

INFLUENCIA DE LAS ARTES VISUALES EN LA CARACTERIZACION DE LA VIRGEN EN LOS MILAGROS DE NUESTRA SEÑORA

Por *Maite Chaves* y
Teresa Labarta de Chaves

Uno de los méritos literarios de Berceo es la caracterización de sus personajes. Aunque las fuentes latinas que usa como base de sus poemas son, a veces, escuetas, él logra insuflarles vida con sus retoques. Unas veces estas variaciones de la fuente responden a su observación del mundo, otras a una influencia de las artes plásticas. Por ejemplo, Manuel Ballesteros-Gaibrois (1) ha estudiado una serie de tallas en marfil con episodios de la vida de San Millán que se pueden considerar como fuente de partes del poema sobre dicho Santo. Este trabajo intenta estudiar la influencia de la representación plástica de la Virgen María en la concepción de la protagonista de *Los*

Milagros de Nuestra Señora.

En la Edad Media las artes plásticas tenían mucha más importancia que hoy día, ya que en muchos casos las esculturas, los relieves, las representaciones pictóricas, las ventanas emplomadas, etc., tenían la función práctica de educar a la gran masa analfabeta. Las bellas artes eran tanto fuente de conocimiento, como de goce estético y la Iglesia las utilizaba con plena conciencia de su importancia.

Carmelo Gariano en su *Análisis estilístico de los Milagros de Nuestra Señora* hace notar “el entusiasmo de Berceo por lo escultórico” (2). Brian Dutton señala también “la plasticidad de la descrip-

(1) *Los marfiles de San Millán de la Cogolla de Suso*, Valencia, 1944.
(2) Madrid, 1965, pág. 62.

ción” que Berceo hace de la Virgen y como ésta parece corresponder a alguna imagen que Berceo conocía (3). Las observaciones anteriores no sólo son ciertas, sino que hay más: en la caracterización berceana de la Virgen hay una dicotomía que responde al período de transición por el cual estaba pasando la representación pictórica y escultórica de Nuestra Señora. Berceo refleja la transición de la iconografía mariana románica a la gótica.

No se pueden fijar fechas tajantes en cuanto a corrientes artísticas, pero se sabe que el estilo gótico aparece primero en la arquitectura, en Francia, con la construcción de las grandes catedrales a partir del 1150. La escultura gótica se puede considerar partiendo de principios del siglo siguiente. Aunque esta cronología no se puede aplicar a España con exactitud, sí se puede pensar que para mediados del siglo XIII habían llegado a España imágenes góticas. Hay que recordar que Berceo vivía en el llamado Camino Francés a Santiago de Compostela, y que en esta época el tránsito de peregrinos provenientes de Francia era considerable. Los monasterios situados en el Camino Francés o cerca de él competían por servir y halagar a estos peregrinos que dejaban no sólo ofrendas, sino también huellas de su cultura. Era corriente que estos peregrinos viajaran con imágenes portátiles de su devoción, y es posible que algunas veces las dejaran como obsequio.

Brian Dutton en la Introducción a su edición de los *Milagros de Nuestra Señora* (4) demuestra a base de documentos cómo el monasterio de San Millán tenía una “conciencia clara del valor económico de los peregrinos en el Camino Francés”. Además, la copla 500 de los *Milagros* está dirigida a estos peregrinos:

Sennores e amigos, companna de prestar,
deqe Dios se vos quiso traer a est logar...

Se sabe que la iglesia de San Millán de Yuso estaba dedicada a la Virgen y que había en ella, por lo menos, dos imágenes de Nuestra Señora, una en el altar mayor y otra en el claustro. Dutton supone que es posible que una al menos fuera similar a la Virgen de Marzo,

(3) Gonzalo DE BERCEO: *Obras Completas II, Los milagros de Nuestra Señora*, Londres, 1971, págs. 6, 118, 130. Todas las citas del texto de los *Milagros* están tomadas de esta edición.

(4) *Ibid.*, págs. 8 y 9.

venerada también en el monasterio de Santo Domingo de Silos y que es una Virgen entronizada con el Niño en el regazo.

La “clientela” que iba a dar a San Millán de Yuso iba probablemente atraída por la devoción a la Virgen, luego era muy apropiado entretenerla con recitaciones en romance sobre los milagros de Nuestra Señora, sobre todo en el caso de peregrinos que no tuvieran a su alcance el leer los relatos en latín. Aparte de esta finalidad inmediata de los *Milagros*, esta colección responde a la gran corriente de obras de relatos de milagros marianos que estaba inundando a Europa (Gautier de Coincy, *Miracles de Nostre Dame*; Jacobus de Voragine, *Legenda Aurea*; Alfonso el Sabio, *Cantigas de Santa María*, etc.) como efecto del auge de la devoción a Santa María.

Es posible que estas recitaciones tuvieran lugar en presencia de alguna imagen de la Virgen, lo cual tendría mucho más efecto en el ánimo de los oyentes, ya que para la mente medieval estar en presencia de la imagen de Santa María era equivalente a estar en presencia de la propia Virgen. El Segundo Concilio de Nicea (787) había dictaminado que honrar una imagen era como honrar a la persona representada.

Berceo refleja esta falta de distinción entre la Virgen y su imagen. Tanto en el Milagro 4 (copla 116) como en el 6 (copla 145) el ladrón devoto y el clérigo se avergüenzan de la mirada de la imagen de la Virgen: “Avié muy grand vergüenza de la su catadura” (116*d*, 145*c*). En el Milagro 2, el sacristán fornicario “facié a la su statua el enclín cada día” (76*d*) y cuando éste muere y los diablos van arrastrando su alma pecadora, la Virgen se aparece a quitarles el alma diciéndoles que el sacristán había salido con su permiso (92*c*). En el Milagro 14 al relatar como el fuego no se atrevió a acercarse a la imagen dice que “el fuego tan fuert e tan quemant, / nin plegó a la duenna, nin plegó al ifant” (324*ab*). En el Milagro 16, es la imagen de la Virgen la que reparte la comunión: “...vio sobre'l altar una bella figura, / una fermosa duenna con genta creatura. / Vio que esta duenna que posada estava, / a grandes e a chicos ella los comulgava...” (357*cd*, 358*ab*). En el Milagro 21, la copla 515 dice específicamente que la imagen de la Virgen que la abadesa encinta tenía en su oratorio resultó su madrina. En el Milagro 23, la imagen de la Virgen con el Niño sirve de fiadora y da testimonio hablado. La fuente latina habla de una imagen de Cristo, pero Berceo especifica una imagen

de Sancta María con su Fijo en brazos". Cuando los ladrones del milagro de la iglesia robada echan mano del velo de la imagen de la Virgen, la Virgen se siente afrentada y se venga de ellos (718-9).

Recuérdese además que las imágenes que Berceo y sus oyentes tenían delante era policromadas, lo cual aumentaba la ilusión de realidad.

Cuando Berceo hace alusión o describe una imagen o "figura" de la Virgen, generalmente es una imagen románica. Manuel Trens describe el prototipo de las Vírgenes románicas como: "concentrada en su divina maternidad y venerada por sus devotos — un carácter más bien extático y glorificado, pasmo de ángeles y fieles, al mismo tiempo que terror de los malos" (5). Esta es la imagen cuya mirada fija y de frente avergonzaba al ladrón y al clérigo. La Virgen románica es de tipo sedente con corona que, a la vez que está entronizada, sirve de trono al Verbo Encarnado, por lo cual se le reconoce como sede de la sabiduría y "trono del rei Salomón" (37c).

Los epítetos aplicados a Nuestra Señora que derivan de esta imagen románica de la Virgen son: la Gloriosa, Reina de los cielos, Reina de Gloria, Reina coronada, que se repiten a lo largo de toda la obra. Las descripciones más detalladas de imágenes de la Virgen están en los Milagros 14, 16 y 24.

Estava la imagen en su trono posada,
so Fijo en sus brazos, cosa es costumada,
los reis redor ella, sedí bien compañada,
como rica reína de Dios Santificada (319).

Tení rica corona como rica reína,
de suso rica impla en logar de cortina,
era bien entallada e de lavor muy fina,
valí más essi pueblo qe la aví vezina (320).

Berceo parece estar describiendo una imagen muy conocida para él, puesto que la fuente no trae tantos pormenores, diciendo sólo que estaba tallada en madera y tenía un velo blanco. En el Milagro 16 también especifica que es una imagen de la Virgen con el Niño cuando la fuente solamente habla de una imagen de la Virgen:

...vio sobre'l altar una bella figura,
una fermosa duenna con genta creatura (357cd).

(5) *Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, 1946, pág. 13.

“La duenna qe estava enna siella orada
con su fijo en brazos sobre'l altar posada...” (369bc)

No conocemos la fuente del Milagro 24 (La iglesia robada), pero aquí vuelve a describir una imagen de la Virgen con el Niño en brazos y con corona e impla de quita y pon de cierta riqueza a juzgar por la codicia de los ladrones:

...de la Virgo gloriosa vidieron la figura
con su ninno en brazos, la su dulz creatura (715cd).

Tenié en la cabeza corona muy onrada,
de suso una impla, blanca e muy delgada,
a diestro e siniestro la tenié bien colgada,
asmaron de tollérgela mas non ganaron nada (716).

Las imágenes románicas solían tener el velo y la corona tallados junto con la imagen y ésta debe ser una de las primeras menciones del uso de “corona postiza”.

La transición al estilo gótico en la iconografía mariana está señalada por la humanización de Santa María. Las estatuas van perdiendo su carácter rígido y hierático y la Virgen va dejando de ser una matrona entronizada para aparecer más bien como doncella de gran belleza, muchas veces de pie, medio ladeada y sonriente. La Virgen, cuyo papel en la época románica era de trono de la sabiduría, va pasando a ser la intercesora de la humanidad por excelencia. De la Virgen en el período gótico dice Henry Adams: “María concentraba en sí misma toda la rebelión del hombre en contra del destino, toda la protesta contra la ley divina ... en la Virgen el hombre había encontrado una puerta de escape” (6). De la Virgen gótica dice Manuel Trens: “Su omnipotencia suplicante ... capaz, según la credulidad medieval de los fieles, de tergiversar los planes y veredictos del mismo Dios y de arrancar las almas de las mismas entrañas del infierno, inspiró a la humanidad ... confianza y optimismo ... Sus devotos llegaron a malgastarse el alma, seguros de poder jugar esta última carta de María en el momento de rendir cuentas” (7).

A este concepto de la Virgen responden los Milagros, 2, 3, 6, 7, 8, 10, 11 y 21. En el Milagro 2 Santa María logra arrancar el alma del sacristán fornicario a los diablos y consigue que Cristo lo resu-

(6) *Mont St. Michel and Chartres*, Nueva York, 1961, pág. 271.

(7) *Iconografía...*, pág. 255.

cite para que el sacristán pueda arrepentirse, confesar y hacer penitencia. En el Milagro 3 el clérigo que, según Berceo era “tiestherido” y estaba “embebido en vicios seculares”, murió fuera del convento y fue soterrado lejos, pero como era devoto de la Virgen, ésta logró que exhumaran su cadáver de cuya boca brotaba una flor maravillosa como si hubiera muerto en olor de santidad. En el Milagro 6 María salva al ladrón de morir, aún cuando cuelga ahorcado por tres días, y de ser degollado después. En el Milagro 7 la Virgen vuelve a lograr que Cristo resucite a un pecador devoto suyo para darle la oportunidad de arrepentirse. Santa María también ayuda a la abadesa encinta —Milagro 21— de modo que da a luz milagrosamente y se salva del castigo del obispo.

La conducta de la Virgen en muchos de los milagros es ilógica, poco razonable, impetuosa, es decir, lo que se consideraría como comportamiento femenino típico. No siempre se toma en serio su ira:

...siempre pñadat traes maguer eres sannosa... (391*b*).

La duenna pñadosa qe fue ante irada
fue perdiendo la ira e fue más amansada;
perdonólis la sanna qe lis tenié alzada,
toda la malatía fue luego acabada (395).

La Virgen en acción es casi siempre una Virgen gótica que está más cerca de hablar y actuar como una mujer —y de clase baja— que como la Reina del Cielo. En el Milagro 2 la Virgen les dice a los diablos: “Con esta alma, foles, —diz— non avedes nada...” (89*b*). En el Milagro 9 se le aparece al obispo que ha suspendido al clérigo simple de decir la misa de Santa María, que es la única que sabe decir, y le increpa de manera muy humana:

Díxoli brabamientre: “Don obispo lozano,
¿contra mí por qe fust tan fuert e tan villano?
Yo nunca te tollí valía de un grano,
e tú hasme tollido a mí un capellano (229).

El qe a mí cantava la missa cada día,
tú tovist que facié yerro de eresía;
judguéstilo por bestia e por cosa radía,
tollístili la orden de la capellanía (230).

Si tú no li mandares decir la missa mía
como solié decirla, grand qerella avría,
e tú serás finado hasta'l trenteno día,
¡desend verás qué vale la sanna de María!” (231)

En la fuente la Virgen también habla, pero sólo pregunta por qué le ha prohibido a su capellán decir su misa y que si no revoca la sentencia morirá al cabo de treinta días. Las palabras y las frases que Berceo pone en boca de la Virgen son mucho más eficaces dramáticamente y mucho más humanas. Otro tanto se puede decir de lo que dice la Virgen al clérigo que, después de estar a su servicio, ha decidido casarse:

“Don fol malastrugado, torpe e enloquido,
¿en qué roídos andas? ¿en qué eres caído?
Semejas ervolado, qe as yervas bevido,
o qe eres del blago de sant Martín tannido (340).

Assaz eras, varón, bien casado comigo,
yo mucho te qería como a buen amigo,
mas tú andas buscando mejor de pan de trigo,
non valdrás más por esso quanto vale un figo (341).

Si tú a mí quisieres escuchar e creer,
de la vida primera non te qerrás toller,
a mí non dessarás por con otra tener;
si non, avrás la lenna a cuestas a traer (342).

Otros rasgos de la representación de la Virgen en el gótico son su juventud, su belleza y su elegancia. A esta concepción corresponden versos como: “querié bien al Fijuelo e bien a la ponzella” (117c); “el ninno muy fermoso, fermosa la ponzella” (327d); “la esposa de Christo, poncella e parida” (868a); “vino Sancta María con ábito onrrado” (468a); “una fermosa duenna con genta creatura” (357d); “de la su fermosura más se enamorava” (358d). El paño que la Virgen trae para salvar al náufrago “panno era de precio, nunqua vid su calanno” (609b). La fuente sólo menciona un palio sin describirlo. La dulzura era otra característica de la Virgen gótica y a veces Berceo la señala: “Paráronse delante al Ninno coronado, / el qe tenié Madre dulzement abrazado” (692ab).

Un tema popular en las representaciones góticas marianas fue la Virgen dando el pecho al Niño, usualmente llamada la Virgen de

la Leche. Este tema había aparecido ya en el arte cristiano primitivo y el copto, pero no había sido popular en el románico. Según Trens en el período gótico “María ... adopta un nuevo y más convincente recurso. Con la mano indica su pecho, que alimentó al Hijo de Dios y suyo, como razón suprema y definitiva para inspirar y exigir misericordia. Es al argumento máximo de que ella dispone” (8). Berceo tiene este tema en mente en algunas ocasiones, e.g.,

Amigos, si quisiéssedes un pocco esperar,
aun otro miraclo vos qerría contar,
qe por Sancta María dennó Dios demostrar,
de cuya lege quiso con su boca mamar (75).

Díssoli la Gloriosa: “Yo so sancta María
madre de Jesu Christo qe mamó leche mía...” (109ab).

La mención de la Virgen de la Leche no existe en la fuente en ninguno de los dos casos.

Aunque no sabemos exactamente qué representaciones de la Virgen —ya escultóricas, ya pictóricas— Berceo conocía y tenía en la mente al componer los *Milagros*, se puede inferir con bastante seguridad que al menos una debía ser de estilo románico sedente, coronada, probablemente como la Virgen de Marzo, existente en Silos y que otra u otras debían ser de estilo gótico más humanizado y al menos una del tipo de la Virgen de la Leche, representando el ideal de dulce belleza femenina del siglo XIII. Nunca hay mención ni referencia a ilustraciones posibles de los manuscritos que contuvieran los relatos de los *Milagros*. En general hay pocos manuscritos de ciclos de milagros marianos que estén iluminados. Las *Cantigas* de Alfonso el Sabio son una notable excepción. Las alusiones y referencias son a imágenes pintadas o esculpidas de la Virgen con el Niño. Tanto el poeta como su público convivían con estas imágenes y se sentían ligados a ellas.

Como narrador hábil que era, Berceo embellecía sus relatos con analogías visuales y descripciones plásticas que por una parte aumentaban el mérito literario de la obra y, por otra, encarecían intencionadamente la devoción a las imágenes marianas existentes en el monasterio.

(8) *Ibid.*, pág. 368.