

Un recuerdo del mester de clerecía y Gonzalo de Berceo

MARÍA PILAR PUIG MARES

Departamento de Humanidades
Universidad Metropolitana

*Si nos cantar sopiéremos, gran materia tenemos:
Menester nos será todo el seso que avemos.
Gonzalo de Berceo*

Resumen

El artículo describe y analiza el concepto de mester de clerecía, por oposición al de mester de juglaría, a través del estudio de la vida y obra poética de Gonzalo de Berceo primer nombre conocido de los poetas de España. Aunque el mester de clerecía guarda resabios de juglaría, Berceo establece una clara diferenciación al contraponer el gozo que proporciona la devoción y los asuntos celestiales a la diversión sensorial simple que expresa el de juglaría. El rasgo más distintivo del mester de clerecía es, por tanto, su temática culta. Sin embargo, obras como el *Cantar de Mío Cid*, cuyo objetivo era el solo entretenimiento de un público sencillo, no se han de entender como propias de un arte descuidado. Igualmente se analiza el aspecto moral de los poemas al oponer los de Berceo a autores no clérigos como el Arcipreste de Hita. El artículo recoge, asimismo, la visión de diferentes autores que han considerado el mester de clerecía y a Berceo y destacado su belleza expresiva.

Palabras claves: Mester de clerecia, mester de juglaria, Gonzalo de Berceo, poesía española, literatura del siglo XIII.

Abstract

The article describes and analyzes the concept of mester de clerecia in opposition to the mester de juglaria by studying the life and works of Gonzalo de Berceo, the first known name in the history of Spanish poetry. While the mester de clerecia exhibits features of the mester of juglaria, Berceo establishes a clear difference by opposing the joy of devotion and heavenly issues to the simple sensorial entertainment contained in all mester de juglaria pieces. Therefore, the most distinctive feature of the genre is its markedly cultivated themes. However, masterpieces such as *Cantar de*

Mío Cid, mainly aimed at entertaining a very humble public, should not be seen as a product of a careless art. The moral aspect of the content of the poems is also analyzed by opposing Berceo's to non-clergy authors such as Arcipreste de Hita. The article also contains the views of several authors who have considered the mester de clerecía, Berceo and their notorious expressive beauty.

Keywords: Mester de clerecía, mester de juglaría, Gonzalo de Berceo, Spanish poetry, 13th century literature.

La primera definición de mester de clerecía aparece en el *Libro de Alexandre*, atribuido al clérigo leonés Juan Lorenzo de Astorga, y dice así:

*Mester trago fermoso, non es de ioglaría,
Mester es sen pecado, ca es de clerecía;
Fablar curso rimado por la quaderna vía
A silavas cuntadas, ca es gran maestría.*

Con estas palabras el autor, siguiendo las normas retóricas, trata de atraerse la atención de su público y encomia la perfección del relato que va a hacer, pero para enaltecer su arte de "clerecía" lo opone al de "ioglaría", al que menosprecia; hay que suponer, entonces, que tanto la época como los autores poseían clara conciencia de la existencia de dos artes distintas, si bien para nosotros muchas veces las diferencias no resulten claras, porque la clerecía guarda resabios de juglaría (que es el estilo propio de ese tiempo), como ése tan notorio de dirigirse al escucha o lector, y que tiene tanto sabor. Gonzalo de Berceo en su *Vida de Santo Domingo de Silos* establece también una diferencia entre los estilos, que, sin embargo, se presta igualmente a confusión:

*Querie oír las oras, más que otros cantares
Lo que dicien los clérigos, más que otros ioglares,
iazrie, si la dixassen, cerca de los altares,
O andarie descalza por los santos lugares¹.*

Aquí Berceo contrapone como diferencia entre el mester de juglaría y el de clerecía, el gozo que proporciona la devoción, es decir, los asuntos que tienden a lo celestial, en oposición a la diversión sensorial simple que proporciona el de juglaría. Estas referencias del *Libre de Alexandre* y de Berceo brindan algún rasgo diferenciador, lo relativo al estilo: "la quaderna vía a sílavas cuntadas"; al autor: "clérigos" juglares en oposición a "otros ioglares", y lo concerniente al propósito del autor: el entretenimiento en el estilo juglaresco y la devoción en el

¹Vida de Santo Domingo de Silos. Est. 318. Castalia. Madrid. (1972).

clerical. Hay aquí la pretensión de hacer notar que los autores del mester de clerecía son clérigos cultos que escriben sus poemas utilizando unas fuentes y una rígida estructura literaria, mientras que el juglar sería el poeta popular que crea oralmente una obra. Ahora bien, si admitimos como ejemplo de juglaría una obra como el *Cantar de Mío Cid*, casi cuatro mil versos, tendremos que creer que no puede deberse a un simple improvisador, sino a alguien que alguna “escuela” tiene tras sí. Y es que aunque el juglar no clérigo “[...]tuvo que servir los gustos de un público muy diverso [...] esta intención popular que pudo tener la obra del juglar por razón de la lengua y de los asuntos, no se ha de entender como propia de un arte descuidado [...] La escuela de juglaría tuvo también su propio sentido artístico manifestado en una técnica literaria de escuela”². Hemos de pensar, entonces, o que no existen deferencias entre ambos estilos de juglar o, si las hay, son mínimas; así, todos se valen por igual de textos cultos y de la tradición oral para la composición de sus obras; todos ponen sus textos por escrito, tanto para difundirlos como para memorizarlos, según demuestra la evidencia y, finalmente, para dirigirse a su público emplean sin distinción las mismas fórmulas tópicas juglarescas: “cambemos la materia, en otro son cantemos”, suele decir Berceo. Esto indica también que el público al que iban dirigidas ambas obras era casi idéntico.

Menéndez Pidal ha mostrado cómo en el repertorio de los juglares ambulantes se incluían fragmentos de poemas del mester de clerecía. Incluso el público que escuchaba a Berceo seguramente procedía de todos los niveles sociales; por otra parte, el propio Juan Ruiz dice que escribe sus cantigas para que las canten los juglares en las fiestas:

*Después fiz´ muchas cantigas de dança é troteras
 para judíos é moros e para entendederas,
 e para estrumentos, comunales maneras:
 el canto, que non sabes, óyle á cantaderas.*

*Cantares fiz´ algunos, de los que disen los çiegos,
 e para escolares, que andan nocharniegos,
 E para otros muchos por puertas andariegos,
 Caçurros é de burlas: non cabrían en dyez pliegos³.*

Detengámonos ahora a examinar lo referente al concepto que encierra el “Hablar curso rimado por la quaderna vía / a silavas cuntadas”. La cuaderna vía

¹LÓPEZ Estrada, Francisco. Introducción a la literatura medieval española. Gredos. Madrid. (1979). p. 183-184.

²RUIZ, Juan. Arcipreste de Hita. Libro de Buen Amor. Ests. 1513-1514. Edición de Julio Cejador y Frauca. Clásicos Castellanos. Espasa-Calpe. Madrid. (1951).

es una estrofa de cuatro versos alejandrinos (catorce sílabas), divididos en dos hemistiquios, de una sola rima consonante (monorrimo), que Menéndez Pidal considera importada de Francia. Esta regularidad métrica contrasta con la irregularidad usual de la métrica de la poesía juglaresca. Es posible que la irregularidad métrica de los juglares, seguramente menor en los textos originales que en los conservados, se viera paliada por la música con que se acompañaban; mientras que la característica fundamental del mester de clerecía era el recitado. Tenemos así, por los versos ya citados del Alexandre –y los que veremos a continuación del Arcipreste de Hita–, que son versos para ser “fablados”, no cantados. La misma connotación tienen los términos “dictado”, “curso” y “prosa” que emplea Berceo para definir sus escritos, frente a vocablos como “copia”, “cantar”, “razón”, “cantiga” o “trobar” (aunque Berceo se considera “trovador” de la Virgen).

Leamos ahora unos versos de Juan Ruíz en aseveración de la idea:

*E porque mijor de todos sea escuchado,
 Fabrarvos he por trobas en cuento rimado;
 Es un dezir fermoso e saber sin pecado,
 Rrazón más plazentera, ffablar más apostado⁴.*

Estos versos, evidentemente, pues lo asegura el autor, no fueron hechos para ser cantados, pero la famosa “Cantiga de los Clérigos de Talavera” sí; es una cantiga primero que nada, y su estructura, composición y tema muestran claramente la finalidad recreativa, muy a propósito para formar parte del cuaderno del juglar andariego, y como veremos en el ejemplo que sigue, son versos en cuaderna vía.

*Allá en Talavera, en las calendas de abril,
 llegadas son las cartas del arçobispo don Gil,
 en las quales venía el mandado non vil,
 tal que si plugo á uno, pesó más que á dos mi⁵.*

Pero no se piense que el Arcipreste de Hita reserva las cantigas para los temas jocosos o chocarreros, como el de ésta, donde trata de la prohibición papal de “que clérigo nin casado de toda Talavera, / que non toviese mançeba, cassada nin soltera; / cualquier, que la toviese, descomulgado era”, prohibición a la que se responde:

*“¡Ante renunçiaría toda la mi prebenda
 “é desí la dignidad é toda la mi renda,
 “que la mi Orabuena tal escatima prenda!
 “Creo que otros muchos syguirán esta senda”⁶.*

⁴ *Ibidem.* Est. 15.

⁵ *Ibidem.* Est. 1690.

⁶ *Ibidem.* Est. 1699.

Sino que también el Arcipreste compone cantigas con igual asunto a las que compone Berceo; por ejemplo, la que en su libro va a seguidas de esta de los clérigos de Talavera, compuesta como “Loores de Santa María”, y que, como cantiga que es, se dedica al canto: “Miraclos muchos fase la Virgen siempre pura, / aguardando los coytados de dolor e de tristura”. Parece evidente que ninguna de las posibles formas expresivas de estos mesteres —recitado o cantado— puede ser considerada rasgo privativo de ninguno de ellos, pues tanto los textos de clerecía como los de juglaría podían ser cantados o recitados, dependiendo de la ocasión o de la intención del autor o intérprete.

En cuanto al estilo de lenguaje empleado por ambos mesteres no se crea que el de clerecía es más cuidado, ya que como el público para quien escribe el clérigo es esencialmente el mismo que escucha a los juglares, conviene escribir en romance claro y llano “en el cual suele el pueblo hablar a su vecino”. Se trata, pues, de una poesía escrita para el pueblo (pueblo en sentido amplio); por tanto, es una poesía popular, que aunque procure ensayar novedad de tema y elevación de lenguaje, no se desvive tras lo extraño y rebuscado: “El clérigo piensa siempre en el público iletrado para quien escribe, y al cual se dirige a menudo con fórmulas juglarescas para pedir atención o para anunciar un descanso en la sesión de recitado público”⁷. Y la verdad es que en cuanto a calidad y cuidado del lenguaje, el lector siente bien poca diferencia cuando lee el *Cantar de Mio Cid*, el *Libro de Buen Amor*, el *Poema de Fernán González* —única muestra de épica de clerecía que se conserva, y en la cual en muchas ocasiones el monje de Arlanza se muestra tan juglar— o las razones de Berceo, tan humilde, campechano y popular:

*Ca no so tan letrado por fer otro latino:
Bien valdrá, como creo, un vaso de bon vino*⁸.

Todos emplean el romance, poniéndose al nivel del pueblo para el cual componen, de ahí la abundancia de expresiones coloquiales o refranes y el lenguaje familiar, sencillo, claro y animado, que dotan a las obras de frescura y naturalidad, lo cual no se opone en ningún caso a la búsqueda de la belleza formal ni de la expresión más acabada. Para Menéndez Pidal si bien

De Berceo a Juan Lorenzo de Astorga vemos acentuarse las diferencias entre la poesía de los clérigos y la de los juglares; mas aunque los clérigos tratan materia de la antigüedad clásica, buscan agradar a un círculo de personas más ilustrado y restringido que el que disfrutaba de las gestas y de las vidas de santos, no por eso dejan de manifestar sus conexiones

⁷MENÉNDEZ Pidal, Ramón. *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*. Instituto de Estudios Políticos. Madrid. (1957). p. 272.

⁸Vida de Santo Domingo de Silos. *Op. Cit Est. 2*.

con los juglares, porque no dejan de aspirar a ser recitados por juglares ante un auditorio menos cerradamente cortesano y trovadoresco que el que se recreaba con la docta poesía lírica⁹.

Según Angel Gómez Moreno¹⁰, el término “clerical” debe entenderse principalmente no como una escuela sino como “moralidad”, junto a los conceptos de “verdad histórica”, “capacidad de traducción” y “conocimiento de las artes métricas”. Revisemos brevemente estos conceptos. “Moralidad” aquí tiene que ser entendida de modo amplísimo y muy diferente del que pudiera tener hoy en sentido lato, ya que autores tan distantes en su concepción de lo moral como Berceo y el Arcipreste de Hita son ambos representantes del mester de clerecía, y sus obras entran dentro del género de las “moralidades”. “Verdad histórica” no refiere, por su parte, al sentido en que la contiene el *Poema de Mio Cid*, por ejemplo, sino a que la materia haya sido tratada literariamente por la antigüedad. “Capacidad de traducción”, huelga decirlo, alude al conocimiento lingüístico del latín u otros romances. Del “conocimiento de las artes métricas” nada diremos ya por haber aludido a ello cuando mencionamos las “técnicas de escuela” de ambos mesteres. De ahí que tal vez el rasgo más distintivo del mester de clerecía sea el de su temática culta, es decir que la materia no haya sido tomada de la cotidianidad o la observación directa o de la tradición vulgar sino que haya sido tratada eruditamente por la antigüedad.

Conviene mencionar aquí, con respecto a los *Milagros de Nuestra Señora*, la realidad de su composición, pues se sabe que de los veinticinco milagros que aparecen en el libro de Berceo, sólo uno (“La iglesia robada”) y la Introducción son originales del autor; los demás, y en el mismo orden, aparecen en una colección de milagros medievales (Col. Thott de la Biblioteca Real de Copenhague), de la cual, o de una refundición, posiblemente se sirvió el monje. Comprobamos aquí lo referido a la “verdad histórica”, también que los temas de que trata no son suyos, cosa que no niega sino que siente agrado en manifestar con una candidez encantadora: “Ca era mala letra, en cerrado latino, / entender non lo pudi, por sennor San Martino”¹¹.; “Perdióse un cuaderno, mas non por culpa mía”¹². Pero todo esto no desdice de la innegable originalidad del poeta, de su calidad, porque cuanto él toca queda transformado: su propósito es dar sabor cotidiano a los asuntos, hacerlos vivos y próximos, sencillos y humildes; así, a la vez que se hace una verdadera moralidad, los asuntos quedan transfigurados en oración pura, en música para el corazón. Por tanto, los juicios críticos que presentan al poeta como simple imitador carente de originalidad, resultan inadmisibles:

⁹ MENÉNDEZ Pidal, Ramón. *Op. Cit.* p. 279-280.

¹⁰ GÓMEZ Moreno, Angel. “Notas al prólogo del Libro de Alexandre” en *R. Lit.* XLVI. (1984). p. 117-127.

¹¹ Vida de Santo Domingo de Silos. *Op. Cit.* Est. 609.

¹² *Ibidem.* Est. 751.

Berceo es un poeta original en todo pasaje en que logra ser poeta, y tan original que hace poesía sobre la base de un devocionario latino árido e impoético [...] En lo artístico, las fuentes han influido aún menos, pues donde sentimos palpitar la nota auténtica de poesía, allí vemos el triunfo de un alma poética y no de un versificador rastrero¹³.

Es característica de la poesía medieval su mínima subjetivación, ya que se trata en su mayoría de obras anónimas, y que cuando no lo son, salvo casos especiales, el nombre del autor resulta de escasa fuerza individualizadora. Observemos, por ejemplo, el caso especial de la llamada lírica tradicional o popular cuya aparición se remonta a tiempos lejanos e imprecisos¹⁴, y la que se considera más una creación colectiva y casi folklórica, que tiende a perpetuar marcas formales tradicionales; o pensemos en el caso de toda la épica. En muchos casos, como el de Per Abad, la mención del autor se refiere, simplemente, al copista de la obra. Respecto al tópico del usual anonimato de las obras medievales, anota Curtius que era práctica general en toda Europa, influida, por una parte por la tradición clásica, si bien los antiguos poetas parecen admitir tanto la mención del nombre como el anonimato; y por otra, por el cristianismo, especialmente en lo que se refiere a obras monásticas. En el caso de España esto se cumple como en el resto de Europa. Pero he aquí una inmensa singularidad. Hacia 1236, si creemos la cronología de Dutton, un humilde monje se incluye emotivamente en su obra con estos versos que descubren su autoría:

*Yo, Gonçalo por nomne, clamado de Berceo,
 De Sant Millán criado, en la su merced seo,
 De fazer est trabjo ovi muy grand deseo,
 Riendo gracias a Dios cuando fecho lo veo¹⁵.*

Y nos percatamos como muy tempranamente (mucho antes de lo que los estudiosos llaman “el nacimiento de las personalidades literarias”, que coincide

¹³GARIANO, Carmelo. *Análisis estilístico de los Milagros de Nuestra Señora*. Madrid. (1965).

¹⁴La poesía lírica tradicional suele considerarse como “una emanación natural de la colectividad, anterior a la poesía culta, e incluso puede pensarse que sea el origen de ésta” (ver López Estrada, p. 271-274), por tanto, puede resultar muy difícil datarla, imposible en ocasiones, ya que se transmite oralmente. Ahora bien, las jarchas hebreas y los zéjeles mozárabes escritos en romance incipiente son considerados hoy como los núcleos originales de nuestra lengua, y éstos sí están bien datados. Hay jarchas de Yosef el Escrava compuestas hacia 1042, cien años antes que el *Cantar de Mio Cid*, fechado por Menéndez Pidal hacia 1140.

Por otra parte, no debemos confundir la anonimidad propia de la poesía lírica tradicional con la despersonalización característica de la épica o de la mayor parte de la poesía clerical –generalmente impersonal, aunque no anónima–, pues en la lírica habla siempre un sujeto desde su interioridad y revela una emoción: *Al alba venid buen amigo,/Al alba venid. (...) Venid a la luz del alba,/non traigáis gran compañía.*

¹⁵Vida de Santo Domingo de Silos. *Op. Cit.* Est. 757.

rá con el espíritu de los nuevos tiempos signados por el antropocentrismo) hay autores que tienen la preocupación de revelarse como individuos plenos. Los rasgos impersonales típicos de la poesía ascética y moral quedan borrados en esos versos, si bien todavía el autor no se vincula directamente a la acción y tengamos que observar el rasgo como una cuestión de estilo, cuya función sería la de intensificar el diálogo con el receptor y aproximarlos afectivamente a la obra. Y esto ya es bastante.

Dámaso Alonso escribe su hermoso ensayo “Berceo y los topoi” como contestación a ciertas censuras de Curtius, respecto a la apreciación de Alonso de que la presencia de Berceo en su obra es algo más que un lugar común, el cual, según Curtius, se repite casi sin alteración desde la antigüedad clásica a la Edad Media. Y es que a Alonso le ha dado por imaginar al monje de La Rioja siempre “escribiendo apresurado, ante el terror medieval de la noche vecina”, como sugieren los versos: “Los días son non grandes, anochezrá privado: / escribir en tiniebra es un mester pesado”. Creemos, como Dámaso Alonso, que el tópico, el estudio del tópico, tiene su importancia, pero no es por el tópico por lo que “es un poeta encantador”, lo es “porque nos emociona su voz, ahora, setecientos años más tarde”; lo hace encantador su peculiaridad inconfundible. Cuando decimos que Gonzalo de Berceo es el primer nombre conocido de los poetas de España, no decimos nada si tras la afirmación no está la conciencia de quién es el hombre que tal nombre lleva, pues para que lo conozcamos lo reveló: a Berceo, a pesar de su modestia,

[...] con frecuencia le place meterse en el cuadro mismo, introducir, un instante, su día, su circunstancia, figurar en él, humildemente, en cualquier parte, en un rincón; pero quedar allí, allí en el recuerdo: en el nuestro, en el de alguien. Grandemente nos emociona el grito de Berceo a la Virgen al fin de los *Milagros de Nuestra Señora*:

Madre, del tu Gonçalo seas remembrador,

Que de los tus miraglos fue enterpretador.

De repente, ha surgido dentro de la obra, en un extremo de ella, el autor mismo, arrodillado, humilde y extático¹⁶.

Esta es la imagen que de Gonzalvo tenemos, “a quien los sabios pintan copiando un pergamino”¹⁷. Entrevisto allá, en San Millán, desde el camino de tierra amarilla, una tarde de otoño, aprovechando la luz dorada, última del día, junto a la ventana de arriba. Así escribió el monje muchos versos por los que, con eco de siglos, dice, “perdí todos cuidados”.

¹⁶ALONSO, Dámaso. “Berceo y los topoi” en *De los siglos oscuros al de oro*. Gredos. Madrid. (1958).

¹⁷MACHADO, Antonio. “Mis poetas” en *Obras*. Poesía y Prosa. Edición de Aurora Albornoz y Guillermo de Torre. Losada. Buenos Aires. (1973). p. 242.

Si seguimos el hilo de la tónica literaria, cuyo estudio nos agrada mucho, especialmente cuando encontramos un autor que la subvierte o cuando vemos que el tópico se sobrepasa y se convierte en manifestación de la realidad, cierta o soñada, del poeta, es decir, cuando advertimos esas ocultas, misteriosas “relaciones que unen el mundo arcaico del alma con la tónica literaria”¹⁸, podremos analizar algo de la introducción que hace Berceo a los *Milagros de Nuestra Señora*, recreándonos en la imagen del *locus amoenus*, tan bien estudiado por Curtius. El “paraje ameno” es “hermoso y umbrío; sus elementos esenciales son un árbol (o varios), un prado y una fuente o arroyo; a ellos pueden añadirse un canto de aves, unas flores y, aún más, el soplo de la brisa”, todos “son motivo de alegría”¹⁹. Berceo, en el estado de ensoñación que suponemos frecuentemente lo invadía a esa hora de la tarde, cuando nos lo figuramos escribiendo, se escapa de entre las piedras arcillosas del monasterio, a cuyo derredor no hay más que tierra seca (y se debe de andar mucho para encontrar siquiera una mata), se escapa –decíamos– y se va como romero en romería y acaece en un prado “verde e bien sençido, de flores bien pobrado,/logar cobdiçiaduero pora omne cansado”²⁰. Tradicionalmente el prado se ha visto como imagen de la Virgen, de su regazo amoroso, y está muy bien, pues es la Virgen la imagen femenina que siempre acompaña a nuestro poeta; o como una figuración del cielo en su máxima y placentera manifestación terrena; pero también, es nuestra opinión al menos, el prado lo podemos entender como quimera del hombre cansado, solitario, poco distraído, que aunque sea imaginativamente se escapa de sí y de su mundo para recrearse en otro más idílico y feliz. Quimeras de un prisionero al que la imaginación “acorre”.

Están en la descripción de Berceo todos los elementos de la tónica al uso. Es un paraíso intocado en el que el hombre que es el fraile, se deleita grandemente, al punto de que es éste el prólogo más largo de toda su obra (47 estrofas contra 9 del prólogo de *Santa Oria*, el segundo en extensión). Cómo disfrutaría su alma delicada y ayuna de deleites, cómo imaginaría el cuerpo las delicias del olor de las flores que

*Refrescavan en omne las caras e las mientes,*²¹

[...]

*las sombras de los arbores de temprados sabores*²²

¹⁸ CURTIUS, Ernst R. “Tónica” en *Literatura europea y Edad Media latina*. F.C.E. México. (1975). p. 159.

¹⁹ *Ibidem*. p. 280.

²⁰ *Milagros de Nuestra Señora*. “Introducción”. Est. 2. Edición de Antonio G. Solalinde. Clásicos Castellanos. Espasa-Calpe. Madrid. (1952).

²¹ *Ibidem*. Est. 3.

²² *Ibidem*. Est. 5.

El tópico del *locus amoenus* era el propio para las escenas de amor, para la unión plena, y así se siente el poeta: pleno de vida deleitosa, de dulce amor, libre de fríos y de vergüenzas (“Descargué mi ropiella por iazer más viçioso”²³), disfrutando como tal vez nunca lo hizo en su vida. No hay en este lugar sombra de pecado, no hay ninguna fruta podrida “nin azedas”.

Tras quince estrofas en este tono, el poeta siente que debe entrar en materia, es decir, entrar en tema de religión, para el que asuntos como la vida eterna, el camino de sufrimiento y sacrificio que se debe seguir en la tierra para alcanzarla, son fundamentales. Pero nuestro poeta no es pesimista, si lo fuera no se regodearía en la imagen del prado perfumado –y posible– en el que todo deseo cesa (“oblidé toda cuita, el lazerio passado: / ¡Qui allí se morasse serie bien venturado!”²⁴); por tanto, cuando es preciso entrar al tema no escoge la vía del sufrimiento, sino la de identificar lo más grato de la religión –la imagen de la Virgen Gloriosa– con el prado, único lugar ajeno al sufrimiento, a donde “quantos que son en mundo” se acogen, como que la sienten “más dulce que la azúcar sabrosa”. La religiosidad de Berceo es optimista por su fe sin teología, por no creer que el destino del hombre es el martirio, por ese saber unir inquebrantablemente lo humano y lo divino tan natural y fraternalmente. De aquí que el poeta siempre muestre su gesto risueño, seguro de la parte de divinidad que le alcanza y le hace bueno. Para Jorge Guillén la obra de Berceo “no dice sino armonía, la absoluta armonía de la tierra y el cielo, del hombre y Dios, y todo merced al justo lenguaje en que esa armonía se descubre”²⁵.

Guillén titula su delicioso estudio sobre Berceo “Lenguaje prosaico”, y quiero referir lo que para el poeta que hace de ensayista y crítico significa, aplicado a Berceo, el término “prosaico”. Berceo es un “versificador” que se atiene a un nuevo arte, el de la cuaderna vía, cuyas estrofas regulares y sólidas dan asiento y firmeza a una determinada visión del mundo; así el orden riguroso del mester de clerecía refleja paso a paso el orden continuo de la creación bajo la mirada amorosa y atenta de Cristo y su Gloriosa Madre. Contribuye a crear este riguroso orden el ritmo uniforme de los versos, ritmo que manifiesta en sonidos la idea que la palabra sugiere: “Frente a las fluctuaciones de la métrica en los cantares épicos, la maestría novísima se edificaba bajo el signo del rigor. Y el poeta ponía su empeño en sostener esa implacable regularidad del mismo esquema estrófico. Significado y ritmo llegan a fundirse matizadamente”²⁶. Por esta magnífica conjunción asegura Guillén que la poesía española se inaugura como obra de arte, y jamás como ingenuidad añiñada; por lo cual resulta impo-

²³ *Ibidem*. Est. 6.

²⁴ *Ibidem*. Est. 12.

²⁵ GUILLÉN, Jorge. “Lenguaje prosaico: Berceo” en *Lenguaje y poesía*. Alianza. Madrid. (1972). p. 13.

²⁶ *Ibidem*. p. 14.

sible aceptar para Berceo el calificativo de “primitivo”, puesto que su lenguaje y sensibilidad se avienen al tono del siglo XIII, el de las “más imponentes construcciones: *summa* y *catedral*”. Para Guillén este poeta es quien es –y con admirable originalidad– porque hace suya esa visión del alma (con sensación de inmediatez) que proviene de una sensibilidad jamás envilecida, de un alma pura.

Sin esta base de pureza se nos viene abajo su poesía, que no puede ser contemplada sino a través de un cristal, un cristal muy transparente. Este cuerpo –el cristal– y ese estado –la transparencia– son ápices exquisitos de elaboración, nunca informe ni rudimentaria. ‘Pureza’ no coincide con ‘ingenuidad’ en cada caso. Con el concepto de ingenuidad suele rebajarse a nuestro clérigo de La Rioja, aniñarlo en un escorzo de arte primitivo²⁷.

Luego de estas consideraciones nos dará Guillén la muestra del prosaísmo de Berceo:

Entre los requiebros dirigidos a la Virgen, ninguno menos previsto que el de este verso, tan justamente celebrado: Reyna de los cielos, madre del pan de trigo. Ahí se cifra el ‘mensaje’ (y el estilo del lenguaje) de Berceo. A ese verso genial asciende por espontáneo impulso. ¡Madre del pan de trigo! El pan ya participe en el salmo que glorifica la Creación de Dios. “Y el pan da valentía”, traduce nuestro fray Luis. El pan de ese valiente sosiego, ese buen paso con que el poeta afronta el mundo y sus pecadores, Cristo y su Madre: Madre del pan, y del pan bueno, el pan de trigo, emblema de la sustancia verdaderamente sustantiva. Emblema nada rudo, pero sí remoto [...] Precioso verso, que por contraste nos devuelve a nuestro poeta, exquisito de otro clima²⁸.

Quiero cerrar con unos versos de Antonio Machado como resumen poético de la “lición”, la que puede cerrarse diciendo que con Berceo entendemos que poesía es palabra en simpatía:

El primero es Gonzalo de Berceo llamado,
[...]
Que yendo en romería acaeció en un prado
[...]
El nos cuenta el repaire del romero cansado;
Leyendo en santorales y libros de oración,
Copiando historias viejas, nos dice su dictado,
*Mientras le sale afuera la luz del corazón*²⁹.

²⁷ *Ibidem*. p. 24.

²⁸ *Ibidem*. P. 25-26.

²⁹ MACHADO, Antonio. *Op. Cit.* p. 242-243.

