

LA INTRODUCCIÓN A LOS MILAGROS DE NUESTRA SEÑORA

*El análisis estructural aplicado a la comprensión de
la intencionalidad de un texto literario.*

CADA una de las obras de Berceo se nos presenta como una narración lenta y consecuente, donde la intención didáctica se engalana a veces con tal o cual recurso que trasciende los medios expresivos habituales, y en los que se nos revela la capacidad ornamental del poeta, capacidad que excedía ampliamente la materia y el género elegidos. (Recordemos para el caso los variados modos de amplificación que la crítica ha estudiado, y el complicado dramatismo del juego paralelístico en la *Cántica "Eya Velar"*, que explicamos hace algunos años).¹

La Introducción a los *Milagros de Nuestra Señora* fue ocasión aprovechada por el fino artista que era Berceo, para mostrar su talento y alzar un pórtico labrado con maestría, que sirviera a la vez de prólogo, explicación y repositorio digno para la serie de milagros de Nuestra Señora.

El artificio utilizado en la *Cántica "Eya Velar"* y en la Introducción a los *Milagros*, que es diverso en sus recursos y resultados formales, es sin embargo, en su esencia, un idéntico modo de trabajar la materia artística. El artificio consiste en elaborar una compleja y equilibrada arquitectura de relaciones, que se determinan en la distribución proporcional, y en un cierto orden, de los elementos expresivos o del asunto.

El propósito de nuestro trabajo y el corto espacio de que disponemos nos imponen desechar aspectos del texto elegido, que han sido tratados con desigual fruto por otros comentadores. Así el problema de fuentes probables tratado por Richard Becker,² o las explicaciones sobre imágenes y alegorías que vienen dándose desde Joseph Boubée hasta Daniel Devoto y Carlos Foresti Serrano.³ Todos estos estudiosos que nos han pre-

¹ Germán Orduna, "La estructura del *Duelo de la Virgen* y la *Cántica "Eya Velar"*", en *Humanitas*, Tucumán, IV (1958), 75-104.

² Richard Becker, *Gonzalo de Berceo's Milagros und ihre Grundlagen...*, Strassburg, 1910, Intr.

³ Joseph Boubée, "La poésie mariale. Gonzalo de Berceo", en *Études des PP. de la Compagnie de Jésus*, XC (1904). Daniel Devoto, Prólogo y notas a la edición modernizada de los *Milagros de Nuestra Señora*, Valencia, 1957. Carlos Foresti Serrano, "Sobre la Introducción de los *Milagros de Nuestra Señora*", en *Anales de la Universidad de Chile*, Santiago de Chile, números 107-8 (1957).

cedido en el comentario iluminaron de tal modo diversos momentos del texto, que han hecho posible este nuevo intento de conjunto.

Es sabido que en la Introducción a los *Milagros*, Berceo hace una presentación literal del asunto, la que es seguida inmediatamente por una exposición alegórica. Pero el poeta ha organizado este procedimiento tan conocido de la literatura medieval sobre una red de relaciones funcionales entre diversas clases de elementos (palabras, invocaciones, detalles pintorescos, imágenes, etc.) que, en su comportamiento relacional, crean la forma expresiva del conjunto.

La tarea primera en un trabajo de este tipo consiste en la identificación de los rasgos estructuralmente relevantes.

El primero está dado en la *invocación* o *apóstrofe* al auditorio, que se presenta con fórmulas semejantes: “Amigos e vasallos de Dios omnipotent” (c.1a), “Sennores e amigos. . .” (c. 16a), “Sennores e amigos. . .” (c. 42a), “. . . amigos e sennores” (c. 44d).

“Amigos” es vocativo usado por Berceo cuando el autor o uno de los personajes se dirige a sus iguales o “familiares” (*Santo Domingo*, 228c, 281c, 305a, 363b, 380b, 447cd, 467a, 504a; *San Millán*, 275b, 277d, 299b; *Loores*, 187a; *San Lorenzo*, 28c; *Mil.*, 553a, 904a).

“Sennores e amigos” aparece en *Sto. Dom.*, 533a; en *San Millán*, 317a, 401c, 453a, 480a; *Sacrificio*, 143a, 243a, 297a; *Mil.*, 182a, 497a, 500a.

La fórmula se utiliza para estrofas de introducción, de resumen o para las que declaran la intención del relato. En el texto que estudiamos sirven además como instrumento acotador del campo estructural.

Las invocaciones de las estrofas 1 y 16 enmarcan el suceso ejemplar que se narra en primer término. A su vez, la de la c. 16a introduce la exposición alegórica, que se extiende hasta una invocación igual (“Sennores e amigos”) en c. 42a.

La fórmula “Sennores e amigos” que encabeza la c. 42a cierra, en orden inverso de palabras, la c. 44d (“. . . amigos e sennores”), de modo que entre ambas enmarcan un grupo bien definido de 12 alejandrinos, en los que se resumen los elementos alegóricos clave en un orden preciso e intencionado, y se anuncian las tres cuadernavías que constituyen la introducción efectiva a la serie de *Milagros* y en las que Berceo declara el sentido de la colección.

Sobre estas cuatro partes que Berceo mismo ha marcado trabajaremos ahora ordenadamente: I) c. 1-15; II) c. 16-41; III) c. 42-44; IV) c. 45-47.

Exposición literal

El *yo* que encabeza el trozo es acabada muestra del “yo ejemplar” utilizado frecuentemente por la literatura de clerecía: “Yo. ./.. en romería. . .”, se declarará en la c. 17: “*Todos somos romeos*”.

El relato se apoya en la serie de formas verbales: “*caeçí. . .*” (c. 1b), “*perdí los sudores*” (c. 5c), “*descargué mi ropiella. . . posséme a la sombra*” (c. 6cd), “*Yaziendo. . . perdí todos cuidados/odí*” . . . (c. 7ab), “*fui. . . folgado/oblidé toda cuita*” (c. 12bc).

La descripción del prado se ordena sobre la base de cuatro elementos decorativos importantes y uno secundario: *el prado verde* e intacto (c.2); *las flores* (c.3); *los frutales* (c.4); *las aves cantoras* (c. 7-8-9); y las fuentes (c.2).

De los cuatro elementos importantes, los tres primeros (*prado verde, flores y frutales*) se destacan en la enumeración reiterativa de la c. 5: “*La verdura del prado, la olor de las flores, / las sombras de los árboles. . .*”, donde Berceo exalta los efectos o cualidades del prado por sobre los elementos mismos que las sustentan. Las fuentes no se volverán a mencionar hasta su declaración alegórica en c. 21.

Las *aves cantoras* reciben atención especial en las c. 7-8-9; allí Berceo hace la presentación (c. 7), pasa luego al elogio *descriptivo* del canto (c. 8), y al elogio *comparativo* (c. 9). El cuerpo de las tres cuadernavías determina dos partes en la exposición literal. En la segunda parte, encabezada por una ponderación de las virtudes del lugar (c. 10), se volverá sobre los elementos presentados en la primera: 1) *prado siempre verde* (c. 11), y su elogio (“¡Qui allí se morasse serie bien venturado!”) (c. 12d); 2) *las flores infinitas* (c. 13). La cuadernavía 14a insiste sobre el prado y sus virtudes, por comparación (“semeja esti prado equal de paraíso”), con lo que se declara lo sugerido en c. 12d, y se repite en paráfrasis en c. 14d (“omne que hi morasse, nunqua perdrí el viso”); 3) *el fruto de los árboles* (c. 15) da pie a Berceo para traer la alusión a Adán y Eva, y por lo tanto, al paraíso perdido.

La insistencia en el motivo del *prado* y sus virtudes, y la alusión al paraíso, se explicarán en la interpretación alegórica, donde también adquiere sentido la mención reiterada de *flores y frutos*.

Exposición alegórica

La exposición alegórica se introduce en la c. 16 con la conocida imagen de la corteza y el meollo: “*tolgamos la corteza, al meollo entremos*”

(c. 16c). Por orden, se expone el contenido de las cuaternavías de la primera parte. La c. 2 se declara en cuatro estrofas; dos (c. 17-18) explican la correspondencia *yo/todos*, y la imagen de la *romería*; las c. 19-20 exponen el símbolo del *prado* = la *Virgen*, y "*bien sençido*" = (*María*) *inmaculada*.

Las *cuatro fuentes* de la c. 3 son los *cuatro Evangelios* (c. 21-22). Es sabido que la imagen procede de los cuatro ríos del Paraíso terrenal, según el relato del *Génesis* (2, 10); pero Berceo va a dar un sentido más extenso y trascendente a la comparación. Las cuatro fuentes tienen su origen en el prado; son los cuatro Evangelios corregidos por la Virgen en labor semejante a la del jefe de un taller de traductores. Con esto, Ella se transforma en punto inicial de la labor apostólica:

"Quanto escrivien ellos, ella lo emendava,
esso era bien firme, lo que ella laudava:
pareze que el riego, todo della manava,
quando a menos della, nada non se guiava."⁴

A esta concepción de la Virgen "dictadora e inspiradora" se remitirá Berceo más adelante en las c. 45 y 46.

Berceo omite la explicación de un elemento que le interesa y que destacará más adelante de modo especial: *las flores*. En cambio, declara separadamente *la sombra* de los árboles = *las oraciones* de la Virgen (c. 23-24), y *los árboles frutales* = *los milagros* de María (c. 25).

Al terminar la glosa sobre *la sombra* de los árboles, que cobija a todos los hombres, religiosos y seculares —como en las representaciones de la plástica, en que el manto de la Virgen es refugio seguro de vasallos y señores—, Berceo se deja llevar por la fuerza de la actualización visual y pasa de *la sombra sobre el prado*, a *las flores* que crecen sin cuento, y de ellas (meramente mencionadas), a *los árboles* que dan esa sombra.

Las c. 26-27-28 exponen las anteriores c. 7-8-9, que se refieren a las aves cantoras, y se continúan en las estrofas 29-30. Berceo organiza claramente la enumeración siguiendo un orden. Primero, los Santos Padres (c. 26), que exponiendo sobre los nombres y dones de la Virgen lo hicieron de manera diversa; pero concordando en su loor (c. 27); de este modo,

⁴ Citamos por la edición de *Milagros de Nuestra Señora*, de A. Solalinde, en Clásicos Castellanos de "La Lectura", Madrid, 1934. A falta de un códice medieval y sin un texto restaurado sobre las ediciones parciales de Ch. C. Marden, preferimos el ya viejo texto de Solalinde.

la c. 27 explica el enigma de la c. 7. Luego pasa a los Profetas (c. 28), Apóstoles, Confesores y Mártires; por fin, la cohorte plena de las Vírgenes (c. 29). Y este canto de alabanza que viene desde los lejanos tiempos bíblicos se actualiza en un presente tempo-espacial que se introduce en el verso 29d (“Cantan delante della. . .”) y 30b (“Cantan laudes antella toda la clerecía”). La Virgen en la Gloria (fuera del tiempo) alabada por la corte celestial; y la Virgen en los altares, loada por la clerecía entera. Los planos aparecen superpuestos y simultáneos como en las visiones que la plástica nos ha dejado en la obra de Fra Angélico, para no recordar más que un ejemplo ilustre no alejado de la Edad Media.

Sin declararlo, Berceo ha seguido libremente las Letanías de la Virgen: Mater Salvatoris (c. 19) - Mater immaculata (c. 20) - Salus. . . Refugium peccatorum. . . Consolatrix. . . Auxilium christianorum (c. 23) - Regina Prophetarum (c. 28) - Regina Apostolorum - Regina Martyrum - Regina Confessorum - Regina Virginum (c. 29).

La c. 31 inicia el largo trozo de la exposición sobre los Nombres de María, que lleva hasta la c. 41 y, al resumirse en la c. 42, cierra la serie de los motivos integrantes del prólogo a los *Milagros*.

El tópico de los Nombres de María (“Tornemos ennas flores que conponen el prado/ que lo façen fermoso, apuesto e temprado”, c. 31ab) es con la digresión sobre la música y el canto, uno de los elementos retórico-ornamentales que Berceo ha dispuesto en su Introducción.

La digresión sobre la música y el canto se destaca por la mera extensión que se le dedica en la primera y en la segunda parte (c. 7-8-9/c. 26-30); es elemento decorativo de la presentación, revelador de la grandeza de la señora del lugar. Canto y música (ministriles y cantores) acompañaban en la imaginación medieval, toda presentación del poder y la majestad de un gran señor.

Los Nombres de María (*las flores*) son elemento decorativo propio del tema de la Virgen, reveladores de su grandeza supraterrrenal, que no se agota en la multiforme variedad de los apelativos. El recurso con que Berceo destaca el tópico es, en principio, la dilación; luego, las reiteradas menciones a lo largo de todo el texto y su tratamiento final en una extensa glosa, variada con ejemplos y alusiones bíblicas.

Berceo es consciente del largo paréntesis abierto por la digresión sobre los Nombres y retoma la figura de *los frutales*, que es la que más le importa (“desuso lo dissiemos. . .”, es decir, en la cuadernavía 25), y hace referencia a la c. 26a (“Las aves que organan entre essos fructales”). El entrelazamiento de ambos motivos tendrá su explicación en 45a:

“Quiero en estos árboles un ratiello sobir”, con lo que Berceo tomará la figura y el valor de un ave cantora de los loores de María, en el plano temporal de la clerecía.

Berceo, que está retomando con mano segura todos los hilos de la urdimbre cuidadosamente armada, expone en dos cuadernavías la intención de su obra. En la primera de ellas (c. 44) queda todo el propósito claramente expuesto:

“*Quiero dexar con tanto las aves cantadores,
las sombras e las aguas, las devant dichas flores:
quiero destes fructales, tan plenos de dulzores,
fer unos pocos viessos, amigos e sennores.*”

El autor enumera figuradamente los diversos modos de alabar a la Virgen que la tradición le ofrecía: romanizar un tratado sobre la Virgen o un himno (*las aves*= los exaltadores de María), romanizar una oración mariana (*las sombras*= las oraciones), recopilar una vida de la Virgen (*las aguas*= Evangelios), o cantar los loores en sus Nombres (*las flores*= Nombres). De todos ellos, Berceo escoge la narración de sus *milagros* (*los fructales*).

Ahora advertimos la significación estructural del grupo de doce versos enmarcados por la doble e invertida invocación (42a/44d). Están destinados a un resumen enumeratorio de todo lo expuesto anteriormente y a declarar el propósito que guía al autor. El verso 45a reitera la anáfora de los versos 44a y 44c (“*Quiero dexar. . . quiero destes fructales. . . quiero en estos árboles*”), lo que nos indica que el autor continúa y glosa la intención de la c. 44.

En esta parte final, Berceo se expresa exclusivamente mediante las figuras que ya ha explicado y mezcla sin transición el lenguaje figurado con el lenguaje directo (subir a los árboles para escribir los milagros, ser como un ave cantora de los milagros de la Virgen: es Berceo, y es un ave cantora; es decir, un juglar de María).

La fórmula de modestia que cierra c. 45d se vuelca rápidamente en la c. 46ab, donde se declara la intencionalidad de la obra toda: *la serie de milagros que Berceo pueda escribir será un milagro más de Nuestra Señora*:

“Terrélo por miráculo que lo faz la Gloriosa”

La breve plegaria de 46cd clausura la serie de c.42-46. La última cuadernavía es la Introducción del milagro I y el encomio comparativo del asunto elegido:

“ca más son que arenas en riba de la mar”

Ahora podemos reseñar el sentido de la subdivisión que Berceo ha señalado en su artificioso prólogo: la parte II explica a la parte I; la III, retoma los tópicos y figuras, y revela la intención del autor; la parte IV nos manifiesta el sentido que Berceo da a su colección de *Milagros*.

El esquema minucioso y preciso que hemos trazado nos permite movernos con cierta perspectiva segura y advertir relaciones entre los elementos, tópicos y fórmulas seleccionadas por su intención significativa en el conjunto, las que, de otra manera, sería difícil advertir.

El análisis previo autoriza ahora algunas observaciones finales:

La Introducción a los *Milagros de Nuestra Señora* ha sido armada sobre un prólogo enigmático (I enigma, II exposición, IIa Nombres de María), que desemboca en la real *introducción* a los *Milagros* (IV c. 45-47). El tópico de *las flores* = Nombres, tan destacado, funciona como glosa de la alabanza que la clerecía canta a la Virgen:

“Por todas las iglesias, esto es cada día,
cantan laudes antella toda la clerecía:
todos li façen cort a la Virgo María:
estos son rossennoles de grand plaçentería.”

El tópico de los Nombres es gran pozo sin fondo (insondable), según c. 42b; así como el que selecciona Berceo —nuevo “roseñol”— es como arenas del mar (innumerable e infinito).

Acabado el libro, éste se nos manifestará como un milagro más de Nuestra Señora. Sobre este sencillo resorte adquieren sentido el prólogo y la obra toda.

Al elegir este asunto para nuestra comunicación quisimos sobre todo presentar a nuestros colegas las posibilidades que el análisis de la estructura formal ofrece como instrumento para la interpretación de la obra literaria.

La elaboración estructurada de una obra literaria sobre un tejido de relaciones e interdependencias funcionales y de sentido, configura a su vez una forma que organiza el contenido hacia una determinada formulación expresiva, en la que se revela la intencionalidad de la obra. Este trabajo intenta penetrar en la intencionalidad de un texto literario partiendo del análisis estructural de la forma creada por el autor.

En el sistema de la lengua se dan estructuras expresivas que, al ser variadas o modificadas en el proceso de la elaboración artística de la expresión, son estudiadas por la estilística; de la misma manera, a veces, el artista organiza la forma elemental de su obra sobre una red de rela-

ciones funcionales entre diversas clases de elementos (palabras, detalles pintorescos, alusiones, etc.) que en su tensión relacional crean la forma expresiva del conjunto.

Aunque el método aplicado se basa en el reconocimiento de una estructura que revela la intencionalidad del texto, advertimos que este método sólo está lejanamente emparentado con el estructuralismo aplicado en Lingüística: en un caso, el sistema total de la lengua como institución, y en el otro, la obra individual. Por ello el método debe ser lo suficientemente flexible como para servir para el análisis de la creación individual y libre, condicionada por una tradición cultural, por la comunidad idiomática y por el contexto en que la obra como entidad significativa tiene su ser.

En fin, deseamos aclarar que, si bien el procedimiento de análisis ha eludido las consideraciones estilísticas que no sean portadoras de una intención estructural, no obstante, como el único objetivo de este tipo de análisis es la comprensión del sentido de una obra y del proceso de su elaboración, se advierte que en muchos casos será necesario tener en cuenta los elementos que un análisis filológico pueda aportar para comprobar los resultados obtenidos con la mera descripción de la estructura.

Se reconocen las limitaciones del método utilizado, en cuanto no puede aplicarse con fruto, sino en aquellos textos en que se da una intención estructuradora como procedimiento artístico consciente.

GERMÁN ORDUNA

Universidad de Buenos Aires

PRÓLOGO A LOS MILAGROS DE NUESTRA SEÑORA

Rasgos que constituyen su estructura

- I “Amigos e vasallos de Dios...”
- Exposición literal*
YO / PRADO
1. [Invocación y anuncio de la bondad final del asunto]
 2. “YO”... romero... llegué/“prado verde”/intacto/florido/de reposo
 3. “flores bien olientes”/“fuentes claras”
 4. “arboledas” de frutales
 5. [enumeración reiterativa] “verdura de...”/“olor de...”/ “sombras” de...
 6. “Descargue... poseme...”/ “logar... sombra... olor”
 7. “Yaziendo... perdí... cuidados... odí”/ /
 8. / “aves” /
 9. / cantoras /
 10. [resumen y ponderación]
 11. “prado... siempre verde”
 12. “fui folgado... olvidé” [reitera c. 5-6-7]
 13. “flores”
 14. “Semeia... paraíso”
 15. frutos
- II “Sennores e amigos...”
- Exposición alegórica*
NOŚOTROS / MARIA
16. [Anuncio de la intención e introducción a la exposición alegórica]
 17. “**TODOS** somos romeos...” (c. 2)
 18. “romería”: *la vida* (c. 2)
 19. “prado” de refugio: *la Virgen* (c. 2) *Mater Salvatoris*
 20. “prado” intacto: *la Virgen* (c. 2) *Mater Immaculata*
 21. “fuentes”: cuatro *Evangelios* (c. 3)
 22. [explicación de la anterior]
 23. “sombra”: *Oraciones de la Virgen* (c. 5-6-7) *Salus...*
 24. “sombra”/“flores”: *refugio* (c. 5-6-7) *Refugium peccatorum*
 25. “arbores” frutales: *milagros*
 26. “aves” cantoras: *cantores de la Virgen: Santos Padres* (c. 7)
 27. [expone el enigma de c. 8]
 28. “prophetas” (c. 9)
 29. “apostolos... confesores... martires... virgines...” (c. 9)
 30. “la clerecia” (c. 9)
- IIa
- Nombres de Maria*
31. “Las flores”: *los Nombres de Maria* (c. 3-5-6-13)
 - 32.
 - 33.
 - 34.
 - 35.
 - 36.
 - 37.
 38. [todos los nombres figuran las virtudes de Maria]
 39. [ejemplificación por enumeración]
 - 40.
 - 41.

- III
Resumen “Sennores e amigos...”
42. “Nomnes” innumerables como “flores” [cierra el asunto de c. 3-5-6-13, 31-41]
43. “fructales” con “aves” cantoras: milagros
44. Quiero dexar... aves, sombras, aguas, flores...” y hacer acerca de los frutales (milagros) unos versos
- IV
Introducción a los Milagros “...amigos e sennores”
45. [reiteración de la intención]: subir como un ave a los árboles
46. [el libro todo será un milagro]: Plegaria a la Virgen
47. [Introducción al Milagro I y encomio comparativo final]: “Ca más son que arenas en riba de la mar”

ESQUEMA ESTRUCTURAL
Prólogo enigmático

