literaria”¹⁴, mientras que para Dutton se trataría de “maestro de confesión”¹⁵; en cualquier caso, no altera lo sustancial de la formación rigurosa del poeta riojano.

¹³ H. R. 1985, pp. 1-23 y 127-150.

¹⁴ Solalinde 1968, p. 1.

¹⁵ Dutton 1989, pp. 34-35.

El concepto de *imitatio*, tan presente en esta introducción, no supone falta de originalidad; antes bien era competir con el modelo escrito. Hasta bien entrada la Edad Moderna, esta era una de las formas de escribir bien, competir con los modelos, y estos solían ser los clásicos: recordemos el *Pamphilus de Amore* y los apólogos en el *Libro de Buen Amor*; las fuentes donde se inspiró Jorge Manrique para escribir sus *Coplas*, tal como estudió Pedro Salinas¹⁶; la *Celestina* y su inspiración en la comedia humanística, como puede verse en los estudios de María Rosa Lida o F. Castro Guisasola¹⁷; Garcilaso de la Vega compite con las *Eglogas* de Virgilio¹⁸; Fray Luis de León con *Horacio*¹⁹; y hasta Cervantes compite en el *Quijote* con las novelas de caballería. Léase: *La palabra escrita y el Quijote* de Américo Castro²⁰.

Hay en Berceo una reverencia por la palabra escrita y la palabra escrita en latín, lo que reitera en las fórmulas: “leemos de un clérigo” (milagro III, 101, a.), “nos diz la escriptura” (milagro IV, 116, a.), o “el logar no lo leo” (milagro II, 76, b.), “no lo leemos” (Milagro VI, 143, a.), etc. Esta devoción por lo escrito se reitera en *Vida de Santo Domingo de Silos* (701), “el escripto lo cuenta, non juglar ni cedrero”; el *Libro de Alexandre* va más allá, pues todo lo escrito, dice, es verdadero: “En escrito yaz esto, es cosa verdadera” (2161). Fuente latina e *imitación* castellana tenía en la época de Berceo otra motivación, sino mandato: El Concilio Lateranense IV (1215) prescribió para los clérigos el manejo del latín; no obstante, habría de hacerse la predicación al pueblo en romance. Los *Milagros* de Berceo oscilan entre esa fuente culta latina y el destinatario popular romanceado: el respeto a la cultura latina y su retórica quedará marcada en la estructuración de discurso y la concesión popular se advertirá en el estilo, que Berceo maneja con singular originalidad; son estas dos formas salvadoras del plagio y superación de la fuente latina. Berceo es el poeta que tuvo conciencia de la madurez del romance y sus posibilidades literarias en una época en la que el latín había perdido sus fuerzas creativas en el *habla*, pero mantenía la *norma* oratoria activada en la estructura de cada milagro, como hemos señalado, y mantenía igualmente ciertos usos de la poesía latina y, desde luego, el *sistema*. Imitar podría entenderse

¹⁶ Salinas 2003.

¹⁷ Castro 1924.

¹⁸ Bravo 1982.

¹⁹ Alonso 1978.

²⁰ Castro 1964.

como seguir servilmente el modelo latino, pero toda traducción es ya de por sí, en manos de un poeta, una creación; el nuevo sistema de relaciones genera una obra nueva. No debe resultarnos extraño haya habido en algunas universidades de hoy traducciones que se hayan validado como tesis doctorales.

En la *introducción* se encuentra ya la técnica berceana de poder añadir elementos para superar el servilismo de la *imitatio*; una introducción nunca da todo y siempre es flexible a la intencionalidad del poeta, que ajusta la narración a una invitación a la lectura (milagros II, VIII, XIV) o destaca que el milagro fue bueno porque fue escrito (milagro XIV) :

*El precioso miraclo, non cadió en oblido
Fue luego bien dictado, en scripto metido.* (328 a b)

En otras ocasiones añade elementos con otras funciones; a) para indicar cuál fue la fuente que usó y que dará al relato carácter histórico (milagro II); b) para darnos una pre-introducción ponderativa que refuerza los dos aspectos anteriores (milagro XXIV); c) para crear un ritmo narrativo (milagros XVII y XXII); d) para complementar la función didáctica (milagro XII); e) para calificar analíticamente a un personaje, acción o situación (milagros VII, XIV, XXII); y f) para dar énfasis a una determinada parte de esta unidad (milagros IV, VII, X, XII y XVII). En los milagros VII y VII el Ms. dice en un caso que el hecho sucedió “*Apud urbem Coloniam*”, y Berceo destaca el *espacio* con el añadido de: “En Colonna la rica, cabeza de regnado” (160 a); en otro caso, Berceo pone la marca hispana: “Al apóstol d’España, de ir en romería” (184 b), o la referencia al obispo don Tello, fundador de la Universidad de Palencia en 1212 (M.XIV 325 d); del mismo modo, al hablar de Roma en el Milagro X, el Ms. dirá “*in Urbe Roma*” y Berceo usa para ello dos versos (236 a, b), en afán laudatorio. El Ms. al no contemplarlo todo esto resulta un texto plano e incoloro.

Berceo hace cuatro *traslaciones* en esta primera unidad, de acuerdo a una de las siguientes funciones: a) para destacar más un hecho (milagro I); b) para condensar dos hechos y evitar reiteración (milagro II); c) para anticipar los *gozos*, dada su importancia (milagro IV); d) para destacar en un primer plano la imagen de María (milagro XIV). En el milagro XVII, la glorificación va al final y en el milagro XXIII en la pre-introducción. Las *traslaciones* obedecen a la intencionalidad de cada caso.

Las *omisiones* de prólogos e introducciones. Así, en los milagros VI, XVII, XVIII, XXI, XXII, XXIII y XXIV están de acuerdo con el estilo de Berceo; ceñir mejor la estructura de cada parte, sin digresiones o partes adjetivas.

No comentamos aquí la originalidad estilística de Berceo presente en todas sus estrofas, pues ha sido estudiada detenidamente por otros autores, como Artiles y Sobejano²¹.

Aquí nos interesa el juego estructural de partes y su efecto estético; sin embargo, conviene señalar a nivel estilístico y estructural que los verbos de la *introducción* y *presentación* van en pasado, mientras que en la parte agonística el estilo es directo o con verbos en presente.

Segunda unidad: la *presentación*

La segunda unidad en importancia es la *presentación*, correspondiente a la *proposición* oratoria; Berceo opta, dentro de las formas *simple* y *compuesta* de las *proposiciones*, por la forma compuesta o amplia: se manifiesta aquí el sujeto de la gracia y el pecado; que los sujetos propuestos con más frecuencia para esta acción del pecado y la gracia sean monjes, clérigos o no, ello no es ajeno ni a lo doctrinal ni a lo estructural: 14 de los 25 milagros tienen que ver con hombres de iglesia. Los tiempos no estaban buenos para los clérigos en la época de Berceo, pues el relajamiento de las costumbres en algunos monasterios motivó a valdenses y cátaros a promover movimientos populares en favor de una vida clerical más espiritual. Berceo, sin embargo, es muy cuidadoso en señalar que el pecado es de un religioso o monje, no de toda la comunidad. Solo en el caso de las monjas, la censura se dirige contra todo el monasterio, castigado con la excomunión; muy explicable, pues la murmuración conventual, ayer como hoy, es la carcoma de toda la vida comunitaria y sin vida comunitaria se hace cierto aquello de Lutero: "*Monachatus non este perfectio*".

Esta segunda unidad o *presentación* es tratada por Berceo mediante las fórmulas: a) de *expansión* o amplificación; en este sentido supera la *presentación* del discurso oratorio, que siempre formulaba en forma clara y simple el tema que iba tratar; b) usa también la fórmula de la *imitatio* del M en 19

²¹ Artiles 1964.

ocasiones; c) se añaden informaciones 12 veces y hay *traslatio* de datos en 4 situaciones. Berceo, mediante estas diversas técnicas, busca diseñar en forma múltiple la psicología compleja del pecador que después, más adelante, en la *unidad agonística*, auxiliará la Virgen; por otra parte, concede a la narración cierta “morosidad” y carácter “autóptico”, gérmenes de la futura novela²². *La deuda pagada*, *La abadesa en cinta* y *El milagro de Teófilo* son ya pequeños embriones de novela; por otra parte, al condensar dos episodios del Ms. en uno (milagro II), se advierte la fuerza unitaria estructurante que siempre respeta Berceo.

Es natural que en esta unidad, que tiene que ver con la formulación del hecho, generalmente situación de pecado, amenaza, pérdida de algo, etc., tenga una mayor presencia la imitación del Ms. por parte de Berceo; en 19 ocasiones se percibe este acercamiento de textos (milagros I, III, IV, VI, VII, VIII, X, XI, XII, XIII, XIV, XV, XVI, XVII, XVIII, XIX, XX, XXI y XXII). La razón de estas cercanías imitativas obedecen a que los hechos básicos no deben ser nunca alterados. Imitación, como se explicó más arriba, no significa falta de originalidad, pues Berceo supera siempre el Ms. en su estilo. Pues bien, aquí, en esta unidad estructural, es donde se valora de modo particular el estilo berceano.

Los elementos *añadidos* –doce en total– cobran importancia en un segundo lugar después de la imitación. He aquí las funciones: a) en cuatro casos están generados por la fuerza dramatizante (milagros VI, XXI, XXII y XXIV). La situación agonística se encuentra ciertamente en la tercera unidad, pero Berceo, esencialmente juglar a lo divino, desborda este núcleo central en las unidades antecedente –que estamos considerando– y en la consecuente; b) se añaden en esta *presentación* tres subunidades (milagros VIII, XX y XXIII) con el fin de dar plasticidad o énfasis; es propio de la unidad *presentación* describir, que por cierto no se da sin plasticidad; c) para confirmar en la unidad agonística la supuesta falta de lealtad y compromiso jurado del burgués con el prestamista judío en el milagro XXIII; d) Berceo usa, además, dos técnicas de embellecimiento descriptivo, por vía de cincelación estilística y mediante la presentación de cuadros de original belleza (milagros: XIV, XVII y XXI). En todos los casos hay una clara función psicológica analítica con

²² Ortega y Gasset 2011.

énfasis en develar el alma del devoto de María y cuáles eran sus sentimientos, que en la unidad siguiente serán premiados; la base de todo ello se encuentra en aquella frase del Evangelio, “porque amó mucho, se le perdonó mucho”. En esta unidad, Berceo usa *addendas* en forma de *reduplicatio*, así: destaca la gravedad doble del pecado y el gran amor a María que vence ese pecado; en el milagro VIII, por ejemplo, el peregrino en la noche, antes de partir, en lugar de participar en una vigilia preparatoria se acostó con una amiga; pecar era malo y hacerlo en el espacio de la vigilia aumentó la gravedad; en el mismo sentido de dar tintas al pecado para que la unidad salvadora (tercera unidad) sea más patente, es la inclusión berceana de “se cortó los genitales y después se suicidó, murió excomulgado” (193 d), que el M. no registra; sin embargo, amó a la Virgen y fue perdonado. Lo mismo sucederá en el milagro IX: el clérigo era ignorante y *además* hereje, según el obispo (230 a-c). En la tercera unidad, unidad *consecuencial*, vencido el mal se volverá a hablar de ese amor arrepentido catorce veces.

Presentación y *consecuencia* son las dos unidades del amor mariano: una prepara la intervención de María (tercera unidad) y la otra agradece a María su intervención. Este juego de perspectivas sentimentales marianas ha de entenderse desde la piedad del siglo XIII, siglo en el que María es considerada “abogada” porque es “madre”, infundiendo en el devoto una piedad confidencial y segura. Añádase a esto la influencia de la sensibilidad cortés, con sus actitudes de servicio y vasallaje al modo caballeresco. Fue San Bernardo uno de los santos promotores de esta piedad emotiva y afectuosa que Berceo hereda.

Tercera unidad: situación agonística

Esta unidad es el núcleo de cada milagro, como ha quedado señalado más arriba. En la oratoria tiene su correspondencia con la *elaboración* o *confirmación*, parte más importante del discurso. Toda la energía narrativa, *doctrinal* y *formal*, fluye hacia este punto y a partir de él discurre a las siguientes unidades. En esta tercera unidad, gracia y pecado se enfrentan en el campo del alma del devoto de María, y ella se constituye en el sujeto de la liberación. Sobre el origen de esta unidad agonística existen opiniones encontradas: que si Berceo era notario y acostumbrado a estas prácticas dialogantes forenses; que se trataría de una forma trasplantada de las disputas escolásticas; que, por tener los milagros la estructura de los apólogos, necesariamente tomarían de ellos

la parte agonística; que si los debates medievales eran una constante literaria, así como *Debates del agua y del vino*, “Don Melón y Doña Cuaresma” en el *Libro de Buen Amor*, *Auto de los Reyes Magos* o *Moza tan fermosa*, serranilla del Marqués de Santillana. Nuestra tesis ya expuesta se basa, por tratarse de un párroco, de una forma implícita de la retórica en el “*ars concinandi*” o predicación, solo que aquí observamos la predicación homilética, que es la más cercana al pueblo. En virtud de ello, aquí, en esta unidad, se encuentra el mejor estilo de Berceo, el estilo juglaresco dialogal, con su tono de romance recién estrenado; un estilo primitivo, con cierta tosquedad y a la vez la sencillez e ingenuidad que le infunde Berceo. Lo advirtió K. Vossler para toda la poesía románica en sus inicios medievales en *Formas literarias de los pueblos románicos* (Madrid, Espasa-Calpe, 1944, pág.158). Estudiemos las diversas técnicas dramáticas usadas por Berceo.

Si en la primera unidad, por las razones expuestas, era obligada la imitación –se dio en los 24 milagros–, no de otra suerte sucede con lo dramático o *agonístico* en esta tercera unidad, pues se da en los 24 milagros. Berceo va incluso más allá del Ms., pues, cuando este milagro narra una situación intensa (milagro VII y 170-171 a-d), Berceo la dramatiza con tal intensidad que desborda a veces esta tercera unidad, rebalsando a la antecedente (segunda unidad) y, sobre todo, a la consecuente (cuarta unidad). En función de esta escenificación juglaresca, Berceo no solo imita los 24 milagros del M. como queda señalado, sino que los recursos de inclusión y omisión (milagros VII, XI, XVI, XX y XXII) los subordina a un buen efecto dramático: destaque, por ejemplo, que Berceo en el milagro VII omite la petición del monje que está en los cielos para que aquel que vuelve a la tierra rece por él un *Miserere mei Deus*; muchos oyentes campesinos no sabían qué era esto, y lo hace añadiendo un lenguaje directo y eminentemente popular, describiendo el estado de aturdimiento con que resucita el difunto (milagro VII 178 a), lo que permitía a Berceo una expresiva escenificación. Otro ejemplo de la técnica del *añadir* con fines dramáticos se encuentra en el milagro VIII: el diablo dice al romero que por el pecado cometido se ha de matar; este solo dato, en manos de Berceo, se convierte en una serie de preguntas y respuestas sobre quién, qué y por qué ha de hacer tal cosa, generando una verdadera situación dramática. La técnica de la inclusión berceana obedece en otras ocasiones a la ponderación que se le quiere dar al relato; así, si en el Ms. se habla, a propósito del milagro IX, de “*furore commotus*”, el escritor riojano no encuentra mejor modo que expresar el furor en unos diálogos sumamente in-

tensos (véase 222 a 225); en el milagro XXI, Berceo, fiel a esta técnica, añade varios diálogos (abadesa-obispo; obispo-monjas; canónigos y obispos); en ocasiones traslada segmentos del Ms. latino (milagros IX, X y XVIII) y los condensa en el suyo para potenciar más el conflicto. Finalmente, Berceo usa monólogos y soliloquios dramáticos (milagros XVII, XIX, XXI, XXIII y XXIV) para acentuar el agonismo dramático, interiorizándolo.

Encontramos, sí, un caso particular: el milagro XIV. En este caso, el Ms. no acusa agonismo y Berceo lo introduce, solo que en forma narrativa; cuenta, no presenta. En todo caso, Berceo supera con esta técnica dialógica al Ms., que siempre es plano y atento más a la doctrina que a la forma.

Conviene señalar, por otra parte, que la tonalidad juglaresca dramatizante se encuentra en todas las demás unidades, pero a nivel de vinculantes apelativas al oyente, mediante ciertos rasgos de humor, uso de lenguaje coloquial y apelación al costumbrismo riojano, que para el oyente era una solicitante de atención²³.

No nos parece que obedezcan estos debates agonísticos a un calco de las discusiones escolásticas, pues Berceo es culto en la doctrina y popular en la forma de expresarse; en consecuencia, le llega la dramatización más de las escenas juglarescas y comedias populares que de los niveles universitarios. No descartamos fuesen estos milagros representados para los peregrinos en camino hacia Santiago y llegados a San Millán de más allá de los Pirineos –se habla de romero en la *introducción*, en el milagro VIII y en el milagro XXII– pero no eran los oyentes habituales, a juzgar por la aclimatación regional del estilo de Berceo. Tal carácter agonístico es lo que ha dado a estos *Milagros* de Berceo carecer, como señala Gariano, “de una perspectiva profunda y visión panorámica de la objetividad que poetiza. En él prevalece lo episódico” (pág. 42).

Cuarta unidad: unidad consecucional

Unidad consecutiva (cuarta unidad) y *unidad introductoria* (primera unidad) gozan de una relativa independencia respecto del Ms. La unidad consecutiva tiene su correspondencia con la *recapitulación* de la oratoria, allí donde todos los hilos se anudan; en Berceo también hay un anudamiento,

²³ *Cantabria* Ibérica 1998.

pues es aquí donde se resuelve el milagro. No obstante ello, la *consecuencia*, como se observó en el análisis pormenorizado, contribuye a la gran unidad temática y formal al restituir al pecador a la salvación, hecho celebrado por la comunidad. He aquí los tratamientos técnicos más frecuentes usados por Berceo en esta unidad:

- a) En esta unidad estructural, Berceo sigue 14 veces el Ms., *imitándolo* en la estructura –mas no en el estilo–; lo altera otras 14 veces, añadiendo elementos para él importantes. También en esta unidad la imitación del Ms. es menor, por cuanto las consecuencias de algo tienen que ver con la perspectiva cultural, social, doctrinal o simplemente estética en que el narrador se encuentra inmerso. Qué duda cabe que el estado de aturdimiento con que resucita el monje en el milagro VIII (210 a) está motivado por la cultura plástica que demanda el oyente campesino, a la vez que para mantener el tono entretenido que preside toda la narración. En el milagro XII la razón de la añadidura es estética, la *morosidad tensiva*, al señalar que los monjes fueron a la iglesia, se reunieron en capítulo, hicieron estos y aquellos ritos y oraciones. En el milagro XVI, “El niño judío”, la *addenda* de Berceo recoge, aunque en forma narrativa, la escenificación de la quema del padre del niño, como un rebalse de la unidad agonística (371 a 373); con respecto a lo social, la larga alabanza en el milagro XIX, hecha por parte de los monjes al hecho milagroso, testimonia la acción pública de María. Por otra parte, el Ms. y Berceo han de coincidir en la salvación del pecador devoto de María; este gozne no se podía alterar, pues se alteraría la sustancia del milagro.
- b) Berceo *omite* en el Milagro XVII el recurso retórico de responder las dudas latentes en el auditorio, pues sería amplificar en demasía un milagro y perdería ya el carácter de cuento o impacto local, que es propio de la narración breve, como señala Cortázar. El milagro debe ser bien acotado para que impacte; hay que omitir digresiones inútiles.
- c) Hay *traslación* de unas partes a otro lugar en los milagros II, XIII, XVI y XXIII. Berceo altera el Ms. trasladando elementos: en ello sigue la lógica humana, saber qué sucedió en el convento; esta es la razón por la que anticipa la preocupación de los monjes (82, 83, 84) que el Ms. pospone. Berceo, tras aquel breve impacto de la caída y ahogamiento del sacristán (81), vuelve a sus dotes narrativas, creando un nuevo suspenso. Los verbos berceanos son particularmente tensivos: *se levantaron todos*,

abrieron la iglesia, buscaron arriba y abajo, no podían pensar. El Ms. juega en esta unidad con la lógica celeste: el sacristán se ahogó y lógicamente había que seguir la suerte del alma en el más allá, y cuando introduce la preocupación de los monjes resulta de una gran pobreza expresiva. Berceo, si pone énfasis en la preocupación del convento, es para que luego se sorprendan del milagro de María. En el milagro XIII el autor *traslada* a la estrofa 315 lo que en el Ms. se encuentra al final; la muerte del obispo. Berceo no puede concluir con esta lógica, pues su conclusión es la glorificación. Y esta estrofa, como sucede en otros casos, sirve de argolla de alabanza a María para darnos la conclusión. En el milagro XVI, *traslada* anticipando (364); la lógica pide inmediatamente que fue el niño arrojado al horno y la madre sollozase. Finalmente, en el Milagro XXIII Berceo *traslada* la introducción del M. que da cuenta de la fiesta (698, 699, 700, 701).

Quinta unidad: la glorificación

La *glorificación* es el canto a María, fin de cada milagro y de la obra total compuesta por Berceo. Tomamos este nombre *glorificación* del milagro IV: “glorificaban todos a la Virgen preciosa” (131 d).

Berceo trabaja esta unidad con la máxima libertad anterior. En los 24 milagros usa, aunque con distintas funciones, la original técnica del *añadir*. Esta unidad permite una gran libertad y facilita al poeta riojano introducir en sus *Milagros* un rico despliegue estilístico y también que manifieste sus intereses particulares. No cabe hablar aquí de un cierre común a cada milagro, como quiere Fernando Baños²⁴. Veamos algunas variantes de esta técnica de la inclusión.

Unidad socializadora. En la *peroración*, unidad equivalente en la oratoria, el orador se hacía cargo de la tesis expuesta y tomaba un mayor compromiso social. El *Mester de Clerecía*, es sabido, era un arte comprometido; Berceo era, así pues, un poeta comprometido, y en esta unidad libre y efusiva es donde aprovecha para manifestar sus intenciones: enseñar, excitar a la piedad mariana, persuadir a los oyentes a un compromiso con el monasterio, fomentar las peregrinaciones, las vocaciones, todo lo cual redundaba en be-

²⁴ Bañados 1997, LXVI.

neficios espirituales y económicos para el monasterio. El rasgo estilístico de la apelación o invitatoria se hace aquí más incisivo y frecuente; así, en los 24 milagros encontramos 16 *glorificaciones*. Milagros: I, 74 a.; V, 140 a.; VI, 158, c.; VII, 180, c.; XI, 280, c.; XII, 304 a.; XIII, 316 a.; XV, 351, a.; XVI, 377, a.; XVII 412, d.; XVIII 430, a.; XIX, 460, a.; XX, 499, a.; XXI, 582, a.; XXII, 624, b.; y XXIV, 747, a.

En otras inclusiones, Berceo establece su doctrina mariana. Esto es en los milagros I, III, XI, XIII, XVI, XVIII, XX, XXI y XXIV. En ocasiones añade algunas estrofas, como en estos seis milagros: II, III, IV, XII, XVI y XXIII; en estos casos, Berceo quiere patentizar que el milagro contado provocó una acción colectiva o eclesial de alabanza. En otras situaciones, Berceo añade algunas estrofas, en seis ocasiones, prometiendo contar otros milagros, o bien señala la existencia de otros milagros (II, V, IX, XVI y XVII) en un claro intento de fijar la unidad de los relatos. Esta técnica permite estudiar dos o más milagros con una sola estructura. Cuando esto se da así, advertimos en los milagros una particular tensión a la estética de la subordinación y no la medieval de la yuxtaposición, historiada o episódica²⁵.

No faltan ocasiones, cuatro en total, en las que Berceo añade estrofas vinculando la glorificación con el milagro contado: VI, VIII, XIV, XV, pero son las menos.

III PARTE TIEMPO Y ESTRUCTURA

1.- *Status quaestionis*

Los *Milagros* son hechos de experiencia sacra, pero no existe experiencia sin narración – *fides ex auditu*– ni narración sin organización temporal. El lector ya se habrá dado cuenta que estamos siguiendo de algún modo a Paul Ricoeur en su obra *Tiempo y Narración*. Esta es nuestra tesis: comparando el tiempo narrativo del Ms. Thott 128 y el que anima los *Milagros* de Berceo, ¿es posible sorprender cercanías? ¿Cuáles son éstas? ¿Es posible hablar de un Ms. de Copenhague contaminante de la estructura de Berceo? Distingamos desde ya las diversas clases de tiempo: 1) *Tiempo de la sacralidad*, allí donde

²⁵ Ortega y Gasset. *El punto de vista en las artes*.

lo celeste y lo terrestre se entraman en una sola unidad narrativa de sentido; lo celeste se abre a lo terrestre para asumirlo y salvarlo. La historia humana es la historia de la salvación. Este es el caso de la mayoría de los *Milagros* de Berceo. 2) *Tiempo de la profanidad*: Por el contrario, existe el tiempo degradado o desgranado, tiempo que quiere justificarse en su propia limitación y pobreza. Es el tiempo vivido por las monjas (milagro XXIII) o por Siagro (milagro I); ellas son expulsadas del convento y él paga con su vida por su incredulidad. 3) *Tiempo doctrinal*: Este se corresponde con la exposición homilética; se cuenta un milagro, pero va siendo punteado con frases doctrinales válidas para siempre; el milagro se cuenta de muchas maneras, pero los tres manuscritos coinciden en que la doctrina es una; 4) *Tiempo litúrgico*, un tiempo sin tiempo, pues el creyente se incorpora a la liturgia laudante eterna.

2.- El pensamiento de Ricoeur: narración y estructura en Berceo

Berceo cuenta historias de milagros, pero no hay historia sin estructura narrativa, ni esta sin administración de un tiempo. El tiempo es el referente del relato. Heidegger ha afirmado que la temporalidad es lo más subjetivo y a la vez lo más objetivo. “Tiempo y narración son dos obras gemelas”, dice Ricoeur²⁶. Los hechos que se narran en los milagros, ya sean del M. o de Berceo, sucedieron en un pasado en forma suelta, sin planificar, llenos de circunstancias no pensadas y ajenas muchas de ellas al milagro mismo; el dato inicial histórico es siempre el reino de lo inexacto. Por eso, los historiadores inventan los calendarios, las generaciones, la metodología histórica o simplemente seleccionan lo valioso y lo narran. El tiempo vivido es el tiempo contado. Las narraciones recortan del bosquejo de datos lo interesante, y para tal fin disponen las partes narrativas con una dinámica o ritmo temporal. La experiencia del milagro no se da sin la experiencia del tiempo que acuña la narración. Se ha dicho que el tiempo adquiere significación antropológica en la medida en que puede ser articulado en una narración. La narratividad, así pues, determina, articula y clarifica la experiencia temporal²⁷ máxime cuando esa experiencia es, como en Berceo, de lo sacro, de lo llamado a ser vivido.

Ahora bien, en Berceo el tiempo de lo narrado ha de verse confrontado con

²⁶ Ricoeur 1955.

²⁷ Ibid. Pág. 26.

la atemporalidad que impone lo celeste; en buenas cuentas, ni el tiempo *temporal* de Heidegger ni el tiempo *desde lo sobrenatural* de San Agustín, sino una narración sustentada en la hermanación de ambas dimensiones temporales. La narración en Berceo es la del *tiempo intemporal*. He aquí el esquema de un suceso milagroso: Ocurrió algo (*introducción*) y fue escrito; históricamente fue de esta manera (*presentación*), pero en esta situación humana intervino algo no perteneciente a lo humano, María, y un milagro (*agonismo*); como consecuencia, el pueblo o los monjes comenzaron a vivirlo en el tiempo, pero solicitados por lo eterno de la enseñanza que les dejó el milagro (*unidad consecucional*); finalmente, entramos en la liturgia de lo eterno glorificante (*quinta unidad*). Berceo oscila, como queda señalado, entre el tiempo agustiniano que mira hacia lo eterno, buscando la estabilidad del reposo, y el tiempo de Heidegger, que orienta la temporalidad en la linealidad histórica del ser para la muerte. Hay muchas muertes en los *Milagros* de Berceo, pero muertes que por acción de María son vencidas por la vida y vida eterna, por el tiempo agustiniano. Las narraciones del Ms. y *Milagros* de Berceo se construyen, así pues, sobre una primera intencionalidad: la acción de lo eterno que irrumpe en lo temporal para salvarlo.

Ahora bien, Berceo se diferencia del Ms. porque da al tiempo histórico de los hechos que narra una dignidad *literaria, doctrinal y ejemplar* que los eterniza. Me explico: Berceo es un clásico, como dijo de él un día Azorín en *Clásicos y Modernos*²⁸. Paul Ricoeur plantea esta confrontación tiempo-eternidad²⁹, pero la clasicidad de Berceo, hecha sobre el contrapunto de lo temporal y eterno, va más allá de una perfección literaria, pues se orienta a otros fines buscados por el poeta: hacer valiosa la doctrina eterna que expresa en sus *Milagros* y convocar al oyente para que asista no solo a la experiencia del debate entre tiempo y eternidad (*unidad agonística*), sino a la liturgia de la quinta unidad, la *glorificación*, que es la alabanza o unión de los que vieron o escucharon el texto con el coro de los ángeles. Berceo potencia esta unidad glorificante al acercar al máximo al lector u oyente con el autor o predicador. Nada de esto hay en el *prosaismo* del Ms. La misma historia, la misma doctrina, la misma irrupción de María en la historia cambian en uno y otro texto; ello por obra de lo literario berceano, que convierte los hechos y doctrinas

²⁸ Azorín 1965.

²⁹ Ricoeur, *ibid.*, p. 161.

en *experiencia del alma*. Tiempo y narración literaria infunden a aquellos elementos la experiencia de lo maravilloso.

Confrontemos un poco más M. y texto de Berceo. Lo temporal o mundo del pecador en ambos textos, no obstante ser lo más llamativo, es accidental o secundario: se trata de un labrador, un monje, un peregrino, un burgués, un obispo, una mujer que va a dar a luz, un judío... "*erat quidam*", "*avie*", traduce Berceo, son fórmulas generalizadoras y repetitivas; porque la acción de Dios a través de María puede suceder en cualquier momento o concretizarse en cualquier persona, lo que no cambia, lo que Berceo y el Ms. enseñan, lo que da sentido a la temporalidad es estar llamada a lo eterno. No obstante ello, Berceo, como poeta, introduce lo literario o la experiencia del tiempo y la eternidad, la llamada a la liturgia final con que se celebra cada milagro. Esto no se da en el Ms. El Ms. enseña, pero no tiene la capacidad literaria de producir la experiencia. Hacer literatura para Berceo es hacer perdurar su relato, salvarlo de las contingencias del paso de los siglos, y ser doctrina y experiencia de lo eterno. Esta es la razón por la que estos relatos llamados *Milagros* constituyen un género narrativo singular, son historia (segunda unidad), drama (tercera unidad) y liturgia (cuarta y quinta unidad). En el tiempo eterno, lo diverso se hace uno: el ritmo narrativo es lento, meditativo; cobra intensidad en el núcleo narrativo de la *unidad agonística*, allí donde se debaten los dos tiempos agustiniano y heideggeriano para triunfar, llamémosle así, *el tiempo mariano*. Los *Milagros* salvan el tiempo, pero la real salvación viene de la experiencia valiosamente literaria de ese relato que tiene la fuerza de levantar al lector o al oyente a la vida eterna: lo ponen en el debate de la *unidad agonística* (ser del tiempo o ser de la eternidad) para hacerlo partícipe de la liturgia eterna de la cuarta y quinta unidad. Berceo es insistente: "quiero contarles un precioso, fermoso milagro" (milagros VIII, XIV, XVI, XXIII y XXIV).

La tesis de A. Castro, según la cual la interioridad o realidad vivida en Berceo sería una influencia de la mística árabe sufi, no nos parece, a la luz de lo señalado, cierto. ¿Por qué explicar desde la exterioridad de la cultura algo que se explica desde la inserción viva del tiempo medieval en lo eterno litúrgico?³⁰

³⁰ Castro 1948, pág. 339.

Un alcance más: ¿Qué es aquello que como técnica teje en la narración berceana lo diverso y hasta opuesto, el tiempo evanescente y la eternidad persistente?: la trama. Hay un entramado narrativo entre lo celeste y lo terrestre en los *Milagros*, y esto ya desde la primera unidad narrativa. Sucede ello porque el cielo y la tierra, lo temporal y lo eterno, gozan de inteligibilidad. La trama es la mediadora. La trama configura. Lo importante es cómo el tiempo del mundo se hace mediante la narración en tiempo del alma y *tiempo* de Dios. La trama engarza la palabra de acá y de allá, pues toda palabra en Berceo es “palabra que salta hasta la vida eterna”.

Bibliografía

- Adolfo Mussafia ha hecho un estudio de la “forma exterior”, advirtiendo que hay tres bloques en el Thott. 128 coincidente el primero –Milagros 1 al 15– con el orden de Berceo. En la misma línea se explaya Artiles (1964, *Los recursos estilísticos de Berceo*, Gredos, Madrid).
- Alan D. Deymond. “The Sermon and Its Uses in Medieval Castilian Literature”, en: *La Coronica*, 8, 2, 1980, 127.
- Alonso, Dámaso. *Poesía española*. Madrid, Gredos, 1978, “Forma interior y forma exterior”.
- Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton University Press, 1957, 54.
- Aristóteles. *Retórica*, L.III, Gredos (1999), y Cicerón. *Orator perfectus*, XXXV 122.
- Azorín. *Clásicos y Modernos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1965.
- Bañados, Fernando. *Milagros de Nuestra Señora*, Crítica Barcelona, 1997.
- Bravo, Alejandro. “La primera Egloga de Garcilaso y Virgilio”, en: *Revista Chilena de Literatura*, Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1982.
- Carrera de la Red en *Miracula Beate Marie Virginis (Ms. Thott 128 de Copenhague)*, Logroño, Centro de Estudios Gonzalo de Berceo, 2000, pág. 105. También: Avelina Carrera de la Red y Fátima Carrera de la Red. *Miracula Beate Marie Virginis (Ms. Thott 128 de Copenhague)*. *Una fuente paralela a los Milagros de Nuestra Señora de Gonzalo de Berceo*, Universidad de Valladolid, España.
- Castro, Guisasaola, F. “Fuentes Castellanas’ de la Celestina”, en: *Observaciones sobre las fuentes literarias de la Celestina*, Madrid, Jiménez y Molina, Impresores, 1924.
- Castro, Américo en *Ensayos y Semblanzas*, Universidad de Princeton, 1964.
- Castro, Américo. *España en su historia. Cristianos, moros y judíos*, Buenos Aires, Losada, 1948, pág. 339.
- Dutton. Ed. 2ª de los *Milagros*, Londres, Thámesis, 1989.
- García A. César. I Congreso Internacional de Estudios Clásicos. Universidad Metropolitana. Santiago de Chile, 1987.
- Gariano, Carmelo. *Análisis estilístico de Los Milagros de Nuestra Señora de Berceo*, 2ª. Ed., Madrid, Gredos, 1971, 201).
- Herolt, Johannes. *Mirac.*, 94.
- H.R, 53, 1985, 1-23 y 127-150.
- Manuscritos: T. M. y A. aquí citados, y además hemos consultado: el *Liber Mariae* de Juan Gil de Zamora. *Cantigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio. *Los milagros de Nostre Dame* de Gautier de Coinci. El *Speculum Historiale* de

Vicente de Beauvais. La *Legenda Aurea* de Jacono de la VoráGINE. *Venerabilis Agnetis Blannbekin. Vita et revelationes*, anónimo. *Liber de Miraculis Sanctae Dei Gentricis Mariae*, de Botho y otros muchos más.

Ortega y Gasset. “El punto de vista en las artes”. O.C. vol. VIII, 1956. “Ideas sobre la novela”, en *Obras Completas*, Revista de Occidente, VII.

Ricoeur, Paul. *Tiempo y Narración*, Siglo XXI, México, 1955. Véase el comentario de Samuel Vial Muñoz: “Comentarios a Tiempo y Narración de Paul Ricoeur”, p. 27.

Salinas, Pedro. *Originalidad y Tradición en J.Manrique*, Plaza, Barcelona, 2003.

Solalinde. Ed. de los *Milagros*, Madrid, Espasa Calpe, 1968, pág. 1.