

UN COMPENDIO DE TÓPICOS ELEGÍACOS: EL DUELO DE BERCEO*

M^a Emilia García Jiménez**

RESUMEN

Aunque no escasean los textos en los que se alude al material tópico presente en la obra literaria de Gonzalo de Berceo, no es usual que este estudio se realice desde el punto de vista de los géneros literarios. Este artículo pretende analizar los lugares comunes del Duelo de la Virgen de Gonzalo de Berceo pero tomando siempre en consideración el resto de las elegías del período medieval. Esta visión de conjunto permite concluir que el poema de Berceo es un verdadero compendio de los motivos operativos en las lamentaciones de la época, por cuanto en él aparecen procedimientos centrados en la figura del muerto, encaminados hacia la persona que escribe y relacionados con la idea de la muerte. Los elementos más característicos tanto de la elegía como del planto berceano son los que se pueden denominar «señales de duelo», por cuanto son expresiones literarias de acciones realizadas tradicionalmente por las plañideras y demás familiares de los muertos. En los versos del vate riojano se llora, se pierde el sentido, se viste de negro, se besa y abraza al muerto, se le describe consolando a la madre... motivos que actúan como verdaderos estribillos y crean el clima plañidero que es propio de la elegía medieval.

Palabras clave: elegía, tópicos, duelo.

Although there are texts in which the clichés present at the literary work of Gonzalo de Berceo is mentioned, it is unusual that this study is carried out from the point of view of the literary genres. This article tries to analyse the commonplaces of the Duelo de la Virgen by Gonzalo de Berceo but always taking into account the rest of elegies of the medieval period. This all-embracing view permits to conclude that Berceo's poem is a veritable compendium of the motives that are operative in the lamentations of the age, because the procedures that are centred in the dead, guided to the author or connected with the idea of the death appear there. The most characteristic elements of both the elegy and Berceo's lamentation are the «grief signs», because there are literary expressions of actions traditionally realized by the mourners and other relatives of the dead. In Berceo's verses people cry, lose consciousness, dress in black, kiss and embrace the lifeless, the dead is described comforting the mother... motives that are acting as real refrains and create the plaintive climate that is peculiar of the medieval elegy.

Key words: elegy, cliché, grief.

* Recibido el 8 de enero de 1993. Aprobado el 30 de julio de 1993.

** Doctora en Filología Hispánica. Catedrática de Lengua y Literatura. Extensión del I.N.B.A.D. de La Rioja.

Cuando un autor medieval decidía escribir una obra literaria, pesaban sobre él una serie de tradiciones. En primer lugar la preceptiva retórica, que le permitía hallar las ideas oportunas para su texto (*inventio*), así como distribuirlas (*dispositio*) y enunciarlas en un estilo concreto (*elocutio*). En segundo lugar, las directrices concretas del género literario al que pertenecía su composición (canción, dezir, romance, elegía...). También podía, y era muy frecuente que así lo hiciera, extraer una serie de motivos y tópicos de un bagaje probablemente asistemático¹ de formulismos integrados en su cultura literaria².

El *Duelo de la Virgen* de Gonzalo de Berceo está concebido tomando en consideración estos tres ámbitos: el retórico, el genérico y el tópico³. El autor riojano, gran conocedor de los lugares comunes literarios, organiza su versión del lamento de la Virgen recurriendo constantemente a este tipo de procedimientos, alguno de los cuales proviene de la literatura visionaria⁴. De esta forma aumenta la complicidad con el lector, habituado a los mismos, pero también fortalece los lazos de unión con el resto de las composiciones elegíacas medievales, de manera que el análisis de los motivos presentes en el planto berceano debe situarse necesariamente en este contexto.

Las elegías del período presentan unos rasgos comunes que consisten en la presencia constante de una serie de temas y estructuras como son la consolación, la lamentación, el elogio, el recuerdo de muertos pasados, la imprecación a la muerte, etc... Pero documentamos también una marcada tendencia a la reiteración de tópicos, hecho que tal vez sea el rasgo más característico de esta manifestación genérica, pues es el que aporta ese tono lamentatorio que le es propio⁵.

El conjunto de lugares comunes⁶ que aparece en los plantos medievales es diverso y de origen múltiple. Una parte de ellos es común con el resto de las modalidades de la poesía

1. Según F. LÓPEZ ESTRADA ("Poética, retórica, tópica y temática medievales", *Introducción a la literatura medieval española*, Gredos, Madrid, 1979 [4^a ed.], pp. 159-160): «No existió propiamente una codificación sistemática de los tópicos, pero pudieron llegar al escritor de muchas maneras: por las enseñanzas de las Poéticas, Retóricas y Artes Poéticas, en los ejercicios de la escuela, a través de *Florilegios* y *Sumas*, por comentarios de textos latinos, etc.».

2. En este sentido señala F. LÓPEZ ESTRADA (*ibidem*, p. 161): «En el punto extremo de esta organización se encuentran los formulismos que se crean dentro de grupos genéricos precisos (épica medieval, romancero, lírica cancioneril, historia, etc.), y que constituyen una situación en que tales expresiones están dentro de un lenguaje establecido; son las piezas más condicionadas del grupo, y sirven como indicio de los estilos respectivos del conjunto».

3. No hay que olvidar, no obstante, que muchos de sus elementos provienen directamente de *Los evangelios* y se repiten en obras como el *De lamentatione Beatae Mariae Virginis*, el *Stabat Mater Dolorosa* de Jacopone da Todi, el *Plant de la Verge* de Ramón Llull y el *Plant* anónimo catalán del siglo XII (Cfr. OROZ RETA, J.: "Paralelismo literario entre el *Duelo* de Berceo y el *De lamentatione* y *Los evangelios*", *Helmántica*, 1951, vol. 2, pp. 324-340; FRANZBACH, M.: "Die planctus Mariae Virginis von Gonzalo de Berceo und Jacopone da Todi", *Cultura Neolatina*, Roma, 1967, pp. 95-108).

4. Cfr. OLIVARES ZORRILLA, R.: *La imagen luminosa en dos obras de Gonzalo de Berceo*, Universidad Autónoma de Chapingo, México, 1991, p. 53.

5. B.W. WARDROPPER (*Poesía elegíaca española*, Anaya, Salamanca, 1967, p. 11) apunta al respecto: «La poesía elegíaca, pues, no depende necesariamente de una tradición teológica; depende de su propia tradición poética. El poeta que lamenta una muerte -o que consuela a otros que la lamentan- tiene que acudir a un fondo bastante reducido de ideas, imágenes, antítesis, correlaciones y técnicas retóricas».

6. Siguiendo las directrices de E.R. CURTIUS (*Literatura europea y Edad Media latina*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, (1948) 1976, pp. 108 y 126) consideraremos «tópico» aquel argumento válido para cualquier asunto prefijado tanto por la retórica como establecido por el uso a lo largo de la historia de la creación literaria. P. ZUMTHOR (*La letra y la voz de la "literatura" medieval*, Cátedra, Madrid, 1989, p. 238) establece: «El "lugar común" tiene como función acercar al auditor a la "materia remota" del discurso, concretar su contenido, evitando no obstante toda particularización: funda la técnica de las "artes de memoria" y justifica prácticamente la mayoría de las estrategias poéticas adoptadas a través de los siglos».

trovadoresca, como el tópico de «morir de amor» o del «amor como muerte»; otros, por ejemplo el «*ubi sunt?*», han tenido una muy fecunda vida literaria. Hay otra serie de lugares comunes propios y exclusivos de la lamentación literaria⁷ que han resultado funcionales en otras manifestaciones poéticas.

Si rastreamos los textos, observamos que los tópicos que se pueden considerar específicos de la elegía son los más numerosos. Es normal, ya que se trata de los rasgos característicos del género, aunque hay que destacar un hecho llamativo: ninguno de ellos se dirige directamente hacia el público. Tal vez se deba a que la estructura retórica de los poemas brinda ya los lugares suficientes para incidir de una forma efectiva sobre el destinatario de la composición. No obstante, es sobre esta figura sobre la que, en última instancia, recaen gran parte de los procedimientos que vamos a estudiar. En suma, la elegía puede considerarse como un poema destinado a alabar a alguien, pero ese elogio se hace de una forma comunicativa, es un encarecimiento ante una comunidad lectora y oyente.

Conforme a lo anterior, vamos a analizar los tópicos lamentatorios presentes en el *Duelo de Berceo*, pero partiendo de los que resultan más característicos del conjunto de plantas medievales. Esto lo haremos teniendo en cuenta tres apartados: los tópicos centrados en la figura del muerto, los encaminados hacia la persona que escribe, y los relacionados con la idea de la muerte. Pero hemos de sobreentender que todos ellos recaen de forma más o menos velada sobre el receptor.

I. TÓPICOS CENTRADOS EN EL MUERTO

El retrato del muerto, realizado de forma más o menos acorde con el canon oratorio, es frecuente en los plantos. Establecido por la preceptiva retórica, no se puede considerar propiamente un elemento tópico, aunque sí en una de sus manifestaciones: la descripción del muerto «como si estuviera vivo». Este lugar común parece característico del *Laberinto de Fortuna*⁸, pues lo encontramos en las estrofas 190-192, 193-195 y 196-197:

El que de días paresçe mayor,
por ira tan justa su gesto sañudo,
que preso e ferido demuestra que pudo
enantes matarlo pesar que dolor,
aquel que tú vees con tal grand honor
el adelantado es aquél de Perea,
que ovo victoria de tanta pelea
que bien lo podemos llamar vengedor.

est. 193

Como se puede observar en el fragmento anterior, este procedimiento acerca el muerto al lector y dota al poema de un gran dinamismo. No se afirma que está vivo, se dice que está muerto, pero se le describe casi en el momento de fallecer.

También a este último momento de la vida de la persona objeto de la elegía se refiere el tópico de la separación del alma y el cuerpo, empleado por Carvajales en el poema

7. El estudio más exhaustivo es el realizado por E. CAMACHO GUIZADO (*La elegía funeral en la poesía española*, Gredos, Madrid, 1969, pp. 31-90). Véanse también los trabajos de M^a R. FERNÁNDEZ ALONSO (*Una visión de la muerte en la lírica española*, Gredos, Madrid, 1971, pp. 80-84), B.W. WARDROPPER (*op. cit.*, pp. 12-13), J. FILGUEIRA VALVERDE ("El planto en la historia y en la literatura gallega", *Sobre lírica medieval gallega y sus perduraciones*, Biblioteca Filológica, Bello, Valencia, 1977, pp. 26-27), E.R. CURTIUS (*op. cit.*, pp. 123-125 y 231-239), etc.

8. L. VASVARI FAINBERG (ed.), Alhambra, Madrid, 1976.

CXXX del *Cancionero de Estúñiga*⁹. El texto mantiene la tendencia a la acción que hemos constatado en el precedente aunque con un enfoque marcadamente maniqueísta:

El sueno propuesto ad uestra prudencia
 es que ui muerta a mi enamorada,
 del siglo terrestre tomando licencia,
 teniendo en los cielos eterna morada;
 e, quando del cuerpo fue el alma dexada,
 los uicios yquinos queríanla ocupar,
 las claras uirtudes non dieron lugar
 e fizo en los cielos complida bolada.

est. 3

La imagen platónica de la separación entre ambos elementos constitutivos les sirve a los autores elegíacos para plantear de una forma simbólica la pugna entre el bien y el mal que tiene lugar tras el fallecimiento de una persona. No ocurre así en Berceo quien, mediante una variante relacionada con la anterior -el «rendir el alma»- nos transmite una idea de perfección, de paz absoluta, de ausencia de dramatismo en ese paso final¹⁰:

Madre, de ti con tanto me quiero despedir,
 todo te lo he dicho lo que he de decir.
 Incliné la cabeça como qui quier dormir,
 rendió a Dios la alma e desóse morir.

est. 108¹¹

En otras composiciones el aspecto descriptivo da paso al apelativo, siempre manteniendo la misma línea temática de la concepción del fallecido como alguien dotado, al menos temporalmente, de vida. En ellas el poeta habla con el muerto como si estuviese vivo. Este recurso resulta especialmente expresivo en el *Cantar de Roncesvalles* y la *Leyenda de los siete infantes de Lara*¹², y es el propio autor el que alude al procedimiento empleado, como se observa en los textos:

raçonóse con eylla como si fuese bivo:
 «Bueno pora las armas, mejor pora ante Jhesuchristo,
 consejador de pecadores e dar...tan...
 el cuerpo priso martirio quier que le...o...io
 Mas, ¿quién aconsejará este viejo mesquino
 que finca en grant cuita?»

Roncesvalles, vv. 1-6¹³

Mediante esta elocución en primera persona por parte de una figura implicada en los hechos, la lamentación se hace más verosímil, se acerca significativamente al lector.

9. N. SALVADOR MIGUEL (ed.), Alhambra, Madrid, 1987.

10. J. ARTILES (*Los recursos literarios de Berceo*, Gredos, Madrid, 1964, p. 248) señala al respecto: «Los santos de Berceo mueren todos de la misma manera, casi con los mismos gestos, moviendo las manos con igual ritmo, casi como si hubieran ensayado para morir». La estampa más tranquila es la del *Duelo*.

11. Gonzalo de BERCEO, *Obra completa*, VV.AA., coordinada por I. URÍA, Espasa Calpe / Gobierno de La Rioja, Madrid, 1992.

12. M. de RIQUER ("El fragmento de *Roncesvalles* y el Planto de Gonzalo Gústioz", *La leyenda del Graal y temas épicos medievales*, Prensa Española, Madrid, 1968, p. 208) señala la coincidencia de estas dos obras en este tópico, y resalta que M. Pidal y Horrent consideran que se trata de una fórmula tradicional del planto.

13. C. ALVAR y M. ALVAR, *Épica medieval española*, Cátedra, Madrid, 1991.

Al mismo tiempo el elogio, presente en todos estos parlamentos, resulta menos hiperbólico.

Dos motivos íntimamente entroncados con éstos son la afirmación de que «yo (el muerto) vuelvo a morir con el que llora» y la consolación por parte del propio finado. Berceo se hace eco de ambos ya que en su *Duelo* Jesús afirma que el dolor de su madre es más profundo que el de su pasión y la consuela con la idea de la resurrección. Veamos los versos:

Recudió el Sennor, dixo palabras tales:
 «Madre, mucho me duelo de los tus grandes males,
 muévenme las tos lágrimas, los tus dichos capdales,
 más me amarga esso que los colpes mortales.
 (...)»
 «Madre, dixo el Fijo, de oy a tercer día
 seré vivo contigo, verás grant alegría;
 visitaré primero a ti, Virgo María,
 desende a don Peidro con la su compañía.
 ests. 81 y 107

Hay, finalmente, una serie de recursos que tienen cabida en este grupo por tratarse de acciones cuyo objeto es la figura del muerto, pero que están a caballo con el siguiente ya que es el propio autor o alguna otra figura quien realiza estos hechos movido por el dolor. El primero de ellos es el de limpiar la cabeza del muerto. Lo encontramos en dos poemas épicos, el *Cantar de Roncesvalles* y la *Leyenda de los siete infantes de Lara*. Como se puede observar en los versos que vienen a continuación, mediante este procedimiento el autor logra comunicar el dolor del personaje a través de un clima de delicadeza y afectividad:

El buen enperador mandó la cabeza alçare,
 que l' alinpiasen la cara del polvo e de la sangre.
Roncesvalles, vv. 15-16

Similar orientación poseen los motivos de abrazar el muerto o besarlo, cuya aparición en un texto aumenta expresivamente el clima patético y persigue captar la atención del lector. Los podemos ver aunados en los siguientes fragmentos, el primero de ellos perteneciente al *Libro de Alexandre*¹⁴, el segundo a nuestro autor riojano:

Rosana sobre todos era muy debatida,
 a los pïedes del rey yazié amorteçida,
 teniélo abraçado, yazía estordida,
 aviá mucha de agua por la cara vertida.
 Maguer que non podié la cabeça alçar,
 bien fazié demostraça que lo querié besar;
 non la podién del cuerpo toller nin despegar,
 quand' omne bien asmasse, non era de rebtar.
 ests. 2659-2660

Abraçava la cruz hasta do alcançava,
 besávali los pïedes, en eso me gradava;
 non podía la boca ca alta me estava,
 nin fazía las manos que yo más cobdiciava.
 est. 138¹⁵

14. J. CAÑAS MURILLO (ed.), Cátedra, Madrid, 1988.

15. La idea de besar al muerto la reitera en la estrofa 153.

2. TÓPICOS CENTRADOS EN EL QUE ESCRIBE O EN ALGÚN PERSONAJE

La casi totalidad de los numerosos y frecuentes tópicos agrupables bajo este epígrafe se pueden considerar señales de duelo por tratarse de posturas tipificadas que el poeta o alguno de los personajes implicados en el hecho doloroso adoptan. No resulta oportuno establecer una diferenciación entre quién es el que actúa de esta determinada manera ya que, sea el autor u otra figura, el procedimiento posee la misma finalidad: aumentar el efectismo y el tono plañidero de la composición¹⁶. Las variantes son múltiples: expresiones generales del sentimiento de dolor, distintas manifestaciones del lamento y el gemido, llanto, desmayos y supuestas muertes del que se duele, enloquecimiento, diversas formas de luto en el vestido, privaciones, autolesiones y maldiciones del enemigo. Recursos de este tipo no sólo se reiteran poema a poema, sino que aparecen de una forma recurrente en las composiciones, actuando como verdaderos estribillos¹⁷. Berceo acude a ellos constantemente puesto que, en gran parte, el clima característico de la elegía, esa pena hiperbólica que entronca al género con el planto oral, depende de su presencia en los textos.

2.1. Manifestaciones generales del sentimiento de dolor

Se trata de un conjunto de afirmaciones, de oraciones estereotipadas que aparecen asiduamente en las composiciones y que expresan de una forma más o menos verosímil el sentimiento de dolor de quien las enuncia. En primer lugar, encontramos las frases «cubrirse de duelo» o «hacer duelo», ideas muy generales que resultan enormemente operativas. Veamos algún verso significativo del poema de Berceo, en el que la Virgen alude en diversos momentos a numerosos personajes que han entonado su lamentación:

María la de Mágdalo d'Elli non se partié,
ca fuera yo, de todas ella más lo querié;
fazié amargo duelo, mayor non lo podrié,
a todas quebrantava lo que ella fazié.
(...)
otras buenas mugeres faciendo muy grant duelo
(...)
todos ficieron duelo quando Elli morió.
(...)
ca quánt grant es el duelo e quánt grant el pesar,
(...)
Fiziemos muy grant duelo los que í estidiemos,
refrescamos el planto quanto mejor podiemos,
non era maravella si grant duelo fiziemos,
ca mal muesso tragamos e fuert baso bebiemos.
(...)
fiziemos muy grant duelo, Johannes e María.
(...)
Todas faziémos planto e duelo sin mesura;

ests. 21, 28, 113, 146, 148, 162 y 164¹⁸

16. E. CAMACHO GUIZADO (*op. cit.*, p. 149) señala que se trata de expresiones del realismo medieval que se verán eliminadas por la delicadez y mesura renacentistas.

17. P. ZUMTHOR (*op. cit.*, p. 246) precisa que los *placitus* literarios heredan la tendencia al estribillo del lamento tradicional.

18. En las estrofas 14 y 164 este motivo aparece amplificado mediante el recurso al sobrepujamiento.

En la misma línea se inscriben los conceptos «sentir dolor», «sentir tristeza», «sentir amargura», «padecer», «tener pesar, cuita, quebranto», «sufrir» que ejemplificamos con un texto del *Cancionero general*¹⁹ y otro de Berceo en el que se alude a lo «indecible» del hecho:

Por el mayor la mayor
 fué la más justa tristura,
 mas dió dolor de dolor
 ver muerto su hazedor
 su dulce madre y hechura:

C. General, poema 18, vv. 51-55

No lo sabrié nul omne comedir nin asmar,
 nin yo que lo padesco no le sé regunçar;
 el coraçón he preso, no lo puedo contar,
 el mi Fijo lo sabe si quisiese fablar.
 est. 130²⁰

Estos recursos poseen una variante hiperbólica que se enuncia como «sentir un dolor inhumano» y que podemos constatar en la estrofa 10 del poema 71 del *Cancionero general*, en este caso provocado por la muerte del Marqués de Santillana:

E pensé hazer la vía
 de vn gentil monesterio
 adonde hallar solia
 en mi mayor agonía
 saludable refrigerio;
 mas la dolor inhumana,
 con vna gran escurana
 que sin tiempo sobrevino,
 me hizo perder el tino
 en aquella tierra llana.

Berceo lo precisa como «sufrir martirio»:

Conviene que fablemos en la nuestra privanza
 del pleito de mi duelo, de la mi malandanza,
 cómo sufrí martirio sin gladio e sin lanza,
 si Dios nos ayudara, fer una remembranza.
 est. 44

En otras ocasiones el poeta pretende que su pena se comunique de una manera más plástica, de forma que enuncia que «tiene el corazón partido» o «tiene el alma traspasada»:

Del más cuydososo cuydado
 toda el alma traspasada,
 por ver á mi hijo amado
 ya de biuo ser passado,
 con su troque estoy trocada;

C. General, poema 18, est. 21

19. Sociedad de Bibliófilos Españoles, Madrid, 1882, 2 vols.

20. Afirmaciones relacionadas con ésta se realizan en las estrofas 22, 54, 110, 130, 131, 146, 161 y 166. Otra composición berceana, la *Vida de Santo Domingo de Silos*, se hace eco de este tópico en sus variantes «sentir dolor» y «sentir tristeza».

El dolor psíquico y el físico aparecen mezclados en la variante «sentir tormentos y dolores», empleada por el Marqués de Santillana en la tercera estrofa de su *Planto por la reina Margarida*²¹:

«Venid, venid, amadores,
de la mi flecha feridos
e sientan vuestros sentidos
tormentos, cuytas, dolores;
pues que la muerte llamar
ha querido e rebatar
la mejor de las mejores».

2.2. Lamentos y gemidos

Así como en las endechas populares y orales las plañideras lanzan sus voces y lamentos al cielo, en la elegía, su equivalente literario, es muy frecuente que el poeta o algún personaje emita una serie de manifestaciones sonoras encaminadas a hacer patente y comunicar su pena. Las variantes son múltiples y se diferencian en el matiz o la intensidad. En los poemas se gime, se grita, solloza, aúlla, lamenta, plañe; se suspira; se oyen alaridos, voces, palabras turbadas, clamorosas, cansadas, roncadas; se maldice y se blasfema. Veamos algunos ejemplos pertenecientes al poema que da comienzo al *Cancionero de Montoro*²² y al número CLII del *Cancionero de Estúñiga*:

Pesares y llagas, angustias abondo
te fueron çercanas por muchas maneras;
mas quando quiauas el bayle redondo,
tus dueñas gimiendo, llorando tus nueras,
vv. 36-39

E sobre todas más duelo fazía
vna fermosa duenna o donzella,
messándose toda con mucha querella,
rasgando su cara que sangre corría;
con boses turbadas la triste disía:
vv. 41-45

Berceo se inscribe en esta línea, empleando las variantes «gritar» y «clamar» en varios momentos de su composición mariana:

ellos por las mis voces tres agallas non davan,
(...)
andavan ayulando fueras por las erías,
(...)
quando yo dava voces Elli bien me catava.
(...)
clamando: «Fijo, fijo, mi salud e mi vida,
(...)
los gemidos que fago ca non son en cubierto;
ests. 19, 20, 29, 121 y 145

21. *Poesías completas*, M.A. PÉREZ PRIEGO (ed.), Alhambra, Madrid, 1991, 2 vols.

22. F. CANTERA BURGOS y C. CARRETE PARRONDO (ed.), Editora Nacional, Madrid, 1984.

Las manifestaciones sonoras pueden encaminarse también a la autoimpresión. En este sentido encontramos los tópicos de «llamarse triste, cuitado, desdichado, mezquino, cativo» y el de «maldecirse», todos ellos equivalentes:

disiendo: «¡Catiuo! por viejos ansianos
me vees del todo mi cuerpo rronpido;

*C. Baena*²³, poema 292, vv. 35-36

Fiere tus pechos, tu cara rasgada,
manando tus ojos, llamándote triste,
a Dios reclamando de cómo le viste
biuda primero que non maridada.

C. Montoro, poema 1, vv. 197-200

La Virgen de Berceo se llama a sí misma «mezquina» y «triste», como se refleja en los siguientes versos²⁴:

Yo mesquina estava catando mi Fijuelo,
(...)
vío a mí mezquina, triste con grant cochura,
(...)
Dezía: "¡Ay mesquina! ¿Qué ovi de veer?
(...)
vedía yo mesquina amarga assadura.
(...)
Vedía assadura amarga, yo mesquina,

ests. 28, 36. 139. 155 y 156

Ya hemos aludido con anterioridad a la estrecha relación existente entre los procedimientos de las endechas y los de la elegía. Este paralelismo se hace patente en los motivos «hacer endechas» o «cantar lamentándose» que aparecen en el poema LXIX del *Cancionero de Ixar*²⁵ o en los «hacer planto» y «planto de mujeres» que se pueden registrar en numerosas composiciones, entre ellas el poema de Berceo. El texto gana en profundidad ya que, en última instancia, es una alusión a la literatura dentro de la literatura:

Endecha por este cantemos funesta,
funesta cantemos endecha por este,

C. Ixar, poema LXIX, vv. 57-58

Fazién planto sobejo las hermaniellas más,
(...)
el planto que tú faces puédenos estorvar.
(...)
teniénme por sin seso del planto que fazía.
(...)
refrescamos el planto quanto mejor podiemos,
(...)
compusiemos de planto una grant ledanía,
(...)
Todas faziémos planto e duelo sin mesura,

ests. 20, 89, 137, 148, 162 y 164²⁶

23. J.M. AZÁCETA (ed.), *Clásicos Hispánicos*, CSIC, Madrid, 1966, 3 vols.

24. También en las estrofas 118, 121, 122, 136 y 149.

25. J.M. AZÁCETA (ed.), *Clásicos Hispánicos*, CSIC, Madrid, 1956, 2 vols.

26. También reitera el procedimiento en la estrofa 520 de la *Vida de Santo Domingo de Silos*.

Por último, y en contraposición a todo lo anterior, el extremado dolor puede provocar la pérdida del habla, afirmación que también realiza la Virgen en el lamento por su hijo:

Estava estordida, non podía falar,
 (...)

 El dolor me embarga, non me dexa falar,
 (...)

 Yo con ravia del Fijo non podía falar,
 ests. 35, 146 y 158

2.3. Llanto

Si el llanto es frecuente en los poemas medievales de contenido amoroso, no es de extrañar que en las composiciones lamentatorias ocupe un lugar muy relevante. En ellas el poeta da rienda suelta a sus lágrimas y este hecho no tendría que considerarse un lugar común si fuera la expresión sincera de un afecto, pero sabemos que la mayor parte de las elegías son poemas de circunstancias en los que el sentimiento del autor está ausente. En consecuencia, hay que considerar este motivo como una manifestación tópica más del duelo, e incluso como el recurso más frecuente²⁷, pues se emplea en sus variantes «llorar», «llantear», «hacer llanto» y «lágrimas», en la mayor parte de los plantos. Como se puede observar en los versos de Berceo que vienen a continuación, no es raro que los autores resalten el carácter pástico del hecho:

Dezía: «¡Ay, mesquina! ¿Qué ovi de veer?
 Caí en tal celada que non cuidé cayer;
 perdido he consejo, esfuerço e saber:
 plore[n] bien los mis ojos, non cesen de verter.
 Bien plore[n] los mis ojos, non cesen de manar,
 ests. 139-140²⁸

El poema 36 del *Cancionero de Baena* y la estrofa 144 del poema riojano desarrollan unas variantes hiperbólicas del motivo anterior, pues en ellos Pedro Vélez de Guevara afirma que el suelo se cubre de lágrimas y Berceo que el llanto es tal que llega a formar una laguna²⁹:

El fuese su via, dexonos con duelo,
 con mucha mansilla todos denegridos;
 de lagrimas biuas cobrimos el suelo,
 a Dios enojauan nuestros alaridos.
 vv. 25-28

tú, Sennor, qe non quieres perder alma ninguna,
 miémbrete como fago de lágrimas laguna.
 est. 144

27. E. CAMACHO GUIZADO (*op. cit.*, pp. 331-332) señala la enorme operatividad de este recurso en la época medieval.

28. J. ARTILES (*op. cit.*, pp. 236-237) destaca este motivo y señala su origen francés: «No el manifestar el dolor con las lágrimas, sino la fórmula consagrada con que se expresa el llanto». Según MENÉNDEZ PIDAL (*Poema de Mio Cid*, Clásicos Castellanos, Madrid, 1923, pp. 42-43) se registra en el *Roland* y en las *chansons* más antiguas.

29. También resulta curiosa la estrofa 115 del *Duelo*, en la que el velo del templo se parte en dos ante la imposibilidad de llorar.

2.4. Desmayo y muerte

El desmayo, el «cayó esmortecido», esa especie de «muerte falsa o empática (*sic*)» que señala B. W. Wardropper³⁰ y que, por identificación con el muerto, sufre un personaje o el mismo poeta, es un tópico frecuente en los poemas elegíacos medievales. «Desmayarse» o su sinónimo «amortecerse» lo encontramos en las estrofas 17, 109-113 y 143 del *Duelo de la Virgen* y en otras muchas composiciones³¹:

Quando rendió la alma el Señor glorioso,
la gloriosa madre del mérito precioso
cadió end amortida como de mal raviOSO,
no li membró del dicho del su santo Esposo.
(...)

loS que li sedién cerca por tal qe acordasse,
vertiénli agua fría mas non que revisclasse,

Por ojos e por cara vertiénli agua fría,
nin por voces que'l daban non recudié María,
ca era mal tañida de fiera malabta,
qe non sabién dar físicos consejo de mengía.

ests. 109-112

Cercano al desvanecimiento se encuentra el tópico de «demudar colores» que aparece en las poesías VI y VII de la *Historia Troyana polimétrica*, en la estrofa 22 de las *Coplas a la Verónica*, en el poema 161 del *Cancionero de Foulché-Delbosc* y en el poema XLVIII del *Cancionero de Ixar*. En el segundo texto Troylo, al dirigir a su amada las últimas palabras de despedida, siente que la sangre le huye y pierde el color:

Troylo, quando esto dezia,
el coraçon le quebraua,
toda la color perdia
grandes palmadas se daua
en la frunte e en la cara,
toda la sangre l' foye,
tal commo muerto se para,
desy a pieça rrecodie

*Hª Troyana...*³², poesía VII, vv. 37-44

En otros poemas, como es el caso de la *Lamentación de la quinta angustia*³³ de Fray Iñigo de Mendoza, el autor llega a afirmar que muere, aunque se trata en la mayor parte de los casos de una idea ambigua y exagerada tal vez equiparable al desvanecimiento del que acabamos de hablar:

30. *Op. cit.*, p. 13. E. CAMACHO GUIZADO (*op. cit.*, pp. 38-40) apostilla que aparece en la mayor parte de las elegías populares y en los romances.

31. J.M. CAAMAÑO MARTÍNEZ ("Berceo como fuente de iconografía cristiana medieval", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. XXXIV-XXXV, Valladolid, 1969, pp. 177-193) relaciona este tipo de tópicos con la imaginería gótica: «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» (p. 188). Este aspecto plástico de los motivos berceanos lo señala también J. SAUGNIEUX (*Berceo y las culturas del siglo XIII*, Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 1982).

32. R.F.E., Anejo XVIII, Madrid, 1934.

33. *Cancionero de Fray Iñigo de Mendoza*, J. RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS (ed.), Espasa-Calpe, Madrid, 1968.

Fijo mío, ya espirastes,
jay, que no puedo valeros!
Yo, mi bien, me muero en veros;
vv. 1-3³⁴

No deja de haber, no obstante, elegías en las que el fallecimiento es real por lo que, a su vez, provoca un nuevo planto. En la *Comedieta de Ponza*, la reina de Aragón muere al leer la cartas en las que se relata la pérdida de la flota y la prisión de los reyes y del infante don Enrique:

Leyda la carta o letra, cayó
En tierra, priuada de fabla y sentido,
Y de todo punto el ánima dio,
Non menos llagada que la triste Dido;
Y luego las otras el más dolorido
Duelo comensaron, que jamás se falla
Ser fecho en el mundo, nin por la batalla
Do Luçio fue muerto, y Varo, vençido.
est. LXXXIII

Los tópicos «pedir la propia muerte» y «solicitar cambiarse por el muerto»³⁵ son, más que afirmaciones auténticas, golpes de efecto que impresionan fuertemente al receptor. El primero de ellos lo encontramos en una composición amorosa de Juan de Mena, que se sirve de él para desarrollar la idea de que la muerte es una salida para el dolor de amar:

Pues mi vida morir veo,
matat, pesares, matalde,
matat conmigo al desseo
que me vende tan de valde.
Porque no viva penando,
matat mi triste bivir,
pues que más vale morir
que bivir desesperando.

*Obra lírica*³⁶, poema 22, est. XX

Berceo también lo emplea:

Con esta sobrevienta que nos era venida,
perdí toda la sangre, yoguí amodorrida;
qerría seer muerta más que sufrir tal vida,
sí muerta me oviessen, oviéranme guarida.
(...)
Nunqua podié el omne por grant cueita morir,
yo pidía la muerte, non me querié venir;
yo a todo mi grado non qería beber;
mas non querié mi ruego Domni Dios recibir.
ests. 17 y 26³⁷

34. En el *Duelo* lo encontramos en la estrofa 123.

35. E. CAMACHO GUIZADO (*op. cit.*, pp. 44-45) lo denomina «permutación de la muerte».

36. M.A. PÉREZ PRIEGO (ed.), Alhambra, Madrid, 1979.

37. También en las estrofas 43, 45, 47, 54, 55, 79, 125 y 165.

El segundo aparece en el *Cantar de Roncesvalles*, donde el duque Aimón realiza la petición de cambiarse por su joven hijo:

¿Qué cuerpo tan caboso. Omen non vio otro tale!
 Vós fuérades pora bivar e yo pora morir más.
 Mas atal viejo, mezquino sienpre aurá male.
 Por que más me conuerto porque perdoneste a Roldane.
 vv. 88-91

La Virgen de Berceo enuncia una súplica similar, aunque en este caso dirigida a los moros y a los judíos:

Dizía a los moros: «Gentes, fe que devezes,
 matat a mí primero que a Christo matedes;
 si la madre matáredes mayor merced abredes,
 tan buena creatura ¡por Dios non la matedes!»

Dixí a los judíos: «Parientes e amigos,
 una natura somos de los padres antigos,
 recebit el mi ruego e los mis apellidos:
 ¡matadme, sí veades criados vuestros hijos!»
 ests. 56-57³⁸

2.5. Enloquecer

Menos frecuente que los anteriores es el recurso que consiste en afirmar que el excesivo dolor provoca la pérdida de la razón por parte de quien habla o de algún otro personaje directamente implicado en el hecho. Esta idea general presenta las siguientes manifestaciones concretas: «alterarse los sentidos», «decir cosas sin tino», «andar sin sentido» y «enloquecer». Encontramos alguna de ellas en el apéndice al *Cancionero general* y en el *Libro de Apolonio*³⁹:

Andaua sin sentido y á porfía,
 la jouencilla al cielo se quexaua,

C. General, apéndice, poema 315, vv. 23-24

Por poco Apolonio qu'el seso non perdió,
 passó bien vn gran rato qu'él non les recudió,
 que tan mala colpada él nunca recibió.
 Parósse endureido, la cabeça primió.

Libro de Apolonio, est. 439

Berceo emplea este tópico, pues la virgen afirma que ha perdido la cordura y anda sin seso:

mas yo finco bien muerta con el vuestro deseo,
 ca yo mal estordida en cordura non seo.

(...)

reptava al mi Fijo porque non me fablava,
 yo bien me entendía que sin seso andava.

(...)

teniénme por sin seso del planto que fazía.

ests. 123, 136 y 137

38. La petición continúa hasta la estrofa 59, y en estos versos se alude a que la muerte podría librarla del dolor de contemplar a su hijo en ese estado. El tópico se repite en la estrofa 128.

39. C. MONEDERO (ed.), Castalia, Madrid, 1987.

Al igual que en la mayor parte de los motivos que hemos caracterizado como «señales de duelo», la hipérbole es el recurso literario que subyace por debajo de todos los ejemplos.

2.6. Llevar luto en el vestido

Las diversas manifestaciones sociales del luto, prefijadas por la costumbre y continuadas generación a generación, poseen también su equivalente literario en el ámbito de la poesía elegíaca medieval. Como en la vida real, se trata de expresiones simbólicas del dolor dotadas de un marcado carácter convencional. Un primer grupo de ellas consiste en vestir ropas negras, idea que se expresa en los términos «hacer luto», «vestir negro», «llevar manto negro», «cubiertas de duelo» o «estar denegridos». He aquí un ejemplo perteneciente al poema 161 del *Cancionero de Foulché-Delbos*⁴⁰:

quedaba Maria en el alto castillo
de manto muy negro su cuerpo cubierto.
cántico V, est. 2

Entidad propia posee otro conjunto que redunda en la idea de romper con el tipo de ropa utilizado anteriormente y tender a una forma de vestir mucho más austera. Esto se expresa con los tópicos: «romper vestidos», «romper tocados», «quitarse el sombrero», «romper armas», «llevar corona de esparto» y «usar jergas y sogas». En general son recursos dotados de una gran fuerza expresiva:

vestidas con luto de rroto pedaço,
(...)
de xergas e sogas, tambien de otra syssa,
C. Baena, poema 37, vv. 14 y 51
e andaua commo loca
descabeñada, sin toca:
H^a Troyana..., poesía XI, vv. 63-64

En el texto de Berceo apenas⁴¹ encontramos estos procedimientos, probablemente porque se trata de acciones de marcado carácter ascético que se presuponen en una persona de la calidad de la Virgen.

2.7. Privaciones

En la misma línea, ya que se trata también de una serie de manifestaciones más o menos consuetudinarias, estaría este grupo que hemos denominado de forma genérica «privaciones» cuya base radica en una serie de renunciaciones. A raíz del hecho luctuoso, el emisor, intimidado por el poder de la muerte o conmovido por el dolor, realiza una declaración de intenciones que puede poseer diversa índole. La afirmación de la Virgen de que no comió ni durmió la noche de la muerte de su hijo se nos presenta como un hecho puntual en el *Duelo* berceano:

non dormí essa noche sola una puntada,
nin comieron mis dientes sola una bocada.
est. 160.

40. BAILLY/BAILLIÈRE (ed.), Casa ed. Bailly/baillièrè, Madrid, 1912.

41. Únicamente en la estrofa 149 la Virgen rompe el vestido.

Pero otros son exponentes de una voluntad de cambio, como la enunciación que realiza Alfonso Álvarez de Villasandino de «no usar más ni rica mesa ni vajilla»,

Perdi mi marydo, mi Rey e mi señor,
assy que jamas biuire con dolor,
poniendo mi messa syn ryca baxilla.

C. Baena, poema 34, vv. 30-32

o «hacer sacrificio» o, con un sentido más comprometido y duradero, de «llevar estrecha vida». Esta última idea la encontramos desarrollada de una manera hiperbólica e irreal en el poema 455 del *Cancionero general*:

En aquesta casa oscura
que hizo para penar,
haze más estrecha vida
que los frayles del Paular,
que duerme sobre sarmientos
y aquellos son su manjar:
lo que llora es lo que bebe,
y aquellos torna á llorar,
no más d' una vez al día,
por más se debilitar.

vv. 35-44

2.8. Lesiones a la propia persona (autolesiones)

Las lesiones a la propia persona, tan frecuentes en el ámbito de las endechas, tienen también un dilatado eco en la elegía. Su aparición incrementa la dinamicidad del texto, aunque la verosimilitud, una vez más, resulta mermada. El abanico de posibilidades es muy amplio, ya que documentamos las variantes «mesarse los cabellos», «quebrantarse la cabeza», «rasgarse la cara», «romper la frente», «herirse los pechos», «torcerse las manos», «lastimarse las entrañas» y «desnudar las plantas». Berceo las emplea reiteradamente:

Fazién planto sobejo las hermaniellas mías,
ambas batién sus pechos sobre las almexías,
andavan ayulando fueras por las erías,
del mi Fijo dulcíssimo ambas eran sus tías.
Yo mezquina estava catando el mio Fijuelo,
batiendo miés maxiellas, rastrando por el suelo,
ests. 20 y 28

Los motivos de «lanzarse a tierra», de «romperse todo», de «desgarrarse» o de «herirse», que Berceo refleja en esta última estrofa, poseen un carácter más globalizador.

2.9. Maldecir al enemigo⁴²

La maldición del enemigo es un recurso altamente expresivo ya que se trata de la objetivación de la impotencia del que se lamenta. Si nos atenemos a las afirmaciones de E.

42. E. FRENZEL (*Diccionario de motivos de la literatura universal*, Gredos, Madrid, 1980, pp. 368-376) precisa que los romanos denominaron este tópico *inimicitia capitalis*, que tiene ejemplos en la *Orestíada* y en el *Edipo Rey* de Sófocles y que perduró hasta el siglo XVII.

Camacho Guizado⁴³, no parece ser un tópico característico de la elegía literaria, sino más bien de la tradición oral, pues se documenta fundamentalmente en las endechas y en los romances. A pesar de ello, los poemas fúnebres que hemos registrado presentan algunos ejemplos, en concreto las variantes «maldecir al enemigo» o «maldecir la causa de la muerte». El primero lo desarrolla Fray Íñigo de Mendoza a través de una serie de imprecaciones contra Herodes, matador de los inocentes:

Quando la sierpe maldita,
la tragona bestia fea,
el hombre todo vindita,
Herodes Ascalonita,
tirano rey de Judea,
con sañosa crueldad
mató los sanctos niñitos,
¡o tan fiera voluntad,
do no fallan piedad
niños, mugeres ni gritos!

Coplas de "Vita Christi", est. 365

En el *Duelo* de Berceo la Virgen llama desleales, paganos, villanos, truhanes y alevosos a los enemigos de Cristo, comparándolos con perros rabiosos (estrofas 24, 33, 39-42, 50, 73, 176 y 191), todo ello en el más puro estilo épico⁴⁴.

El segundo de ellos lo encontramos en el *Laberinto de Fortuna*, obra en la que la osadía del autor le lleva a maldecir a los pobladores de Mallorca por haber inventado la honda, instrumento que mató al clavero:

al qual un desastre mató postrimero
con piedra que fizo de fonda reveses;
por que maldigo a vos, mallorqueses,
vos que las fondas fallastes primero.

est. 209

Como se ha podido observar, la mayor parte de los tópicos englobados bajo la idea del duelo son gestos bastante convencionales que están emparentados con la lamentación oral y la forma de hacer de las plañideras o endecheras. La frecuente aparición en los textos lleva implícito el hecho de que se trata de recursos excesivamente estereotipados y faltos de afectividad real. No obstante, son los procedimientos más característicos de la elegía, por lo que se puede afirmar que el tono propio de las composiciones pertenecientes a este género depende, en gran parte, de su utilización.

Berceo, gran conocedor de estos lugares comunes, los emplea constantemente en su *Duelo de la Virgen*, situándose en la línea tópica de los plantos literarios anteriores y posteriores a él.

43. *Op. cit.*, pp. 114 y ss.

44. B. DUTTON ("El reflejo de las literaturas romances en las obras de Gonzalo de Berceo", *Studia Hispanica in Honorem R. Lapesa*, II, Gredos, Madrid, 1972, pp. 213-224) establece que el tratamiento de Cristo como un señor feudal y de los enemigos como traidores y desleales de esta obra provienen de la literatura épica.

3. TÓPICOS RELACIONADOS CON LA IDEA DE LA MUERTE

Además de las descripciones del muerto, las acciones sobre él y las señales de duelo, se pueden considerar propios de la elegía, aunque no exclusivos de ella, los tópicos del *ubi sunt?* y del *memento mori*. El primero de ellos, el tópico de las interrogaciones, presenta una configuración clásica, con estructura paralelística e interrogación retórica. A este esquema se atiene Ferrán Sánchez Talavera en el poema 530 del *Cancionero de Baena*:

Pues, ¿dó los imperios, e dó los poderes,
reinos, rentas e los señoríos,
a dó los orgullos, las famas e bríos,
a dó las empresas, a dó los traeres,
a dó las çiençias, a dó los saberes,
a dó los maestros de la poetría;
a dó los rimares de grant maestría,
a dó los cantares, a dó los tañeres?

est. 7

Este recurso posee un doble valor ya que sirve para afirmar el poder de la muerte, pero al mismo tiempo, por su relación con la comparación, actúa indirectamente como un elogio del finado. La muerte particular, equiparada a la de famosos personajes, ve incrementada su importancia. Relacionado⁴⁵ con él está el denominado *memento mori*, que consiste en una enumeración recordatoria de héroes y sabios ya desaparecidos⁴⁶.

Junto a estas manifestaciones se pueden incluir también dos lugares comunes que son, en esencia, simbolizaciones plásticas de la idea de la muerte. Los imágenes que aparecen en las elegías medievales son la de la caída, que se refiere a la muerte⁴⁷, y la de la concepción de la vida «como un río que va a dar a la mar». La primera metáfora, en la mayor parte de las ocasiones, entronca con el contenido moral de las elegías. Tras la afirmación de que «de más alto más caída», los autores suelen recomendar que se lleve una vida austera y cristiana:

los muy poderosos reçelan caer,
temen sus bienes los ricos perder,
han miedo los sabios de su peligrar.
Por ende las vuestras querellas dexad,
pensad en aquello que mas os conuiene,

C. *Ixar*, poema XXXVI, ests. 54-55

El concepto de la caída remite metafóricamente al pecado original y el juicio final.

La imagen de la vida como «un río que va a dar a la mar» es la expresión gráfica de la idea de que se vive para morir. Su origen se establece en épocas remotas, tal vez en la filosofía de Heráclito⁴⁸ y, frente a lo que era de esperar, no resulta funcional en el ámbito de

45. Cfr. C. POTUIN, "La vanidad del mundo: ¿discurso religioso o político?...", *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Istmo, Madrid, 1986.

46. P. SALINAS (*Jorge Manrique, tradición y originalidad. Ensayos completos*, Taurus, Madrid, 1983, p. 320) destaca que es una fórmula repetitiva que refleja el deseo de resaltar el poder innegable de la muerte.

47. Este símbolo tiene como origen la concepción de la verticalidad como ascensión y progreso (J. CHEVALIER y A. GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont / Jupiter, Paris, (1969) 1982, p. 1.007).

48. Opinión defendida por M.A. ÁLVAREZ MARTÍNEZ (*Formas de contenido literario de un tema manriqueño*, Maior, La Laguna, 1984, p. 39), quien reseña que D. Alonso lo remonta a Séneca. R. BURKART opta por la procedencia bíblica, aludiendo en concreto a Salomón, en *Ecclésiastes*, I, 7 (*Cancionero de J. Manrique*, ed. de A. CORTINA, cit., p. L). P. SALINAS mantiene esta misma opinión (*Jorge Manrique, tradición...*, cit., pp. 400-402).

la poesía elegíaca medieval, pues sólo lo documentamos en las ya conocidas *Coplas* de Jorge Manrique.

La composición mariana de Berceo no refleja motivos relacionados directamente con la idea de la muerte. Tal vez la razón de esta ausencia radique en la ideología del autor. Todos estos lugares comunes están encaminados a plantear de una forma dramática y plástica el poder destructor de la muerte. Por el contrario, en el poema berceano la muerte no es negativa en sí, ya que al morir Cristo resulta vencida. Lo censurable es la traición de los judíos, de ahí que, como ya hemos visto, se incida tanto en el vituperio del enemigo. No obstante, unas estrofas del poema se hacen eco del tópico «efecto que la muerte provoca en la Naturaleza», un recurso enormemente efectista, aunque mediante sus palabras no nos comunica pesar ante la muerte sino dolor al contemplar una concreta, la de Jesús⁴⁹:

Los ángeles del Cielo lis fazién compañía,
doliénse de don Christo, doliénse de María;
el sol perdió la lumne, oscureció el día,
mas non quiso castigo prender la judería.

El velo qe partié el templo del altar,
partióse en dos partes ca non podié plorar;
las piedras porque duras qebravan de pesar,
los judíos mesquinos non podién respirar.

ests. 114-115

Todos los lugares comunes hasta aquí analizados son propios de la elegía, si bien muchos de ellos han transgredido las barreras del género y se han incorporado a otros, como es el caso de las señales de duelo, que aparecen jalonando poemas de contenido amoroso. Berceo recibe y acepta esa influencia y construye su composición lamentatoria recurriendo constantemente a ese bagaje teórico⁵⁰. Su quehacer puntual, por la frecuencia y variedad de los lugares comunes empleados, resulta en última instancia un compendio, una enciclopedia de la *tópica* elegíaca medieval.

El *Duelo* berceano y el resto de los poemas elegíacos castellanos, en la misma línea que el resto de las manifestaciones literarias medievales, se nos presentan como un *corpus* cuajado de lugares comunes. La constante utilización de este tipo de elementos crea unos firmes lazos genéricos pero, por otra parte, dificulta que los poemas posean individualidad, pues unos se convierten en repeticiones de los otros. Los tópicos contribuyen a la elaboración de la estructura del texto y, aunque impiden que el sentimiento aflore en las elegías, constituyen, por conocidos, verdaderos guiños al lector, por lo que podemos considerar que su empleo, de origen culto (retórico y/o literario) acerca las composiciones lamentatorias al ámbito de actuación juglaresco.

49. E. CAMACHO GUIZADO (*op. cit.*, pp. 56-57) establece que estas ideas están tomadas de San Mateo, 27, 51, San Marcos, 15, 33 ss. y San Lucas, 23, 45. Resalta asimismo que se trata de un lugar común que tendrá más empleo en el Renacimiento. E.R. CURTIUS analiza su historia (*op. cit.*, pp. 139-142).

50. A este respecto afirma J. ARTILES (*op. cit.*, p. 256): «Los tópicos medievales, juglarescos o no, invaden también la obra de Berceo. Pero muchas veces habría que arañar la piel del tópico y sorprender, debajo, el íntimo temblor de cada momento». El ya clásico trabajo de D. ALONSO ("Berceo y los *topoi*", *De los siglos oscuros al de Oro*, Gredos, Madrid, 1971, pp. 74-85) se inscribe en esta línea de pensamiento.