

# “SEMEJA ESTI PRADO EGUAL DE PARAÍSO”<sup>1</sup> (GONZALO DE BERCEO: MILAGROS DE NUESTRA SEÑORA)

LÁSZLÓ VASAS

Universidad Eötvös Loránd de Budapest

## Abstract

*The present article analyses some of the features that characterize Mariology. First of all, it focuses on the history of this peculiar area of theology, as a literary and epistemological code. The text itself, designated to illustrate the formation of a new literary and philosophical discourse, is the well known compilation *Miracles of Our Lady* by Gonzalo de Berceo, with special regard to the allegoric Introduction to the same work. Allegory was the most widespread narrative figure of social cultural texture in the Middle Ages. The Marian cult was an extraordinary literary revelation in the Europe of the 11-13th centuries. The chain of metaphors defining the Introduction to the Miracles implies a universal theological allegory concerning the role of the Virgin in the salvation of humanity. The interpretation of some landscape elements means not only the polysemic allegory for the creation of a cultural home but also signifies the conception of a new symbolical rational order and the combination of cultural registers. What is meant is the embedding of Christian narrative and a serious attempt to create a specific national and cultural pattern.*

## 1. La mariología: código literario y epistemológico

La mariología es un área especial de la teología. El término es relativamente tardío, procede del siglo XIX, sin embargo, el discurso literario, filosófico y teológico que abarca el concepto se remonta a dos mil años de historia. La iglesia católica entiende por mariología la disciplina teológica que engloba el papel de la Virgen, su historia de salvación (origen, inmaculada concepción, maternidad divina, Asunción, milagros, apariciones etc.), es decir, el discurso sobre María. El problema radica precisamente en esta frase: discurso sobre María. Lo peculiar del asunto: la Biblia<sup>2</sup>, con excepción de los evangelistas, evoca

---

<sup>1</sup> Gonzalo de BERCEO, *Milagros de Nuestra Señora*, edición de Michael Gerli, Madrid, Cátedra, 1995, 14a. Las referencias textuales proceden de esta edición indicando el número de la estrofa y los versos.

<sup>2</sup> En el Apocalipsis (12, 1-18) podemos leer sobre una mujer: “*Apareció en el cielo una gran señal: una mujer vestida del sol, con la luna debajo de sus pies, y sobre su cabeza una corona de doce estrellas*”. En la “mujer vestida de sol” algunos teólogos creen ver a María, otros, para descifrar la alegoría, hablan sobre la Iglesia católica. Véase San Bernardo de Clairvaux, *De diligendo Deo*. Dimitriosz HADZISZ (red.): *A bizánci irodalom késtükre* [Breve Compendio de la literatura bizantina], trad. Matthias Gyóni, Iván

a la figura de María una sola vez, en la carta de san Pablo a los Gálatas 4, 4-6. En esta carta tampoco es protagonista María, sino el Padre.<sup>4</sup>

La figura de María en la Biblia implica el carácter mediático, subordinado al Destino final. Al mismo tiempo, en los siglos XI-XIII el *bestseller* más popular es la historia de María. Junto a su vida y la historia de sus dolores, en las obras literarias aparecen nuevos temas, sobre todo los milagros. En las artes plásticas también es inagotable el tema mariano, mucho más rico de lo que podría justificar su presencia bíblica.

¿Cuándo y por qué nació el culto extraordinario a la Virgen, desde cuándo y cómo se desarrolla el discurso literario y filosófico sobre su figura? Por primera vez los Padres de la Iglesia Oriental observaron el crecimiento de su culto entre los pobres, se difundía no solamente por vía oral, sino a partir del siglo III ya podemos hablar de una considerable iconografía mariana.<sup>5</sup> Los Padres griegos pronto descubrieron los peligros y las posibilidades de este culto.<sup>6</sup> El peligro lo constituía la formación de un sincretismo religioso; la posibilidad: el culto a la Virgen ayuda a triunfar el cristianismo sobre las creencias paganas. Los Padres del Occidente fomentaron el culto de una manera consciente: aprendieron la experiencia de los padres griegos y veían claramente el papel de la Virgen en la interpretación, aceptación del cristianismo.

Sobre el origen popular del Culto a María y el origen de la mariología Víctor Codina escribió un importante estudio con el título *Mariología desde los pobres*.

*“Una vez definidos los primeros dogmas trinitarios y cristológicos, cuando ya no había peligro de que el culto a María se confundiera con el culto pagano a las diosas madres, brotó espontáneamente en el pueblo cristiano la devoción a María. [...] La separación de la Iglesia de Oriente endurece todavía más los rasgos jurídicistas y centralistas de la Iglesia latina. En*

---

Boroka, Feriz Berki, Budapest, 1974, 460. Sándor BÁLINT, *A Napbaöltözött Asszony* [La mujer vestida del sol], Kassa, 1944, 19-27.

<sup>4</sup> “Al llegar la plenitud de los tiempos envió Dios a su Hijo, nacido de mujer, nacido bajo la ley, para rescatar a los que se hallaban bajo la ley, para que recibieran la filiación adoptiva. La prueba de que sois hijos es que Dios ha enviado a nuestros corazones el Espíritu de su Hijo que clama: ‘Abbá, Padre!’ ” (Gal. 4, 4-6).

<sup>5</sup> Edit ÚJVÁRI, *A középkori Mária-ikonográfia kultikus háttere. A Mária megkoronázása-téma komplexitása*. [El fondo cúlto de la iconografía mariana en la Edad Media. Complejidad del tema de la coronación de María], in: Gábor BARNA (red.), *Kép, képmás, kultusz. A VI. Szegedi Vallási Néprajzi Konferencia tanulmánykötete* [Cuadro, imagen, culto. Actas de la VI Conferencia de Etnografía Religiosa en Szeged]. Szeged, 2006. 39-49.

<sup>6</sup> Ignacio DE ANTIOQUIA, *A los efesios* 19,1; *A Tralles*, 9,1; *A Esmirna* 1,1. IRENAEUS, *Adversus haereses*, 3,22,4. De ORIGEN Adamantios procede el título *theotókos*, madre de Dios, en *Principios*, libro IV, 1-3.

*este clima de desconcierto y de hambre material y espiritual, surgen como reacción espontánea numerosos movimientos y corrientes populares que desean una vuelta al Evangelio, a una Iglesia más pobre y comunitaria, menos clerical, a una fe más encarnada y menos espiritualista, a una piedad menos sofisticada y más popular, a un cristianismo menos tremendista y más humano, a un mayor acercamiento entre Dios y los hombres, entre el cielo y la tierra. El culto a los santos y a los ángeles, las procesiones y peregrinaciones, y sobre todo la devoción a la humanidad de Jesús y María, son una reacción providencial a esta grave situación de lejanía y desamparo que el pueblo sufre.”<sup>7</sup>*

En la Europa de los siglos XI-XIII el culto a María se difundió también en la literatura. Era popular no solamente entre los pobres, su culto se convirtió en una fuerza mitológica autónoma, así la Biblia empezó a funcionar como pretexto, llegó a ser un registro mitológico. Northrop Frye relativiza la referencialidad de los textos bíblicos<sup>8</sup>, sin embargo, sabemos que en aquella época la Biblia misma empieza a funcionar como texto de referencia en la literatura mariana, haciendo inconclusa la creación de mitos de los cuentos y mitos petrificados en doctrinas.

Gonzalo de Berceo y sus contemporáneos dieron un paso más adelante: concibieron y presentaron las historias marianas como compilaciones. No solamente como compilaciones literarias y teológicas, sino también como recopilaciones de metáforas y alegorías filosóficas. Enlazaron tópicos arquetípicos, géneros, parábolas antiguas con la historia de María, estableciendo una colección de *universalias* semióticas a base de los dogmas cristianos, de las doctrinas neoplatónicas y de los fragmentos religiosos paganos.

Por supuesto, todo esto crea una nueva epistemología, el discurso sobre María reorganiza el discurso filosófico, de manera que las interpretaciones parabólicas marianas alegorizan la estructura de los conocimientos humanos, de las perspectivas – hasta nuestros días. Podemos invertir también la tesis: los cambios interpretativos de las parábolas marianas alegorizan los cambios en la estructura del saber humano. Pensemos en las diferencias entre las imágenes marianas sociológicas, filosóficas de San Agustín<sup>9</sup>, del unitario Miguel Serveto<sup>10</sup> o de los feministas<sup>11</sup>, al mismo tiempo, en la continuidad del discurso mariano.

---

<sup>7</sup> Víctor CODINA, *Mariología desde los pobres*, asequible en <http://www.servicioskoinonia.org/relat/139.htm>, fecha de consulta: 1 de octubre de 2012.

<sup>8</sup> “Nuestra atención va simultáneamente en dos direcciones: hacia el exterior, en dirección al sentido convencional (de las palabras), aquello de lo que nos acordamos, y hacia el interior, en dirección al sentido contextual específico.” Northrop FRYE, *Le Grand Code*, París, Éditions du Seuil, 1982, 104.

<sup>9</sup> La Virgen es forma viva de Dios, “forma Dei”. In: Lewis AYRES, *Augustinus and the Trinity*, Cambridge, University Press, 2010, 156.

<sup>10</sup> “El verbo de Dios fue el rocío del nacimiento natural de Cristo en el útero de la Virgen.” SZERVÉT Mihály, “A Háromságrol”, in: *Szervét Mihály harminc levele Kálvin Jánoshoz*, [De la

En la actividad literaria de Berceo y sus contemporáneos fue un postulado muy importante, más allá de constituir el nuevo discurso filosófico: la época coincide con el nacimiento de las naciones, es decir, periodo de la formación de la simbología cultural en el modo de pensar, de la textura cultural de las comunidades.<sup>12</sup> La formación particular del campo semántico cultural, según Benedict, presupone tres condiciones: totalidad, realidad, coherencia.<sup>13</sup> La totalidad implica que el campo cultural debe entretener una cosmología completa y para Berceo la base textural para ello fue la mitología cristiana. La realidad – aunque parezca paradoja– se encuentra en los milagros: la aparición, la manifestación terrenal de figuras mitológicas pueden consumir las doctrinas religiosas abstractas, las hacen creíbles, incluso cotidianas. No solamente una mujer de esta tierra (María) puede ganar la gracia divina, a cualquier ser humano le es posible: la Virgen ya glorificada puede aparecer, puede socorrer por medio de milagros. El requisito de coherencia lo garantiza la incorporación de la simbología poética arcaica en el texto cultural cristiano, o bien la correspondencia de los símbolos cristianos a los primitivos elementos simbólicos. Entonces, puede servir de coherencia si los poetas entretienen los dos tejidos culturales, creando un sistema polisémico de tópicos. También se preocupan de la medialidad doble de este tejido cultural: imitando el habla coloquial fomentan la oralidad, estos milagros siguen transformándose en boca del pueblo, al igual que las historias de la “Biblia Campesina” y, al fijarlos por escrito, contribuyeron al desarrollo de la cultura escrita de las naciones.

---

Trinidad. In: *Treinta cartas de Miguel Serveto a Juan Calvino* Trad.: Veress Jenő, asequible en <http://leporollak.hu/egyhtori/kalvin/SERVLEV.HTM#level03>, fecha de consulta: 11 de septiembre de 2012.

<sup>11</sup> “Las teologías feministas frecuentemente hacen alusión al pasaje” [trad. mía]: ‘Ya no hay judío ni griego; no hay esclavo ni libre; no hay varón ni mujer; porque todos vosotros sois uno en Cristo’ (Gal. 3,28), in: BENYIK György, *Amerikai Biblia* [Biblia americana], asequible en <http://www.keresztenyszó.katolikhos.ro/archivum/2012/majus/6.html>, fecha de consulta: 30 de septiembre de 2012.

<sup>12</sup> Ruth BENEDICT, *Patterns of Culture*, New York, First Mariner Books, 2005, 21-45.

<sup>13</sup> *Idem*.

## 2. La alegoría: figura narrativa predilecta del tejido cultural en la Edad Media

Los universos textuales cuya referencia es una narración sacra dan origen a un peculiar *multiversum* textual ya que sintetizan varios universos textuales<sup>14</sup>, y la alegoría es una figura literaria específica. La alegoría objetiviza y espacializa.

En el *incipit* de obras literarias, principalmente si son alegóricas, es muy frecuente el motivo del extravío (del autor/narrador/personaje), perderse en el desierto, en un bosque (*Divina Comedia* –“A mitad del camino de la vida, / en una selva oscura me encontraba / porque mi ruta había extraviado”–, *Arnalte y Lucenda* de Diego de San Pedro –“en un grand desierto”–, *La Celestina* –“entrando Calisto una huerta empos dun falcon suyo”–, la primera escena de *La vida es sueño*, etc.). En general, es sorprendente la presencia de desplazamientos en una sociedad fundamentalmente sedentaria que se refleja desde los cuentos de la tradición oral hasta la edad que llamamos moderna. Parece que una constante de la existencia del hombre es la de rebasar los límites de su espacio inmediato con el afán de buscar una realidad más placentera. El *topos* del viaje, del camino es uno de los más frecuentes de la historia literaria. Sin embargo, es uno de los pocos cuyo significado constante apenas ha cambiado, tanto en la historia del conocimiento del mundo humano como del divino. La metáfora del camino, al mismo tiempo, determina la actitud del lector, los modos de lectura y, por decirlo así, codifica el horizonte de la interpretación al evidenciar la sincronía acentuada de dos niveles textuales, puesto que la imagen del camino instaura un espacio referencial del texto (realidad, mito, convención) y otro espacio alegórico, a veces anagógico. El viaje frecuentemente implica también ritos iniciáticos, principalmente cuando la meta es un espacio lejano y desconocido, lleno de misterios, secretos ocultos ante el hombre.

Muchos viajes son realizados en el sueño (pensemos, por ejemplo, en la aventura de don Quijote en la cueva de Montesinos) o entre circunstancias poco probables (el vuelo del protagonista del *Libro de Alejandro*), o aparece asociado a un sentido de misión por interés personal y colectivo (poemas épicos), o la aspiración connatural de conocer regiones, paisajes cuya contemplación pueda producir placer estético. Todo esto, muchas veces asociado al motivo de una búsqueda simbólica o, en otros casos, del peregrinaje que también implica el deseo de buscar contactos con esferas que no son propias, pero sí son realidades incuestionables para el hombre. Como sabemos, en la literatura medieval se

---

<sup>14</sup> El concepto “universo textual” de Charles Grievet lo interpreta Zoltán KULCSÁR-SZABÓ, *Hagyomány és kontextus* [Tradición y contexto], Budapest, Universitas Kiadó, 1998, 8.

refleja el sentido de la romería/peregrinación como una forma particular de emprender un viaje que se traduce en una alegoría contemplando la vida como un camino hacia "la morada eterna." En este mundo, entendido como el metafórico valle de lágrimas, todo es transición, sufrimientos, tentaciones, debilidades humanas, pecados, así también en el peregrinaje todo lo que surge entre el punto de partida y el punto final, el lugar sagrado/sacralizado es un tramo jalonado de obstáculos por vencer (pensemos por ejemplo, en el conocido pasaje que el Arcipreste en el *Libro de buen amor* emprende por la sierra y el frío, el hambre, las agresiones de que es víctima de parte de las serranas; en sentido alegórico se trata de un "santo pasaje", una romería que el protagonista del libro hace en época de la Cuaresma primaveral y cuya meta final es el santuario cerca de Segovia donde el acueducto por sí solo adopta el simbolismo conocido desde San Bernardo refiriéndose al papel intermediario de la Virgen.<sup>15</sup> O, con otras palabras: "La descripción que se nos da está mediatizada por la idea preconcebida de que la tierra del santuario sólo podía presentar unas características comunes con la tierra conocida de la que había salido el peregrino. Lo que queda entre su lugar de partida y el lugar santo son los obstáculos que hay que franquear."<sup>16</sup>

### 3. Camino y jardín: alegorías polisémicas de la creación cultural del hogar en *Milagros de Nuestra Señora*

En la obra de Berceo los *topoi* del camino y del jardín son elementos espaciales centrales del universo alegórico. El camino es una alegoría ontológica de la existencia humana, mientras que el jardín evoca más bien un significado epistemológico, es un *topos* de la existencia y modo de pensar del individuo.

Berceo también se sirve de este frecuente tópico retórico de los relatos itinerantes y llega a un "*prado, verde e bien sençido*" (2bc) que se sublima y evoca un lugar sagrado, imagen terrenal del paraíso. El lector es testigo de la sacralización de un espacio, un espacio donde el hombre experimenta la presencia de lo divino. En general podemos concluir que la configuración de los espacios de las obras medievales refleja la visión global de las condiciones ónticas y de los itinerarios gnoseológicos, epistemológicos. El camino es la mayor alegoría de las direcciones ontológicas y epistemológicas de una época. Es decir, en el mundo ficticio de una obra estética aparece un camino que marca la dirección, el itinerario del modo de pensar del autor y de su época, respectivamente. El

---

<sup>15</sup> Véase Monique DE LOPE, "Semiótica del pasaje en el Libro de buen amor: para un enfoque de antropología literaria", in: M. Á. GARRIDO GALLARDO (ed.), *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos*, Madrid, CSIC, 1986, 69-77.

<sup>16</sup> Manuel BRUÑA CUEVAS, "Apuntes sobre el paisaje y la naturaleza en la literatura medieval francesa", *Cuadernos del CEMYR*, 1999/7, 146.

camino de un hombre creyente es rectilíneo, desde el nacimiento lleva a su Dios (dioses), el extravío, la pérdida de la dirección equivale al apartamiento del camino fijado por Dios; en nivel alegórico, es el camino del pecado.

Cada eje semántico implica dos direcciones. El gesto de interpretación que traslada los elementos textuales a un área sacralizada, precisamente por el origen teológico-sagrado de estos elementos, puede “dar la espalda” a este mundo textual. Como en la Edad Media nació la interpretación profana de la Biblia, la “Biblia campesina”, así estos textos también llevan en sí el antitexto. De esta forma nacen las alegorías polisémicas, los textos. El *locus amoenus* arquetípico es lugar del deleite, de la belleza, así también es el lugar del amor, que puede ser un jardín. Las plantas, las frutas del jardín también pueden contener un doble sentido: la manzana y la pera, por ejemplo, son símbolos de los aspectos físicos femeninos, estrechamente relacionados con la fecundidad. El sistema simbólico se acentúa por medio de la metáfora del jardín que, a su vez, también es una imagen de origen sagrado (Edén), al mismo tiempo, es “jardín oloroso” que implica un significado profano. Podemos ver que muchas obras importantes dan un giro al eje semántico: en el “lugar sagrado” aparece un significado profano, o al revés. Este eje semántico en el universo de los *topoi* refleja las distintas esferas existenciales: Cielo y Tierra, eje de lo celestial y de lo terrenal. Lo grotesco nace en el momento en que éstos no simplemente se invierten, sino que se acoplan (por ejemplo, las figuras monstruosas, mezcla de lo humano y lo animal).

Entre las esferas de la vida no se marca una línea divisoria: el universo físico y el metafísico se articulan. Las figuras celestiales bajan a la tierra, el alma de los bienaventurados llega a la morada de Dios y, de esta manera, se reduce en la literatura también la distancia semántica que establece relación entre las dos esferas – precisamente por las metáforas y alegorías del espacio. Las dos existencias se manifiestan simultáneamente tanto en sentido profano, simulado-real como sagrado, simbólico. Tampoco es indiferente el orden de aparición de las mismas. El significado que por analogía corresponde a la realidad, después de cierto tiempo deja paso al significado hierático, favoreciendo la formación de los mitos. El camino por recorrer es el lugar de las luchas, de las batallas que, al mismo tiempo, en nivel sagrado es también el camino vital que se dirige hacia Dios, “el verdadero camino”. En las romerías el hombre creyente, como impulsado por una fuerza divina, busca el lugar que le es revelado como un espacio diferente a cualquier espacio (Tierra Santa, Roma, Santiago de Compostela, centenares de santuarios). La romería es un viaje *“como signo de provisionalidad, de desarraigo de la tierra, de disponibilidad para el cielo. La aspiración es sedere, estar quieto, asentado, instalado. Alcanzarla exige un tránsito, un movimiento. Es el*

*precio del pecado original.*"<sup>17</sup> Nuestro poeta no busca este prado, tan sólo "caeçe" allí, interrumpe el viaje para descansar y este reposo le evoca la meta final del viaje. La meta final que es el paraíso, imagen arquetípica traducida en una configuración paisajística, el jardín, pero muchas veces este espacio se asimila también con un prado verdoso (elemento "obligatorio" del tópico lugar deleitable).

Leyendo la *Introducción* hasta la estrofa 16, sin conocer todavía las correspondencias que hace el poeta entre sentido conceptual, denotativo y alegórico-tropológico, tenemos un canto de júbilo ante las bellezas que ofrece la naturaleza. La alegoría teológica que nos revela el poeta tiene por marco un lugar placentero y los elementos paisajísticos soportan la carga simbólica que había venido formándose a lo largo de los siglos. La configuración de los componentes espaciales es creación más o menos original del poeta, pero los elementos de los que se sirve pertenecían al acervo acumulado por tradicionalización. Por supuesto, no podemos reclamar ningún realismo en la descripción del paisaje, sin embargo, pueden interesarnos ciertas proporciones y desproporciones al presentar y concretizar algunos componentes de dicho *topos*.

El *locus amoenus* como todos los tópicos retórico-poéticos tiene sus componentes constantes.

[...] "*confluye el motivo religioso con la tradición profana que arranca de la antigüedad greco-latina, donde el paraje ameno, carente de toda finalidad utilitaria y cuyo único objetivo es producir placer, constituye el escenario de los encuentros amorosos. La Edad Media recogerá la doble herencia, cristiana y pagana, alternando el locus amoenus paradisiaco con el arquetipo del jardín de Venus o jugando con la ambigüedad, como parece hacer el anónimo autor de la Razón de amor, poema del XIII.*"<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> José Ángel GARCÍA DE CORTÁZAR, "El hombre medieval como «homo viator»: peregrinos y viajeros", (IV Semana de Estudios medievales, Nájera, 1993), in: *Instituto de Estudios Riojanos*, Logroño, 1994, asequible en: [www.vallenajerilla.com/berceo/santiago/homoviator.htm](http://www.vallenajerilla.com/berceo/santiago/homoviator.htm), fecha de consulta: 12 de agosto de 2012.

<sup>18</sup> Juan Manuel CACHO BLECUA, "Introducción a los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo", asequible en: <http://www.vallenajerilla.com/berceo/cachoblecu/milagros.htm>, fecha de consulta: 1 de agosto de 2012.



#### 4. Nuestra Señora: unificadora de registros culturales, origen de un nuevo orden simbólico de la razón<sup>19</sup>

En el espacio que nos deja ver Gonzalo de Berceo se entrevé algo más que la estructura estereotípica, encontramos elementos que apuntan hacia una presentación integral de la naturaleza. Hemos observado ya que el poeta, contemplando el reino vegetal del paraje, celebra no solamente la belleza de los árboles y las flores, motivo común en este caso, sino que insiste sobre todas las cosas en el olor. Más interesante es el papel que el poeta atribuye a ciertas plantas: *“milgranos e figueras, peros e mazzanedas, / e muchas otras fructas de diversas monedas”* (4bc). Es posible interpretar estos dos versos alejandrinos como gesto concedido al detallismo cuando pretende dar una idea de la exaltación estética que experimenta el poeta al (¿realmente?)<sup>20</sup> contemplar el lugar deleitoso. Identifica por su nombre algunos árboles, pero no olvidemos que en este caso también opera la concepción simbólica de los elementos de la naturaleza, así no es casual, tal vez, que entre “muchas otras fructas” concretice precisamente estos árboles. El “milgrano” (granado) en la mitología cristiana es uno de los regalos que Jesucristo trajo al hombre desde el cielo y es uno de los emblemas de la Virgen. Como todas las frutas de color rojo y de muchos granos son símbolo de la fecundidad, del amor y de la vida. Por su resistencia a los gusanos dañinos es también símbolo de la castidad. En el auge medieval del culto a María el “milgrano” recordaba la infinidad de virtudes y misericordia de la Virgen (Madonna del granado de Botticelli, 1487, Firenze, Uffizi).<sup>21</sup> El simbolismo de la “figuera” también se remonta a los tiempos bíblicos. Entre otros, la hoja de este árbol fue el primer “vestido” de Adán al haber probado la fruta prohibida. Es símbolo del matrimonio, de la fecundidad, del deseo carnal, pero también puede aludir a la virginidad de María. Además la “figuera”, junto a la vid, representa en la tradición cristiana –por su dulzura– la fruta espiritual (*“Es dicha vid, es uva, almendra, malgranada, / que de granos de gracia está toda calcada”* 39ab). Los “peros” y las “mazzanedas” entran en el campo semántico de la fruta prohibida que procedía del

---

<sup>19</sup> El concepto del orden simbólico de la razón procede de A. Schütz. Alfred SCHÜTZ: A cselekvések köznapi és tudományos értelmezése. [Interpretación cotidiana y científica de las acciones], in: Miklós HERNÁDI (red.), *A fenomenológia a társadalomtudományban*. [La fenomenología en las ciencias sociales], Budapest, Gondolat, 1984, 178-228.

<sup>20</sup> “Azorín se imaginaba a Gonzalo de Berceo pintando este paisaje ‘fino y elegante’, fiel reflejo de lo que observaba desde la ‘ventanilla de la celda’”. CACHO BLECUA, *op. cit.*

<sup>21</sup> József PÁL–Edit ÚJVÁRI, *Szimbólumtár. Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából*, [Diccionario de símbolos, motivos, temas en la cultura universal y húngara]. Budapest, Balassi, 2001. Asequible también en: [http://www.balassikiado.hu/BB/netre/Net\\_szimbolum/szimbolumszotar.htm](http://www.balassikiado.hu/BB/netre/Net_szimbolum/szimbolumszotar.htm), fecha de consulta: 25 de agosto de 2012. Ver: “gránátalma”.

árbol del saber del bien y el mal y que se traducía en frutas concretas como la manzana, la pera, el limón, la naranja y el membrillo. Deja evidente el simbolismo de estas frutas la oposición tipológica al aludir a la causa del pecado original: “*mas non avié ningunas podridas nin azedas*” (4c). Incluso un elemento que parece ser tan sólo uno de los componentes del *locus amoenus*, tiene un significado simbólico: “*el prado que [...] siempre estava verde en su entegredat*” (11a-c) establece relación entre la “entegredat” y el perecimiento. La hierba evoca el destino humano, “*el hombre, como la hierba son sus días*” (Salmo 103, 15), “*como hierba del campo, como legumbre verde, y beno de los tejados, que antes que venga a madurez es seco*” (2Reyes 19, 26).

Tampoco es casual que el poeta precise tan sólo algunos (y estos) árboles. Es archiconocido el papel que desempeña el árbol en la tradición mitopoética: *arbor mundi*, *axis mundi*, árbol de la sabiduría y otras figuras similares de las mitologías que nacieron para dar forma a las más variadas concepciones cosmológicas. El árbol aparece también en las creencias cristianas, y la fruta que produce simboliza el deleite y la virtud trascendentales, así como es atributo de la Virgen María, también lexicalizándose en la imagen del *benedictus fructus*. Además, es sabido que el árbol que da fruta desde tiempos prebíblicos es un principio femenino, expresa el papel alimentador, protector de las diosas. En resumen, de una manera consciente o inconsciente, el poeta recoge elementos de una imaginería arquetípica que, a su vez, contiene también la tradición cristiana. En la descripción del paisaje el primer lugar corresponde a las flores y a los árboles, junto a las “fuentes claras corrientes” (3c), en correspondencia con los mitos cosmogónicos: éstos son los primeros que aparecieron o fueron creados por los dioses.

La inversión “ingenua” del eje semántico es posible sólo cuando permanecemos dentro del mundo ficticio de la naturaleza “intacta”. La naturaleza “tocada” por manos humanas ya no “tolera” el cambio de interpretación siendo ella un mundo intensamente interpretado. Este mundo/jardín fue creado por la palabra humana, no es divino. Una planta, como la rosa, es un símbolo humano. Aparece también en la Biblia, pero en el caso de la Virgen acentúa su esencia terrenal y, como elemento humano, conlleva un doble significado: simboliza la condición limitada de la existencia y, al mismo tiempo, el placer, el amor carnal. Parece interesante que el poeta no mencione la rosa que es uno de los símbolos mitopoéticos más antiguos de la humanidad. En la tradición cristiana la figura de María es venerada con la imagen de la rosa, es un atributo lexicalizado de la Virgen. La rosa se convirtió, sobre todo después de Dante (*Divina Comedia*, Paraíso, XXX-XXXIII) en un emblema de la suma perfección moral. En la mitología la rosa significa el número cinco y esta concepción se conserva en el rito del rosario. El rosario evoca tres veces cinco episodios de la vida de la Virgen María: de gozo, de dolor y de gloria que, a su vez, apuntan al simbolismo de

sendas partes de esta planta (el follaje verde significa el gozo, las espinas el dolor y la flor misma la gloria). En la cantiga LVI de Alfonso el Sabio encontramos huellas de este misticismo numérico cuando “*anta María fez nacer as cinco rosas na boca do monge de pos sa morte, polos cinco salmos que dizía a onrra das cinco léteras que á no seu nome*”.<sup>22</sup> Berceo menciona varias veces las flores tan sólo en su genérica calidad, insistiendo en el olor (“*olor sovejo*”, “*flores bien olientes*” 3a, “*la olor de las flores*” 5a) y explicita el valor de aquéllas (“*las flores son los nomes que li da el dictado*” 31c), pero no identifica ninguna, al contrario de lo que hace en el caso de los árboles. A pesar de esto, podemos ver que en la percepción de la realidad espacial el poeta introduce diferentes sentidos: ve los colores y la belleza de las plantas, oye el canto de las aves, disfruta del olor de las flores, además el hecho de que “*levavan de las flores quantas levar querién*” (13b) evoca el mito de la abundancia de la edad dorada, de la unión orgánica entre hombre y naturaleza.

La demarcación del “prado sencido” al parecer promete denotar en la introducción la descripción de un campo abierto en registro hiperbólico, pero la glosa en que el poeta mismo releva las correspondencias deja evidente que este lugar placentero se proyecta sobre la imagen de un *hortus conclusus*. El hecho de asociar un paisaje idílico con un jardín de singular belleza no simplemente es un acto de alegorizar el espacio edénico perdido y prometido al hombre creyente, sino que remite a un arquetipo cosmogónico. La tierra, y dentro de ella el jardín, evoca el principio femenino. Desde los primeros momentos de la historia literaria el jardín aparece asociado con el cuerpo femenino. Encontramos numerosos ejemplos en todas las literaturas donde la relación simbólica se basa en la analogía que implica la generación, fecundidad, maternidad, belleza, es decir, vida. (Pensemos, en el primer cuento del *Sendebiar* donde el enigma ejemplar se basa en esta analogía: hay una correspondencia absolutamente explícita entre mujer y tierra. El adulterio es insinuado por el acto de entrar en tierra ajena, labrar la tierra es un eufemismo de la relación íntima entre hombre y mujer.) En la introducción de Berceo todos los elementos paisajísticos directa o indirectamente aluden a la belleza y a la maternidad: la flor y el árbol que penetran en la tierra, las frutas, los ríos que por sí solos están cargados del simbolismo de la vida. Así, la Virgen no simplemente es la mediadora (canal) ideal entre el hombre y la fuente de la vida eterna, sino es la vida misma. La vida profana y sacra. La metáfora en el sermón de San Bernardo implica no sólo el

<sup>22</sup> Antonio G. SOLALINDE, *Antología de Alfonso X el Sabio*, Madrid, Espasa-Calpe, 1980, 31.

<sup>24</sup> Frente al lugar antropológico, espacio donde el hombre vive en unión armónica con su entorno, Marc Augé establece el concepto de los ‘no lugares’, espacios artificiales, creados por el hombre moderno. Véase Marc AUGÉ, *Los “no lugares”. Espacios del anonimato*, Barcelona, Gedisa, 1998, 106-107.

papel de la Virgen de ser el canal transportador de las aguas redentoras, sino que es la fuente de donde emana, a través de su Hijo, el agua. Se vislumbra en su imagen el arquetipo de la *Mater Generatrix*. Así, más allá de la evidente función descriptiva, el espacio presentado en la introducción tiene sobre todo una función evocativa. Un campo abierto, un prado evoca la imagen de un jardín separado, cerrado, inabarcable desde el punto de vista humano y que por su vinculación con el mundo femenino se transfiere a la figura de la Madre.

Podemos concluir, pues, que partiendo de una tradición, el poeta no solamente elabora un cliché para dibujar el marco espacial y lo transcribe a un contenido teológico, sino que varios datos del texto nos señalan que lo hizo un hombre que se sentía realmente seducido por la belleza que ofrecía un espacio natural. Un hombre que contemplaba y percibía esta belleza en su integridad. El hecho de “seleccionar” entre los objetos puede explicarse, tal vez, con experiencias personales. ¿Por qué no imaginarnos al hombre de carne y hueso que en el jardín de su monasterio o fuera, en los alrededores, contempla y queda exaltado ante la armonía de la naturaleza, creación de Dios y reflejo del orden universal? “*Nunqua trobé en sieglo logar tan deleitoso*” (6a) podría interpretarse como la confesión del hombre que se siente atraído por la hermosura del entorno, aunque de reducidas dimensiones, en que le tocó vivir. El jardín, además, es un espacio de la retirada del “mundanal ruido”. En relatos donde el marco estructural de la historia es el viaje, un motivo frecuente es el peligro que acecha al viajero solitario (por excelencia, en los cuentos folclóricos). El verso “*Yaziendo a la sombra perdí todos cuidados*” (7a) parece responder a esta atribución simbólica. El yo lírico que se aísla aquí, como un eremita, proyecta su estado eufórico al entorno en que se encuentra. No es un espacio intermedio entre los dos extremos del peregrinaje, sino que es el mismo destino prefijado, el equilibrio, el orden que pretende encontrar el romero al abandonar el mundo desordenado. Es el espacio de alcance antropológico,<sup>24</sup> el estado original traducido en el mito de la edad dorada, universo utópico que implica el deseo del hombre de recuperar la armonía primordial con su ambiente natural.

“*Yendo en romería caeçi en un prado*” (2b): la semiótica de la espacialización en la introducción de dicha colección es una de las más conocidas alegorías en la literatura medieval española. Elaborada la isotopía del arquetípico *topos* del *locus amoenus* para representar la vida del hombre como *peregrinatio vitae* contemplado en su genérica universalidad y para poner marco a una serie de milagros experimentados por seres humanos ideados en su individual debilidad humana. Soportan esta relación entre lo universal y lo individual, por una parte, las coincidencias que guarda la lógica del mecanismo devoción-recompensa tanto en los 46 tetrástrofos monorrimos introductorios como en los 25 milagros, por

otra, las marcadas diferencias que se observan en la localización de los acontecimientos: abstracción en la primera unidad y espacialización de tinte realista en los milagros. “*En Toledo la buena, essa villa real, / que yaze sobre Tajo, essa agua cabdal*” (48ab), “*En Colonna la rica, cabeza de regnado, / avié un monesterio de Sant Peidro clamado*” (160ab): estas y semejantes acotaciones (aunque reducidas a elementos estereotipados) trazan las coordenadas topográficas en el *incipit* del milagro, incluso en unos casos –para cumplir con el imperativo retórico– el poeta no duda en exponer los fallos de su fuente al “reconocer” que “*el lugar no lo leo, decir no lo sabría*” (76b). De esta manera lo maravilloso se integra en dos realidades: en la histórica, experimentada y en la trascendental cuya premisa está determinada por la fe. “*La trama de la acción se presenta en el milagro literario como real e histórica, hasta el punto de que [...] se precisan los lugares geográficos y la sucesión cronológica de los hechos.*”<sup>25</sup> No se trata de una reduplicación espacial de la trama sino que, como lo observa Jesús Montoya Martínez, el “*espacio se agranda pero no se difumina*”,<sup>26</sup> la realidad física es un hecho conceptualizable y “*lo sobrenatural se evidencia como realidad espiritual. Y todo esto el autor así lo cree y lo transmite a un oyente o lector medieval que comulgaba con su fe.*”<sup>27</sup> En el mismo trabajo destaca el estudioso la diferencia respecto a los cuentos de hadas donde, como resultado de las técnicas convencionales, el universo del relato se halla fuera del mundo real, y no es necesario ni la aceptación ni el rechazo: la única cosa que podemos reclamar es la coherencia interna de la ficción. Menciona a este propósito el *lai* que “*crea un mundo fantástico reforzado por nombres geográficos de lugares irreales o míticos, cortes exóticas e idealizadas [...] y su tiempo histórico se entremezcla con el tiempo fantástico...*”<sup>28</sup> Si examinamos la disposición espacial de las historias, vemos que la alternancia de espacios reales y teológicos, y de abiertos y cerrados, está organizada con calculada simetría, provocan una permanente vibración en el texto al no separarse marcadamente uno del otro (tampoco hay detalladas referencias respecto a la transición entre ellos), sino juntos forman un universo completo y complejo. El hombre no distingue entre esferas celestiales y terrestres, mejor dicho, la esfera celestial que es inconcebible para el hombre –pero su imagen queda firmemente arraigada en su imaginaria– se hace parte integrante de la terrestre porque el hombre medieval sabe y cree que Dios interviene en la historia. En consecuencia, también “*el tiempo en el que se realiza la*

---

<sup>25</sup> Jesús MONTOYA MARTÍNEZ, “El tiempo y el espacio en el milagro literario”, in: *Narrativa breve medieval románica*, Granada, Impredisur, 1991, 129.

<sup>26</sup> *Idem.*

<sup>27</sup> *Idem.*

<sup>28</sup> *Idem.*

*acción salvífica del milagro es un tiempo real para el cristiano creyente de la Edad Media.”*<sup>29</sup>

O, como lo constata Ángeles García de la Borbolla, al examinar los relatos hagiográficos, “*la santidad no es una realidad abstracta sino que se presenta perfectamente encarnada y encuadrada en unas coordenadas espaciales y temporales concretas.*”<sup>30</sup> Por supuesto, como advierte la estudiosa en el mismo trabajo, “*tras esta categoría general se esconden cambios y transformaciones, acordes con la historia de la Iglesia y en relación con el pueblo cristiano.*”<sup>31</sup> Si consideramos que lo maravilloso<sup>32</sup> es el núcleo del milagro, género literario, debemos recordar que estamos ante una constante de la historia universal, presente tanto en las culturas primitivas, como en mitologías grecolatinas y, por supuesto, en los textos bíblicos. De este modo, lo maravilloso/milagroso llega al hombre medieval como legado cultural proveniente de diversas culturas y religiones, precristianas y cristianas. La actitud de la Iglesia varía en cuanto a la aceptación o integración del fenómeno maravilloso en la catequización del pueblo. Hasta el siglo XII se observa cierta represión de esta manifestación de la piedad de la gente sencilla, después, en el siglo XII-XIII la Iglesia deja de imponer restricciones, manteniendo bajo control al integrarlo en el milagro. Es la época cuando en toda Europa se populariza la devoción a la Virgen por el occidente cristiano gracias, sobre todo, a la teología de San Bernardo. Es la época cuando se construyen catedrales y templos dedicados a Santa María, nacen obras literarias también de carácter erudito que reflejan y mediatizan el espíritu de devoción.<sup>33</sup> Luego, principalmente a partir del siglo XV, el momento maravilloso cada vez más frecuentemente aparece en la cultura erudita como un elemento estético sin la función ontológica de épocas anteriores.

Si examinamos textos concretos, vemos que entre tiempo y espacio reales y teológicos muchas veces hay tan sólo unas breves acotaciones textuales, un verso o una estrofa de transición que normalmente implica el establecimiento

---

<sup>29</sup> *Ibidem*, 130.

<sup>30</sup> Ángeles GARCÍA DE LA BORBOLLA GARCÍA PAREDES, *La “praesentia” y “la virtus”: la imagen y la función del santo a partir de la hagiografía castellano-leonesa del siglo XIII*, Santo Domingo de Silos, Abadía de Santo Domingo de Silos, 2002, 225.

<sup>31</sup> *Idem*.

<sup>32</sup> “Categoría estética alusiva a un mundo fantástico en el que pueden ocurrir fenómenos que escapan a las leyes espacio-temporales a las que están sujetos la naturaleza y el hombre”, in: Demetrio ESTÉBANEZ CALDERÓN, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza, 1996, 648. Un trabajo importante sobre el tema, desde un enfoque medieval, nos ofrece: Jacques LE GOFF, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el occidente medieval*, Barcelona, Gedisa, 1986.

<sup>33</sup> Sobre el desarrollo de la religiosidad popular mariana véase Manuel Jesús CARRASCO TERRIZA, “Devoción mariana y archivos eclesiásticos”, in: *Actas del XVI Congreso de la Asociación de Archiveros de la Iglesia en España, Zaragoza, 11-15 septiembre 2000, Memoria Ecclesiae XXI*, 2002, 295-352.

del contacto entre la Virgen y el “favorecido” por el hecho milagroso. Por ejemplo en el milagro I, San Ildefonso “*en su preciosa cátedra se sedió asentado / adusso la Gloriosa un present muy onrrado*” (58cd).

Berceo, poeta castellano, en el siglo XIII elaboró un tema bíblico presentando el tema tradicional por medio de *topoi* espaciales correspondientes a la convención literaria. Un gran mérito de su obra es que planteó las cuestiones cardinales de la teología y de la filosofía desde un enfoque original y novedoso. La obra es uno de los fundamentos literarios del culto mariano de su siglo, interpretó la abstracta ejemplaridad bíblica en el marco de las contradicciones filosóficas de su época. La obra es también “legalización” del hombre, del cuerpo humano y de los placeres y el poeta logró hacerlo cuando emplazó las metáforas espaciales a un nuevo horizonte semiótico. En la época de Berceo todavía no se habían segregado espacios celestes y terrenales, el camino divino no se había apartado del humano, sino concibieron los espacios terrenales no solamente como parte de los espacios sagrados o lugar del “pecado”, al invertir el eje semántico, por medio de la interpretabilidad profana de los lugares simbólicos y elementos espaciales. Es un gesto inverso al de Dante: no es el hombre el que viaja por el mundo metafísico, sino el mundo divino hace milagros en el humano. Todos los elementos del espacio humano son alegóricos, pero también dispone de significado autónomo. La historia del conocimiento se realiza en dos esferas: en la profana y en la sagrada. En este sentido establece el modo de la lectura, llamando la atención sobre la esencia divina y obligando, a la vez, al autoexamen. De esta manera, la peregrinación cobra diferentes sentidos: se emprende por el arrepentimiento y también por la comprensión de los pecados.

## 5. Cosmología y antropología

En la obra de Berceo el espacio es todavía *hierophania*: cada elemento es capaz de declarar la esencia divina. Y es complejo porque es el espacio de la enseñanza, de la ejemplaridad y del deleite. Esta doble intención procedente de la antigüedad aparece articulada en uno de los tópicos más antiguos: el Jardín Edénico. Cada viaje es un conocimiento, en este caso también es una cosmogonía: se perfila la completa imagen del universo. El viaje literario del lector hace comprender esta cosmología cuando se enfrenta con una multitud de estructuras espaciales: por medio de viajes sagrados y profanos, por medio de visualización concreta de espacios imaginativos y por medio de semiotización de espacios concretos. Berceo difiere el espacio suyo de los espacios que figuran en obras modernas en cuanto aquél no está individualizado. Con su alegoría tematiza la esencia humana universal en vez de la evolución de la personalidad del individuo.

Al estudiar la obra de Berceo, se sugiere la reinterpretación, la relectura de ciertos textos literarios medievales o, más bien, el examen antropológico de los mismos. Desde Herder existe algún prejuicio frente a textos medievales de contenido religioso: la simbología cristiana es considerada como fundamentación cultural del cosmopolitismo universalista. Sin embargo, al leer la obra de Berceo vemos que se trata de un propósito diferente: de la integración nacional de la narrativa cristiana, de una tentativa prudente de crear un peculiar modelo cultural de una nación. Se revela esto ante el simple hecho de que Berceo escribió su obra en lengua romance, en vez del latín universal y, sobre todo, hay que tener en cuenta que los textos bíblicos son simples referencias, la reescritura de los mismos posibilita el entretrejimiento de las narrativas de diversos orígenes y registros culturales, poniendo de esta manera los fundamentos de las grandes narrativas de la cultura española.