



**Sentido y alcances de la descripción del Paraíso en la
Introducción de los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo
Meaning and importance of Paradise description in the
Introducción de los *Milagros de Nuestra Señora* by Gonzalo de Berceo**

Lidia Raquel MIRANDA¹

Resumen: La Introducción de los *Milagros de Nuestra Señora* muestra un *locus amoenus*, donde descansa el romero, que se identifica con el paraíso (c. 14 a y b). La fuente de ese prado (c. 3) se ramifica en cuatro brazos (c. 21) que evocan los cuatro ríos del paraíso y los árboles que producen frutos saludables y vistosos (c. 4) representan la abundancia y la felicidad anterior al pecado original. En ese contexto, la imagen de la Virgen María, antitipo de Eva, es la matriz de redención que enmendará la falta de los primeros padres gracias a su intercesión entre Cristo y los hombres. Las secciones del texto de Gonzalo de Berceo que hemos analizado focalizan su interés en la historia teológica de la humanidad de los últimos días, o sea del presente del enunciador, entendida a partir de la comprensión de los tiempos originarios. En ese sentido, la descripción del prado connota el paraíso y el estado paradisiaco que se han perdido pero cuya recuperación es una posibilidad cierta para los hombres que creen y aman a la Virgen María.

Palabras clave: Paraíso – Alegoría – Descripción – Berceo – *Milagros de Nuestra Señora*.

Abstract: The Introduction of *Los Milagros de Nuestra Señora* by Gonzalo de Berceo shows a *locus amoenus*, where the pilgrim rests, that identify with paradise (c. 14 a y b). The source in that lawn (c. 3) divides in four branches (c. 21) that evoke the rivers of paradise, and the trees that produce healthful and beautiful fruits (c. 4) represent the abundance and happiness preceding the original sin. In this context, Virgin Mary image is the redemption matrix that will repair the fault committed by Adam and Eve because of her mediation between Christ and men. The stanzas' text by Gonzalo de Berceo we have analyzed focus in theological history of humanity of latest days, the enunciator present, which is understood starting from the originating times. So, the lawn description connotes the lost paradise and paradisiacal state which recovery is a certain possibility to men who believe and devote Virgin Mary.

Keywords: Paradise – Allegory – Description – Berceo – *Milagros de Nuestra Señora*.

¹ Investigadora Adjunta del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y docente de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de La Pampa (UNLPam), República Argentina. E-mail: mirandaferrari@cpenet.com.ar

Durante los dos últimos milenios, el texto sobre el jardín del Edén, es decir la historia de Gn 1, 26-3,24, y las tradiciones de su interpretación han sido el fundamento de las explicaciones sobre la naturaleza y el estado originales de la humanidad. Las relaciones entre hombre y mujer, entre humanidad y divinidad y entre humanidad y naturaleza han sido definidas, comprendidas y explicadas, generalmente, a partir de la interpretación de estos versículos del texto bíblico.

No ajena a ello, la tradición literaria y artística europea evidencia un gran interés por el tema del paraíso, ya que “the Eden story has provided the impetus for the creative imagination of the West in its quest for paradise and its recovery, together with the attendant portrayal of the human predicament”.² En efecto, el texto del Génesis y la historia de su exégesis proporcionan el marco necesario para comprender muchas creaciones artísticas y literarias, entre ellas los *Milagros de Nuestra Señora*, de Gonzalo de Berceo, cuya Introducción recrea la imagen del paraíso que nos proponemos analizar en este trabajo.

I. Gonzalo de Berceo y su obra

Gonzalo de Berceo es el poeta mariano más importante del siglo XIII en España. Los únicos datos seguros que se conocen sobre su vida son los que él mismo declara en sus obras y los que suministran una serie de documentos notariales del Monasterio de San Millán de la Cogolla, que abarcan el período entre 1220 y 1246, y en los que el poeta firma como testigo.³

Desde el punto de vista temático, Berceo es dependiente de las fuentes latinas que eran consultadas por los eruditos medievales en versiones originales o en obras de compendio como las *Etimologiae* de San Isidoro de Sevilla o el *Speculum Mains* de Vicente de Beauvais. El ambiente intelectual al que pertenecía Berceo⁴ condiciona su uso de intertextos cultos y teológicos así como el desarrollo de una retórica construida según normas literarias, apoyada en la palabra escrita, a pesar de que escribiera en lengua romance.⁵

² MORRIS, P. “A Walk in the Garden: Images of Eden” in Morris, P. and D. Sawyer (eds.) *A Walk in the Garden: Biblical, Iconographical and Literary Images of Eden*. Sheffield, Sheffield Academic Press, 1992, p. 22.

³ URÍA MAQUA, Isabel. “Introducción biográfica y crítica” en *Poema de Santa Oria*. Madrid, Clásicos Castalia, 1981, pp. 9-68.

⁴ El poeta, sacerdote secular, era notario del abad en el monasterio benedictino de San Millán de la Cogolla. Se sabe que recibió parte de su educación allí, aunque también se ha sugerido que estudió en la Universidad de Palencia.

⁵ ARTILES, Joaquín. *Los recursos literarios de Berceo*. Madrid, Gredos, 1968.

El poeta poseía una sólida cultura, que se manifiesta en sus amplios conocimientos de la retórica antigua y de las *Artes dicendi, praedicandi y dictandi*. Esta última representaba el arte de la composición y, como técnica, constituía una de las bases de la enseñanza universitaria, que especificaba, según los destinatarios, las circunstancias, los temas tratados y las diversas maneras de “dictar”: es decir, era el modelo de los usos literarios y de los usos sociales de la lengua. El *ars dictandi* era, según explica de Certeau⁶, una teoría del discurso eficaz, dirigido y circunstancial, o sea una pragmática. Por otro lado, la tradición de las técnicas del sermón es otra marcada influencia en los escritos de Berceo.

Como es sabido, los dos tipos de sermones –*divisio intra* o sermón culto y *divisio extra* o sermón vulgar– proveían un modelo estructural al escritor medieval. Sin embargo, el sermón popular representaba además una rica fuente de material ilustrativo, que permitía captar la atención del público al explotar el contenido desde el punto de vista del entretenimiento y de la ejemplaridad. Las obras de Berceo evidencian todos estos conocimientos discursivos, aun cuando en ellas abundan también las fórmulas épicas y juglarescas: en ese sentido, Berceo se asemeja a un juglar porque fue un poeta en lengua vulgar y porque las condiciones de su auditorio –heterogéneo e integrado con participantes de todos los estratos sociales⁷– imprimían algunos elementos esenciales a su estilo.

No obstante, compuso todas sus obras en el arte de la clerecía, o sea en cuadernas monorrimas de versos alejandrinos, divididos por la pausa o cesura en dos isostiquios con rima total o consonante.

La obra completa del notario riojano se inscribe en un esfuerzo de interpretación de la tradición católica y eclesiástica que se ejemplifica a través de la abundante utilización de materiales bíblicos. En su texto más leído y difundido, los *Milagros de Nuestra Señora*, que aquí nos ocupa, el uso de la Biblia es diferente en cada sección: en la parte narrativa, las referencias bíblicas aparecen, con distinta intensidad, en las escenas y oraciones de los personajes de los milagros; la Introducción, por su parte, hace uso de la tipología bíblica con la finalidad de ubicar a María en la historia de la salvación.

⁶ CERTEAU, Michel de. *La fábula mística. Siglos XVI-XVII*. Álvaro Obregón, DF, Universidad Iberoamericana, 1993.

⁷ RUFFINATTO, Aldo. “Berceo agiografo e il suo publico”. *Studi di Letteratura Spagnola*, 1968-1970, pp. 9-23.

II. Unidad y sentido de los *Milagros de Nuestra Señora*

Los *Milagros de Nuestra Señora* tienen su fuente en los *Miracula Beate Marie Virginis*, que pueden leerse según el Manuscrito Thott 128 de la Biblioteca Real de Copenhague. En el texto latino original figuran veintiocho milagros marianos, pero Berceo sólo incluye en su obra veinticinco y del último aún se ignoran las fuentes directas. Los milagros de Berceo son más elaborados que los latinos pues tienen un mayor tratamiento del tema por parte del narrador y profundizan más en la dialéctica del bien y del mal, posiblemente como resultado de la función didáctica de un texto destinado a un receptor no culto.

Es clara en la obra la separación entre el bien y el mal, la salvación y el pecado, lo divino y lo diabólico en su acción constante sobre el único centro de referencia que es el hombre en el mundo. Sin embargo, a ese equilibrio interior no parece corresponder ninguna organización exterior de la obra, ya que sus partes se enlazan por una continuidad aparentemente arbitraria desde el primero hasta el último milagro. Lo mismo podría decirse, en algunos casos, de los milagros considerados individualmente, aunque ellos están elaborados usualmente con mayor regularidad, pues hay siempre una introducción y un cuerpo narrativo en el que los hechos se desarrollan en forma más o menos encadenada, a pesar de las redundancias que, en algunos casos, atentan contra la economía general del episodio, si bien estaban concebidas al servicio de la curiosidad del oyente.

Según Gariano⁸, ni los milagros examinados separadamente ni el conjunto total de las leyendas marianas se caracterizan por una estructura isodinámica; por el contrario, muestran una estructura más bien libre y flexible, que contrasta con el esquematismo riguroso de los procedimientos racionalistas del escolasticismo medieval.

La Introducción de la obra se presenta en dos planos: uno de superficie (o literal) y otro de perspectiva (o alegórico). El punto de vista alegórico se expone en la c. 16c con la conocida imagen de la corteza y el meollo: “tolgamos la corteza, al meollo entremos”. Precisamente en la elección de Berceo de ir al meollo radica la operatividad narrativa del poeta, que se manifestará con claridad en los relatos contenidos en los milagros.

La introducción a los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo ha recibido harta atención crítica. Los eruditos, por ejemplo, han comentado

⁸ GARIANO, Carmelo. *Análisis estilístico de los "Milagros de Nuestra Señora" de Berceo*. Madrid, Gredos, 1965.

sobre su técnica alegórica, y, desde principios de este siglo, se ha discutido tanto su originalidad como el problema de sus fuentes. Aunque la Introducción del poeta riojano no parece basarse en ninguna fuente textual precisa, Brian Dutton ha podido rastrear un gran número de motivos análogos en ciertos textos latinos medievales. Así, pues, el famoso *prado sencido*, las flores que representan los nombres de María, las aves laudatorias, y las fuentes que simbolizan los cuatro evangelios, todos pertenecen a una bien difundida tradición medieval de literatura alegórica. [...] La alegoría en la Introducción a los *Milagros* urde un complejo tejido simbólico cuyo sentido total y relación al resto de la obra se pueden aclarar por medio de una aproximación tipológica.⁹

En efecto, como elemento estructural en la literatura, se puede completar el estudio de la alegoría a través de la aproximación tipológica, empleada como técnica de composición e interpretación textual. Esta elaboración figurativa reside en las conexiones históricas que se establecen entre ciertos episodios, personas o cosas del Antiguo Testamento y eventos similares, personas o cosas en el Nuevo Testamento. La tipología representa una de las modalidades interpretativas fundamentales de la Biblia, que es posible observar en la misma sagrada Escritura y en la exégesis patristica sucesiva.¹⁰

La tipología pone en relación dos acontecimientos, dos temas o dos personajes distanciados en el tiempo, es decir dos realidades pertenecientes a diversos contextos cronológicos. Desde ese punto de vista, si bien el modelo se encuentra en el tipo (el pasado), la importancia radica en el antitipo referido al presente.

Ahora bien, al examinar la Introducción a los *Milagros* a la luz de la tipología descubrimos en ella un intrincado y coherente sistema de asociaciones que unifica, estructura y presta sentido no sólo a la misma introducción, sino al resto de la obra. Se evidencia que Berceo organiza su obra según un esquema que evoca el amplio tipo bíblico de la Caída y la Redención del Hombre. Esto lo logra por medio de las *figurae* que emplea en su texto y las correspondencias imaginísticas que forja entre la Introducción y los milagros subsiguientes.¹¹

En ese esquema, los milagros consisten en una serie de cuadros relacionados entre sí, con tres elementos esenciales: la tentación (el diablo), la caída (el

⁹ GERLI, E. M. "La tipología bíblica y la introducción a los *Milagros de Nuestra Señora*". *BHS*, LXII, 1985, p. 7.

¹⁰ El término 'tipo' deriva del sustantivo griego *typos*, que significa 'sello', 'forma' y, por tanto, en un sentido abstracto, 'modelo', 'imagen' o 'figura'. Dicho significado general de modelo se encuentra en el epistolario paulino, en el que el mismo Pablo se presenta como ejemplo para su comunidad. Asimismo, Pablo también utiliza el *typos* para designar la interpretación tipológica del Antiguo Testamento.

¹¹ GERLI, *ibidem*, p. 8.

pecador) y el milagro (la mediación de María), es decir que recrean en miniatura el tipo bíblico del pecado y la redención. A partir de la premisa – expuesta de manera más abstracta en la *Introducción*– de que María es la que puede transformar la condenación en salvación, el sistema ideológico de los milagros asegura que no importa cómo sea cada hombre sino que lo fundamental es estar ‘en’ María para ser salvado. El amor a la Virgen constituye así el antitipo de todos los pecados. Sin embargo, a pesar de que la obra se dirige a la humanidad toda, la salvación sólo se consigue a través de la gracia, que se manifiesta por sí sola, lo que implicaría un ordenamiento social inamovible. En otros términos, es posible leer el mensaje de la obra desde la perspectiva ética que propone a María como símbolo de la Iglesia –espacio espiritual de todos los bautizados–, sin la cual no hay salvación.

La unidad de los *Milagros* reside, según Gariano¹² en varios elementos: a) la presencia de un protagonista central, a la manera de los poemas épicos; b) la materia o núcleo esencial de la obra –el milagro–, hecho teológico que se presta tanto para el canto épico, por ser acción, como para el canto lírico, por el sentido de misterio que encierra y de asombro que provoca; c) la conciliación de contrastantes actitudes contemplativas, ya que el poeta capta y funde en una visión unitaria lo real y lo ideal, lo humano y lo divino; y d) la presencia del simbolismo cifrado en el número cinco.

Sin embargo, para Gerli¹³ es el análisis tipológico de la Introducción de los *Milagros* el que revela que el pecado, la redención y la gracia de María son las ideas subyacentes que unen y estructuran toda la obra. En tal sentido, la Introducción utiliza un procedimiento concreto de lectura técnica de la Biblia que evoca el paraíso del Génesis y se plantea la posibilidad de retorno al Edén a través de María. Los milagros “reflejan metonímicamente el mismo concepto [historia de la Caída y la Redención] en su plano individual. Estos últimos narran no el drama de la Caída y Salvación del hombre arquetípico, sino el de los hombres, nuestros vecinos y nuestros contemporáneos”.¹⁴

García López¹⁵ ofrece una lista de las citas bíblicas que aparecen en la Introducción de los *Milagros* y que conforman un epítome de prefiguraciones bíblicas referido a María (Cuadro 1):

¹² GARIANO, *ibidem*.

¹³ GERLI, *ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*, p. 13.

¹⁵ GARCÍA LÓPEZ, J. “La Biblia en la cuaderna vía del siglo XIII”. Del Olmo Lete (dir). *La Biblia en la literatura española*. Toro Pascua, M. I. (coord.). Vol I: Edad Media. Madrid, Trotta, 2008, pp. 35-68

Cuadro 1¹⁶

Copla o verso de <i>Milagros de Nuestra Señora</i>	Símbolo	Pasaje bíblico
35a	fuelle	Is 58, 11; Eclo 24,30
36a	puerta del cielo	Ez 44, 1-2; Cant 4, 12
37a	Sión	Is 62, 11; Jr 4, 31; Sof 3, 14-17; Zac 2, 14
37c	trono	Cant 3, 8; 2 Cr 9, 17-19; Nm 17, 23 (Aarón)
39	uva, almendra, etc.	Cant 1, 6; 2, 5, etc.; Eclo 24, 17-21
37d	piértega	Ex 4, 2-5; Nm 21; 8-9; Jn 3, 14
40	fust de Moisés	Ex 14, 16
41ab	bastón de Aarón	Nm 16, 41 y 17, 5-10

En coincidencia con Gerli¹⁷, García López considera que el pequeño compendio funciona como cierre estructural de la obra entera y fortalece el sentido teológico de los milagros narrados: las referencias de la Biblia presentes en la Introducción “refuerzan el sentido trascendente de la materia narrativa y estrechan el vínculo entre la figura de María, la historia de la salvación y el texto de los Profetas y los Evangelios”¹⁸.

III. El paraíso de la Introducción de los *Milagros*

En la Introducción de los *Milagros de Nuestra Señora* existe una correspondencia entre los elementos literales y los alegóricos, que ha sido señalada por la crítica¹⁹: la romería remite al viaje y a la vida; el prado y su verdor, a María y su virginidad; los ríos, a los cuatro Evangelios; los árboles y su sombra, a los milagros de la Virgen y su intercesión corredentora; las aves, a los apologetas; y las flores, a los nombres de María.

¹⁶ *Ibidem*, p. 51

¹⁷ GERLI, *ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*, pp. 51-52.

¹⁹ Sobre la técnica alegórica, la originalidad y el problema de las fuentes de los *Milagros de Nuestra Señora*, vid. DEL CAMPO, Agustín. “La técnica alegórica en la Introducción a los *Milagros de Nuestra Señora*”. *RFH*, XXXVIII, 1944, pp. 15-57; ULI BALLAZ, Alejandro. “¿Es original de Berceo la Introducción a los *Milagros de Nuestra Señora*?”. *Berceo*, LXXXVI, 1974, pp. 98-117; GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor. “La mariología en Gonzalo de Berceo” en Uría, I. (coord.). *Gonzalo de Berceo. Obra Completa*. Madrid, Espasa-Calpe y Gobierno de La Rioja, 1992, pp. 61-88.

El objetivo del poeta, como hemos indicado, es anunciar el “buen aveniment” (c. 1 c) de María, sobre la base de su función en la historia de la salvación, es decir la de ser el antitipo del pecado del primer hombre y la primera mujer. El método tipológico de composición utilizado por Berceo en la Introducción tiende a presentar la oportunidad que tiene el género humano, a través de María, de recobrar la gracia perdida, es decir la “posibilidad de un retorno a Edén”.²⁰ En ese contexto, cobran sentido las imágenes que evocan el paraíso del Génesis y las profecías del Antiguo Testamento porque ellas permiten al hombre ‘rechazar’ la existencia histórica y unirse a una realidad absoluta que se opone al mundo profano.²¹

En efecto, el paraíso cumple la función en el texto de representar un mundo de contraste respecto del mundo real donde viven los hombres, porque en él la esperanza de redención es posible dado que el jardín, alegoría de la Virgen, opera como un puente entre el tiempo de los orígenes y la historia de la humanidad. Esta perspectiva sobre el paraíso es la que sugiere también Noort²², quien en su análisis lo concibe además como la conexión entre la naturaleza y la cultura y con la función de transformar la edad de oro en un mundo real.

De esta manera, la condición paradisiaca tiene una proyección escatológica que se cumple en la futura metamorfosis del género humano²³. En este contexto teológico, el narrador –función explícita que asume Gonzalo de Berceo a partir de la c. 2–, se presenta así mismo como romero (c. 2.b), se dirige al resto de los hombres en tanto compañeros de peregrinaje e introduce la significación alegórica del viaje como premisa escatológica, como exponen las estrofas 17 y 18: “Todos quantos vevimos que en piedras andamos, / Si quiere en preson, o en lecho iagamos. / Todos somos romeos que camino andamos: / San Peidro lo diz esto, por él vos lo provamos. (17) / Quanto

²⁰ GERLI, *ibidem*, p. 13.

²¹ En este sentido, el texto de Berceo propone una imagen del paraíso con el alcance que la describe Eliade al hablar de los “recuerdos míticos del ‘paraíso’” ya que representa una “humanidad ideal que goza de una beatitud y de una plenitud espiritual que, en la condición actual del ‘hombre caído’, jamás podrán realizarse” (ELIADE, Mircea. *El mito del eterno retorno*. Barcelona, Alianza/Emecé, 1985a, p. 87).

²² NOORT, E. (1999). “Gan-Eden in the Hebrew Bible” in Luttikhuisen, G. P. (ed.). *Paradise Interpreted. Representations of Biblical Paradise in Judaism and Christianity*. Leiden, Koninklijke Brill NV, 1999, p. 36.

²³ Según Eliade, la escatología representa “el triunfo de una Historia Sagrada [...] que implica en cierto modo la restauración del Paraíso” (ELIADE, Mircea. *Mito y realidad*. Barcelona, Labor/Punto Omega, 1985b, p. 71).

aquí vivimos, en ageno moramos; / La fiança durable suso la esperamos, / La nuestra romeria estonz la acabamos / Quanto a paraiso las almas enviamos. (18)²⁴. Vemos en esta coplas el tema espiritual y literario del *homo viator*, uno de los más constantes de la tradición medieval, que enseña que el hombre, a raíz de su precaria condición luego de la caída, no puede ser sino peregrino o penitente en esta vida.

Ya en la Grecia clásica la vida era comparada con un camino²⁴ y el ‘camino de la vida’ aludía a la forma de vivir.²⁵ Hesíodo utiliza la figura de los dos caminos en referencia a la oposición entre la virtud y el mal²⁶, que será tomada posteriormente tanto por la filosofía popular como por la literatura cristiana.²⁷

En el Antiguo Testamento, el término ‘camino’ está claramente identificado con el que recorre el pueblo elegido de Dios hasta la tierra prometida, por eso denota la acción de Dios, específicamente la salvadora, como en el caso de Sal 67, 3. Asimismo, este itinerario por el desierto se presenta como un período de prueba para el pueblo de Israel, como demuestra Dt 8, 2. En consonancia con esta idea, la vida del hombre también es considerada un camino o sendero en Sal 119, 105, Is 53, 6, o como el modo de vida humana, juzgado desde la perspectiva de Dios, en Ex 18, 20; Jr 6, 16; Jr 25, 5; Prov 8, 13; Prov 8, 20.

En los evangelios sinópticos, el camino significa el rumbo hacia Jerusalén, centro del conflicto entre Jesús y los judíos y lugar de su muerte. En el *Evangelio de Marcos* hay varias referencias a este camino²⁸, pero el tema del recorrido del camino de Jesús está más desarrollado en el *Evangelio de Lucas*.²⁹ En estos dos evangelios y en el de Mateo, el camino hacia Jerusalén representa “la entrega voluntaria de Jesús [...] es un camino de renuncia, sin riqueza ni honor, un camino que lo lleva a la entrega total, para ofrecer a la humanidad una posibilidad de salvación”.³⁰

Por su parte, en el *Evangelio de Juan* el sentido del camino es diferente porque no es la vía que recorre Jesús sino que lo muestra a Él mismo como el camino hacia Dios.³¹ De cualquier manera, la figura del camino en los cuatro

²⁴ Vid. Demócrito, *Fragm.* 230.

²⁵ Vid. Platón, *Rep.*, X, 600a.

²⁶ Vid. Hesíodo, *Trab.*, 287ss.

²⁷ MATEOS, Juan y Fernando CAMACHO. *Evangelio, figuras y símbolos*. Córdoba, El Almendro, 1999, p. 35.

²⁸ Vid. Mc 8, 27; 9, 33; 10, 32; 11, 8.

²⁹ Vid. Lc. 9,5-19,46.

³⁰ MATEOS y CAMACHO, *ibidem*, p. 37.

³¹ Vid. Jn 14, 6.

evangelios está asociada, por un lado, con el seguimiento por parte del hombre de la senda marcada por Jesús y, por otro, con la finalidad que, para Jesús, es la entrega total, meta a la que Jesús invita a sus seguidores.

En lo que concierne a los textos medievales, en un sentido general, las nociones de camino y de viaje se asocian directamente con la peregrinación. Tal como explica Duby³², la idea de que la salvación del alma es algo personal que no puede confiarse a terceros lanzó a muchos cristianos a los caminos de peregrinación y el hecho de que todo sujeto, de cualquier clase, género o edad, pudiera peregrinar dio lugar a la generalización del tópico y a la alegoría que se constatan en la poesía y en los relatos de ficción desde la Alta Edad Media hasta el siglo XIV.

El peregrino es la imagen más característica del viajero medieval³³ porque su deseo de viajar constituye una respuesta del hombre a la contingencia³⁴ (Ruiz-Domènec 1997). Según Zumthor³⁵, el *homo viator* representa en el espacio el tiempo de la salvación y, en este sentido, la peregrinación simboliza toda la vida cristiana, imagen que asume Berceo en las coplas 17 y 18, como hemos visto, y en su presentación como romero³⁶: el valor fundamental de la romería parece residir en el tránsito que se inicia aquí –en esta vida– y se proyecta hacia un allá, que en el texto de la Introducción está señalado explícitamente como el paraíso (“La nuestra romería estonz la acabamos / Quanto a paraíso las almas enviamos”. 18 c-d).

Los siglos medievales fueron ricos en jardines alegóricos relativos al destino humano, es decir en la confección de metáforas artísticas del jardín primordial, anterior al primer pecado, al que se desea retornar para recobrar la gracia

³² DUBY, Georges. “Peregrinación a Santiago”. *El Urogallo. Revista literaria y cultural* (Dossier sobre el Camino de Santiago). Madrid, N° 39/40, julio/septiembre 1989, pp. 20-26.

³³ RUBIO TOVAR, Joaquín. “Viajes, mapas y literatura en la España Medieval”. García Guinea, M. A. (ed.). *Viajes y viajeros en la España Medieval. Actas del V Curso de cultural medieval*. Madrid, Ediciones Polifemo/Fundación Santa María la Real. Centro de Estudios del Románico, Monasterio de Santa María la Real, 1997, pp. 9-35.

³⁴ RUIZ-DOMÈNEC, J. E. “El viaje y sus modos: peregrinación, enramia, paseo”. García Guinea, M. A. (ed.). *Viajes y viajeros en la España Medieval. Actas del V Curso de cultural medieval*. Madrid, Ediciones Polifemo/Fundación Santa María la Real. Centro de Estudios del Románico, Monasterio de Santa María la Real, 1997, pp. 83-94.

³⁵ ZUMTHOR, Paul. *La medida del mundo. Representación del espacio en la Edad Media*. Madrid, Cátedra, 1994.

³⁶ El “camino romero” es la peregrinación a Roma, es decir la visita a las tumbas de los apóstoles Pedro y Pablo, y los peregrinos que lo siguen son los “romeros”. Zumthor (*ibidem*), en consonancia con Duby (*ibidem*), afirma que grandes muchedumbres tomaban el camino romero, sobre todo los pobres, siempre dispuestos a aferrarse a una esperanza.

perdida.³⁷ En el caso de la obra que nos ocupa, la descripción de las cualidades de ese paraíso se extiende desde la c. 2 hasta la c.15, cuadro en el que prevalecen los elementos propios del *locus amoenus*, motivo formal heredado de la Antigüedad y de uso recurrente entre los siglos IX y XVI, aunque resignificado en la literatura cristiana por influjo de la tradición exegética sobre el Edén.³⁸

El paraíso de la Introducción de los *Milagros de Nuestra Señora* se ofrece como un lugar de verdura en el que destacan los árboles y el agua que corre. Los árboles representan la vida, el conocimiento y la sabiduría.³⁹ El agua, por su parte, es un factor de vida ya que de ella dependen el hombre y los animales, pero también la vegetación: en este sentido, simboliza la eternidad. Por otro lado, el agua se usaba desde la Antigüedad como medio de purificación por lo que puede entenderse en el texto como “símbolo del Espíritu de Dios, que limpia y elimina el mal”.⁴⁰ La imagen de abundancia y crecimiento que ofrece la c. 2 de la Introducción de los *Milagros* mediante el prado verde, de hierba no cortada y lleno de flores, supone las condiciones de un lugar a propósito para descansar y de amparo para el romero fatigado, tal como aparece en la c. 6 en que el peregrino narrador se despoja de sus vestiduras para recostarse bajo la sombra.

La copla siguiente introduce el tema de los olores fragantes y de la fuente de agua cristalina que es fresca en verano y templada en invierno. El perfume esencialmente remite al amor y a la imagen nupcial⁴¹; sin embargo también la tradición bíblica lo describe como un elemento de unción. Este es, quizá, el sentido que tiene en el texto de Berceo ya que las fragancias permiten al

³⁷ Vid. ZUMTHOR, *ibidem*, pp. 106-107, que ofrece ejemplos, tanto literarios como pictóricos, de obras que reproducen la historia alegórica y universal de la salvación a través de la imagen de un jardín.

³⁸ Muchos son los comentaristas cristianos que se ocuparon de interpretar el sentido del paraíso en la Sagrada Escritura: Orígenes, Cipriano, Efrén de Nisibi, Basilio de Cesarea, Gregorio Nacianceno, Ambrosio de Milán, Agustín de Hipona, Juan Crisóstomo, Jerónimo y Juan Damasceno, entre otros. Para un extracto de los textos de estos autores referidos a la descripción del jardín del Edén y sus alcances alegóricos, vid. MERINO RODRÍGUEZ, Marcelo. (ed.). *La Biblia comentada por los Padres de la Iglesia y otros autores de la época patrística. Antiguo Testamento. 1. Génesis 1-11*. Madrid, Ciudad Nueva, 2003, pp. 114-120. Asimismo, el judío helenista Filón de Alejandría también se ocupó de la exégesis alegórica del paraíso y su pensamiento tuvo mucha influencia entre los pensadores cristianos (vid. MARTÍN, José Pablo. “Introducción general” Martín, J. P. (ed.) *Filón de Alejandría. Obras completas*. Vol. I. Madrid, Trotta, 2009, pp.76-84).

³⁹ Vid. principalmente *Carta a Diogneto* 12, 3-4 y Jerónimo, *Tratado sobre los Salmos* 1.

⁴⁰ MATEOS y CAMACHO, *ibidem*, p. 65.

⁴¹ Vid. por ejemplo Cant 1, 3 (LXX).

hombre refrescar la cara y la mente, es decir le proporcionan un bienestar tanto en el cuerpo como en el alma y, de esa manera, lo inclinan a la virtud. La representación de la fuente cristalina –que más adelante, en la c. 21, serán los cuatro ríos del paraíso⁴²– contribuye a completar esta idea porque el agua que mana de ella es clara, o sea ni turbia ni caliente⁴³, y su temperatura es constante y no mudable de acuerdo con el cambio de estación que opera en el exterior del paraíso: así, su temperatura diferente también dota al espacio edénico de una condición que promueve la perfección. La tradición exegética alegórica coincide, en términos generales, en identificar la fuente con Jesucristo, que impregna las virtudes del alma de fecundidad intelectual y vida espiritual.⁴⁴ Asimismo, esta fuente puede representar a la Iglesia que, con sus recursos, resulta reconfortante y vivificante para sus miembros.⁴⁵

La estrofa 4, a continuación, enumera los árboles frutales que pueblan el jardín con sus frutos dulces. Menciona explícitamente granados, higueras, perales y manzanos, y excluye tanto los frutos que están podridos como los verdes.⁴⁶

El granado fue consagrado por Alberto Magno, en *Alabanzas a María*, como una figura de Cristo⁴⁷ y también de la Virgen⁴⁸: así cristianizó el simbolismo pagano del granado que remitía a la primavera, a la fecundidad, al renacer y

⁴² Cuando la fuente sale del jardín del Edén, se divide en cuatro brazos que representan simbólicamente las cuatro virtudes de la fe cristiana (Ambrosio, *De paradiso* III, 14-18). Para un detalle de la exégesis sobre los ríos del paraíso en Ambrosio, vid. MIRANDA, Lidia Raquel. “*Hic ergo paradisus est*: aproximación a la descripción alegórica del paraíso en la obra de Ambrosio de Milán”. Steimberg, M. E. y P. Cavallero (eds). *Philologiae flores: estudios en homenaje a Amalia S. Nocito*. Buenos Aires, UBA, 2010, pp. 304-308.

⁴³ “La cualidad *claras* confirma esto, dado que, de acuerdo con un *topos* medieval, las aguas calientes propiamente dichas se califican como *turbias*” (SUÁREZ PALLASÁ, Aquilino (1989-1990). “El templo de la ‘Introducción’ de los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo”. *Letras* 21-22, 1989-1990, p. 66).

⁴⁴ Vid. por ejemplo Ambrosio, *De paradiso*, III, 13.

⁴⁵ Vid. Cipriano, *Cartas* 73, 10.

⁴⁶ Suárez Pallasá explica que la condición de los frutos se entiende mejor si se considera el verso 5d, que alude a los “árbores de temprados sabores” y que remite a una clase intermedia e independiente y no resultante de la mezcla de frutos maduros y no maduros (*ibidem*, p. 66).

⁴⁷ “[...] así como el fruto del granado supera a los de todos los demás árboles por su aspecto, sabor y olor, así Cristo sobrepasa a todos los santos. Las santas flores de ese fruto [Jesús] son blancas de castidad, púrpuras de compasión, rosas de caridad” (Alberto Magno, *De laudibus b. Mariae virginis*, citado por DELUMEAU, Jean. *Historia del paraíso. 3. ¿Qué queda del Paraíso?* Madrid, Taurus, 2005b, p. 208).

⁴⁸ “[...] el fruto cuya flor fue Cristo Nuestro Señor, quien fue blanco en su nacimiento, rojo en su pasión y rosa, es decir, aún más bello, durante su resurrección, cuando su carne floreció de nuevo” (*ibidem*, p. 209).

también a la inmortalidad. La presencia del árbol de granadas en el prado de Berceo puede representar también a la Iglesia, ya que cada uno de sus frutos contiene innumerables granos, como propone Jerónimo en la *Carta a Fabiola*.⁴⁹

La higuera es considerado el más fértil de todos los árboles⁵⁰ y, por lo tanto, refiere a la Virgen puesto que ella es más fecunda en virtudes y buenas obras que el resto de los santos que son los árboles del paraíso y porque, aunque dio a luz un único hijo, en Él se ha convertido en la madre de toda la progenie humana. También representa la higuera a Cristo porque al final de su vida temporal fue depositado negro y sin los colores de la vida –tal como son los frutos de la higuera cuando maduran– en el sepulcro.

Por su parte, el peral cargado de frutos es un símbolo de abundancia material y de fructificación espiritual. Su flor blanca y de duración efímera es figura de la belleza pero también del carácter perecedero de la existencia humana, con lo cual su mención refuerza el sentido de tránsito que tiene la peregrinación que describe Berceo en la Introducción de los *Milagros*. La forma de la pera, que va ensanchándose hacia abajo, se identifica con la figura de una mujer de ancha pelvis y, por tanto, fecunda.

En 1290 Hugo de Trimberg desarrolló la alegoría de un peral cuyos frutos caen entre espinas, en el agua o en la hierba verde: el peral es Eva y las peras representan a la humanidad que de ella desciende; los frutos que no caen en la hierba verde del arrepentimiento perecen en los pecados mortales⁵¹, idea que puede encontrarse también en la identificación entre el prado verde y María en el texto de Berceo: la verdura del prado supone así el antitipo de Eva y representa la esperanza de redención.⁵²

El manzano y la manzana son expresión del amor místico en el *Cantar de los Cantares*, pues el esposo da sombra y refrigerio a la esposa y de sus flores forma los sazonados frutos. La idea de María como esposa de Cristo y, a la

⁴⁹ Esta interpretación es la que asume el *Praeceptor Germaniae* del teólogo alemán Rabano Mauro (siglo IX), a partir de la que se generalizó la identificación del granado con los elegidos en el cielo, principalmente los mártires (Vid. DELUMEAU, Jean, *ibidem*, p. 209, que también considera la influencia de un poema anónimo del siglo XII en esta exégesis del valor simbólico del granado).

⁵⁰ Según Alberto Magno en el mismo texto, la higuera da frutos siete veces al año y su fruto brota antes que las hojas.

⁵¹ Vid. BIEDERMANN, Hans. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Paidós, 1993.

⁵² A partir de la identificación entre el primer Adán y el segundo Adán (Cristo) en los escritos de Pablo, se extendió la tipología entre la primera Eva y la segunda Eva (María), la manzana y la hostia, la serpiente y Satán y el árbol y la cruz.

vez, como madre subyace en la figura de este árbol que, además, representa la humildad de un Dios humanado porque la esposa lo prefiere a pesar de que hay muchos otros frutos que son más exquisitos que la manzana, que es simplemente bella y pura.

Estos árboles mediterráneos que menciona la estrofa 4 reúnen dos características: por un lado, dan frutos dulces y comestibles, y, por otro, dan sombra, es decir, protección. La vinculación de este espacio arbolado con la Virgen María da lugar, entonces, a un símbolo femenino⁵³: ella es quien ha dado el mejor fruto (“El fructo de los arbores era dulz e sabrido,” 15a) y es la que da seguridad a todo aquel que se acoge a su resguardo (“Si don Adam oviesse de tal fructo comido, / de tan mala manera no serie decibido, / nin tomarien tal danno Eva ni so marido.” 15 b-d). La descripción alegórica de la estrofa 4 se continúa en las tres siguientes y en la 11 y en la 15, sustentada fundamentalmente en las imágenes de los árboles olorosos, plenos de verdor y energía, caracterizados por su fertilidad y engalanados con aves canoras.⁵⁴

De la estrofa 7 a la 15 tiene lugar un desarrollo de los tópicos que ya han sido presentados para mostrar que en el prado reina una paz y una felicidad que no se puede comparar con ninguna otra (“Semeia esti prado equal de paraiso, / en qui Dios tan grand gracia, tan grand bendición miso: / El que crió tal cosa, maestro fue anviso: / omne que hi morasse, ninqua perdrie le viso.” 14 a-d). Estas coplas descubren la relación entre placer y felicidad que supone la denominación *hortus deliciarum* (jardín de las delicias), empleado como sinónimo de paraíso y que pone de relieve el lazo entre la alegría cristiana y la belleza de la naturaleza⁵⁵: las imágenes florales y acústicas se confunden para dar a toda la descripción del prado de la Introducción la profundidad semántica de una alegoría que ilumina en un presente imaginario la perfección del pasado originario. Esta perfección del jardín ofrece su espacio a la mujer y al amor –“*hortus conclusus*”⁵⁶, al mismo tiempo ‘jardín bien cerrado’ y ‘jardín

⁵³ Vid. BECKER, Udo. *Enciclopedia de los símbolos*. Barcelona, Swing, 2008, pp. 35-38, para un detalle pormenorizado del árbol como símbolo femenino.

⁵⁴ Según DELUMEAU, *ibidem*, pp. 315-337, el paraíso es canto y música celestial y una importante cantidad de textos asocian la música con el gozo paradisíaco.

⁵⁵ Vid., *ibidem*, pp. 204-206, las referencias a los textos cristianos más antiguos que revelan el simbolismo cristiano de la felicidad paradisíaca.

⁵⁶ “En un principio, el jardín ideal del Medioevo en Occidente fue un *hortus conclusus*, un lugar cercado, en tanto que el Paraíso terrenal de la Biblia aparentemente estaba abierto sobre el país de Edén. Este concepto de recinto cerrado se fundó en la traducción largamente clásica del *Cantar de los Cantares* (4: 12) ‘Eres jardín cercado, hermana mía, esposa; eres jardín cercado, fuente sellada’” (DELUMEAU, Jean *Historia del paraíso. 1. El jardín de las delicias*. Madrid, Taurus, 2005^a, pp. 223-224).

secreto', como ese espacio interior del cuerpo que la mujer siente más que el hombre y que exalta su maternidad"⁵⁷ (Zumthor 1994: 105)—, idea de paraíso como jardín cerrado que evolucionó hacia el simbolismo mariano y la evocación de la virginidad de María, tal como se evidencia en la Introducción de los *Milagros de Nuestra Señora*, por constituir un ámbito de felicidad protegido del pecado.

En efecto, este paraíso que describe alegóricamente Berceo representa un espacio universal de salvación, cobijo para quienes, con espíritu de arrepentimiento y devoción, reconocen en María a la 'Señora'⁵⁸ que puede conseguir para el hombre los favores de la gracia de su Hijo.⁵⁹

IV. Comentario final

La Introducción de los *Milagros de Nuestra Señora* muestra un *locus amoenus*, donde descansa el romero, que se identifica con el paraíso (c. 14 a y b). La fuente de ese prado (c. 3) se ramifica en cuatro brazos (c. 21) que evocan los cuatro ríos del paraíso y los árboles que producen frutos saludables y vistosos (c. 4) representan la abundancia y la felicidad anterior al pecado original. En ese contexto, la imagen de la Virgen María, antitipo de Eva, es la matriz de redención que enmendará la falta de los primeros padres gracias a su intercesión entre Cristo y los hombres.

⁵⁷ ZUMTHOR, *ibidem*, p. 105.

⁵⁸ Durante el siglo XII se le dio por primera vez a la Virgen su título feudal de *Nôtre Dame*. Según explica Warner, el nombre no era totalmente nuevo: ya Jerónimo había glosado una denominación semejante a 'señora' en siríaco; el himno del siglo VI, *Akathistos*, se había dirigido a ella también como 'Señora'; y el Papa Gregorio II (715-731) había hablado de su *omnium domina*, título oficial adoptado en el segundo Concilio de Nicea en el año 787. Pero la popularidad universal del título de *Nôtre Dame* se da en los siglos XIII y XIV como la más clara expresión de la naturaleza personal de la veneración cristiana de la Virgen (WARNER, Marina. *Tú sola entre las mujeres. El mito y el culto de la Virgen María*. Madrid, Taurus, 1991).

⁵⁹ La teología de la intercesión de la Virgen mantiene firmemente que ella no tiene ningún poder para otorgar favores por sí misma, sino que solo intercede ante Jesús que, en tanto Dios, es la única fuente de salvación. Sin embargo, los poderes de mediación conferidos a ella en toda la cristiandad se consideran soberanos y sus devotos olvidan, generalmente, la distinción entre poder directo e indirecto, como bien ejemplifican los milagros de la obra de Berceo. "El simbolismo patrístico de María se concentra en su mediación, y el concepto de que dos mundos distintos y casi irreconciliables están unidos por el puente de María, están en el centro de la imaginería cristiana de su intercesión" (WARNER, *ibidem*, p. 369), mediación que se asienta en su maternidad.

Las secciones del texto de Gonzalo de Berceo que hemos analizado focalizan su interés en la historia teológica de la humanidad de los últimos días, o sea del presente del enunciador, entendida a partir de la comprensión de los tiempos originarios. En ese sentido, la descripción del prado connota el paraíso y el estado paradisiaco que se han perdido pero cuya recuperación es una posibilidad cierta para los hombres que creen y aman a la Virgen María.

V. Fuentes

- Bolaño e Isla, Amancio (ed.). *Gonzalo de Berceo. Milagros de Nuestra Señora. Vida de Santo Domingo de Silos. Vida de San Millán de la Cogolla. Vida de Santa Oria. Martirio de San Lorenzo*. México: Porrúa, 1997.
- Dutton, B. (ed.). *Gonzalo de Berceo. Los Milagros de Nuestra Señora. Obras Completas II*. London: Tamesis Books Limited, 1980.

VI. Bibliografía

- Artiles, Joaquín. *Los recursos literarios de Berceo*. Madrid: Gredos, 1968.
- Becker, Udo. *Enciclopedia de los símbolos*. Barcelona: Swing, 2008.
- Biedermann, Hans. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Paidós, 1993.
- Certeau, Michel de. *La fábula mística. Siglos XVI-XVII*. Álvaro Obregón, DF: Universidad Iberoamericana, 1993.
- del Campo, Agustín. "La técnica alegórica en la Introducción a los *Milagros de Nuestra Señora*". *RFH*, XXXVIII, 1944: pp. 15-57.
- Delumeau, Jean. *Historia del paraíso. 1. El jardín de las delicias*. Madrid: Taurus, 2005a.
- Delumeau, Jean. *Historia del paraíso. 3. ¿Qué queda del Paraíso?* Madrid: Taurus, 2005b.
- Duby, Georges. "Peregrinación a Santiago" en *El Urogallo. Revista literaria y cultural* (Dossier sobre el Camino de Santiago). Madrid, N° 39/40, julio/septiembre, 1989: pp. 20-26.
- Eliade, Mircea. *El mito del eterno retorno*. Barcelona: Alianza/Emecé, 1985a.
- Eliade, Mircea. *Mito y realidad*. Barcelona: Labor/Punto Omega, 1985b.
- García de la Concha, Víctor. "La mariología en Gonzalo de Berceo" en Uría, I. (coord.). *Gonzalo de Berceo. Obra Completa*. Madrid: Espasa-Calpe y Gobierno de La Rioja, 1992: pp. 61-88.
- García López, J. "La Biblia en la cuaderna vía del siglo XIII" en Del Olmo Lete (dir). *La Biblia en la literatura española*. Toro Pascua, M. I. (coord.). Vol I: Edad Media. Madrid: Trotta, 2008: pp. 35-68
- Gariano, Carmelo. *Análisis estilístico de los "Milagros de Nuestra Señora" de Berceo*. Madrid: Gredos, 1965.

- Gerli, E. M. “La tipología bíblica y la introducción a los *Milagros de Nuestra Señora*”. *BHS*, LXII, 1985: pp. 7-14.
- Martín, José Pablo. “Introducción general” en Martín, J. P. (ed.) *Filón de Alejandría. Obras completas*. Vol. I. Madrid: Trotta, 2009: pp. 9-88.
- Mateos, Juan y Fernando Camacho. *Evangelio, figuras y símbolos*. Córdoba, El Almendro, 1999.
- Merino Rodríguez, Marcelo (ed.). *La Biblia comentada por los Padres de la Iglesia y otros autores de la época patristica. Antiguo Testamento. 1. Génesis 1-11*. Madrid: Ciudad Nueva, 2003.
- Miranda, Raquel. “*Hic ergo paradus est*: aproximación a la descripción alegórica del paraíso en la obra de Ambrosio de Milán” en Steimberg, M. E. y P. Cavallero (eds). *Philologiae flores: estudios en homenaje a Amalia S. Nocito*. Buenos Aires: UBA, 2010: pp. 297-310.
- Morris, P. “A Walk in the Garden: Images of Eden” in Morris, P. and D. Sawyer (eds.) (1992). *A Walk in the Garden: Biblical, Iconographical and Literary Images of Eden*. Sheffield: Sheffield Academic Press, 1992: pp. 21-38.
- Noort, E. “Gan-Eden in the Hebrew Bible” in Luttikhuisen, G. P. (ed.). *Paradise Interpreted. Representations of Biblical Paradise in Judaism and Christianity*. Leiden: Koninklijke Brill NV, 1999: pp. 21-36.
- Rubio Tovar, Joaquín. “Viajes, mapas y literatura en la España Medieval” en García Guinea, M. A. (ed.). *Viajes y viajeros en la España Medieval. Actas del V Curso de cultural medieval*. Madrid: Ediciones Polifemo / Fundación Santa María la Real. Centro de Estudios del Románico, Monasterio de Santa María la Real, 1997: pp. 9-35.
- Ruffinatto, Aldo. “Berceo agiografo e il suo publico” en *Studi di Letteratura Spagnola*, 1968-1970: pp. 9-23.
- Ruiz-Domènec, J. E. “El viaje y sus modos: peregrinación, enramia, paseo” en García Guinea, M. A. (ed.). *Viajes y viajeros en la España Medieval. Actas del V Curso de cultural medieval*. Madrid: Ediciones Polifemo/Fundación Santa María la Real. Centro de Estudios del Románico, Monasterio de Santa María la Real, 1997: pp. 83-94.
- Suárez Pallasá, Aquilino. “El templo de la ‘Introducción’ de los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo”. *Letras* 21-22, 1989-1990: pp. 65-74.
- Uli Ballaz, Alejandro. “¿Es original de Berceo la Introducción a los *Milagros de Nuestra Señora*?”. *Berceo*, LXXXVI, 1974: pp. 98-117.
- Uría Maqua, Isabel. “Introducción biográfica y crítica” en *Poema de Santa Oria*. Madrid: Clásicos Castalia, 1981: pp. 9-68.
- Warner, Marina. *Tú sola entre las mujeres. El mito y el culto de la Virgen María*. Madrid: Taurus, 1991.

ZIERER, Adriana (coord.). *Mirabilia 12*
Paráiso, Purgatório e Inferno: a Religiosidade na Idade Média
Cielo, Purgatorio y Infierno: la religiosidad en la Edad Media
Paradise, Purgatory and Hell: the Religiosity in the Middle Ages
Jan-Jun 2011/ISSN 1676-5818

Zumthor, Paul. *La medida del mundo. Representación del espacio en la Edad Media.*
Madrid: Cátedra, 1994.