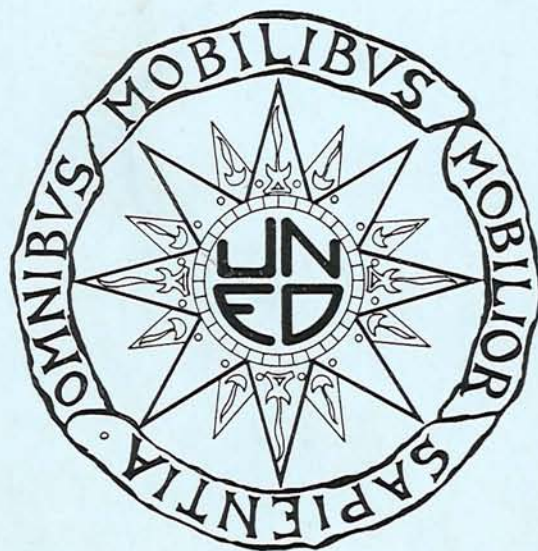


JUAN MANUEL ROZAS LOPEZ

**LOS MILAGROS DE BERCEO,
COMO LIBRO Y COMO GENERO**



UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACION A DISTANCIA

CENTRO ASOCIADO DE CADIZ

Patrocinado por la Excm. Diputación Provincial de Cádiz

LOS MILAGROS DE BERCEO,
COMO LIBRO Y COMO GENERO.

**LOS MILAGROS DE BERCEO,
COMO LIBRO Y COMO GENERO.**

JUAN MANUEL ROZAS LOPEZ

Profesor Agregado Numerario en la Universidad Autónoma de Madrid

Instituto de Estudios Gaditanos.
Centro Asociado Regional de UNED, Cádiz.
ISBN: 84-600-0698-0
Depósito Legal: CA-1018-1976
Impreso: Imprenta «La Cañaila» Conil de la Frontera.
Printed in Spain

1. LOS MILAGROS COMO LIBRO

Los Milagros de Nuestra Señora, por decisión del autor, forman un verdadero libro con estilo y sentido unitarios (1). Son una obra única y no sólo una colección de obras, poemas o milagros. Esto se ve no ya sólo en rasgos externos, como la fuente unitaria de donde proceden, o la elección de una métrica única, sino también en su organización y composición, y en su significado.

Como es sabido, desde la publicación, ya lejana, del libro de Becker (2), Berceo siguió —como era costumbre en la época— el dictado de un manuscrito latino, en este caso igual o muy semejante a uno que el citado investigador encontró en la Biblioteca Real de Copenhague, llamado *Thott 128*. De los 25 milagros berceanos, 24 están en ese manuscrito, faltando sólo *La iglesia robada*. Dutton, recientemente, ha confirmado más aún la coincidencia de los dos textos, comparando las listas de milagros de

(1) La crítica filológica en torno a Berceo cuenta con excelentes aportaciones, que iré citando a lo largo de mi trabajo: Becker, Solalinde, Marden, Devoto, Dutton, etc. Mucho menos convincente, lo que también es lógico, es la crítica de carácter estético e interpretativo. Gariano ha aportado mucho en este aspecto en su *Análisis estilístico de los "Milagros de Nuestra Señora", de Berceo* (Madrid, Gredos, 1965). Especialmente útil ha sido para mí el capítulo VI, "Género literario y estructura", sobre todo en la redacción ampliada que ha hecho en *El enfoque estilístico y estructural de las obras medievales* (Madrid, Alcalá, 1968). Precisamente, en las páginas que añade (págs. 73-80) hay una idea de la que parte un capitulillo del presente trabajo: "La Introducción como eje significativo", y que llevo —creo— en los siguientes capitulillos hacia nuevos derroteros. La idea en cuestión es el hallazgo de dos planos significativos en la introducción alegórica, el teológico y el sensorial, idea que pretendo apurar mucho más y encauzar hacia una estructuración del significado de la obra desde un triple plano, *dogma, moral, existencia*, lo que corroboro con el análisis de la estructura de dos milagros.

(2) *Gonzalo de Berceo's Milagros und ihre Grundlagen, mit einem Anhang: Mitteilungen aus der lat. MS. Kopenhagen, Thott 128*. Estrasburgo, 1910.

Berceo y Thott con las colecciones llamadas Pez y Phillips (3). Hasta el XV, Berceo y Thott se corresponden milagro a milagro. Desde entonces, Berceo se salta algunos de Thott, pero los que toma los sigue poniendo en el mismo orden en que estaban.

Algunas de estas colecciones de milagros marianos en latín, como el Thott, tienen para mí una fuerte cohesión de obra unitaria, de un modo similar a como la tienen las colecciones de *exempla*, tipo *Disciplina clericalis*. Aunque parezca externamente un conjunto de piezas, la intención del autor y las funciones genéricas de los protagonistas (María y una selección de hombres por tipos y problemas) hacen que la suma de milagros sea un conjunto: a manera de una casuística existencial de lo que les puede pasar a los hombres ante los peligros físicos, morales y sobrenaturales, y cómo María, medianera de todas las gracias, intermediaria entre Dios y nosotros —y mucho más dinámica, a lo humano, que el Dios románico—, puede hacer por resolver estos problemas.

Ahora bien, Berceo —como vamos a ver— se ha esforzado conscientemente en cerrar la estructura de su libro mucho más aún que sus posibles fuentes lo estaban. Y no sólo porque su genial estilo, como ha recordado Gariano, unifique fuertemente todos los milagros, amén de que la *cuaderna via*, como su machacona rima insistente (que *pesa y posa*, como dirá Verlaine en su *Arte poética*), sirva también de haz a toda la obra mucho más que la desmayada prosa latina de las colecciones no romances, sino porque en la génesis y composición de su libro podemos sorprender la voluntad que tuvo Gonzalo de Berceo de armar una obra de conjunto, más allá del simple deseo de coleccionar milagros.

Empecemos por recordar que —fuera de sus tres himnos, breves y excepcionales— Berceo es siempre poeta de obras largas —poeta de gran aliento— y no poeta de obras sueltas. No nos ha dejado ni una colección de poesías líricas, ni una colección de himnos o plegarias. Sus ocho obras, aparte de los *Milagros*, muestran —de acuerdo con los gustos góticos y tectónicos de su siglo de sumas teológicas y de claridad eclesiástica, que se quebrarán en el siguiente— un poeta narrativo y doctrinal de largo alcance, que no gusta de la obrita de circunstancias ni de la obra breve, sino de unas creaciones extensas con unidad temática y doctrinal. En los *Milagros* se nota, con bastante claridad, la intención de hacer un conjunto de ejemplos que —presididos por la *Introducción* y rematados (tanto en el ms. I como en el F) con un milagro final relevante, y adobados con ciertas frases que enlazan y nacionalizan elementalmente los textos— sea un *tratado de María, medianera de todas las gracias*.

(3) Berceo: *Obras completas, II. Los Milagros de Nuestra Señora*. Estudio y edición crítica por Brian Dutton. Londres, Tamesis Books, 1971, págs. 13-14.

Desde luego, no es imaginable un Berceo escribiendo milagros durante toda su vida, y luego reuniéndolos accidentalmente. Lo que es evidente es su propósito de escribir un tratado mariano (literario y doctrinal a la vez), la elección de una fuente unitaria, la redacción, sin solución de continuidad grave, de todos ellos, cierto redondeamiento nacional al empezar, y tal vez teminar, con milagros españoles, y, por fin, el engarce doctrinal y estructural que representa la *Introducción*, inexistente en la fuente latina.

Sin embargo, en la génesis del libro se presenta un problema bajo esta pregunta: ¿se divulgaron de una vez tal como hoy los conocemos o se hicieron de ellos dos ediciones? Si ocurrió lo segundo, la obra es unitaria levemente en una primera edición, pero mucho más en una segunda, que se haría precisamente para dar, de manera consciente, total unidad, intencional y estética, a la primera. Ante la duda, tratemos de recrear algunos momentos de la gestación de la obra y repasemos su posible cronología.

Hay que partir, para ello, de la alusión que el milagro XIV, *La imagen respetada*, hace del obispo Don Tello. De una manera accidental, comparativa, pero de seguro valor documental, dice que el humo de un incendio no llegó a una imagen de Nuestra Señora del famoso monasterio de San Miguel de la Tumba:

ni'l nució más que nuzo yo al bispo don Tello (4)

Naturalmente, esta graciosa comparación, con el vivencial *yo* por delante, rasgo frecuente en Berceo, diciendo que el humo le dañó lo que él, simple clérigo, podría dañar al importante Obispo, no está en la fuente latina. Tras Solalinde y Dutton, sabemos hoy bastante de este prelado. Don Tello Téllez de Meneses aparece como obispo electo, desde 1207, de Palencia, donde lo fue hasta su muerte, en 1246. Fundó hacia 1212 un estudio general, es decir, una Universidad. El dato es importante porque Dutton recalca la posibilidad de que Berceo estudiara allí «y por lo tanto que esta cita del gran obispo no sea solamente un ripio para la rima» (5).

(4) Cito siempre por la edición de Dutton mencionada en la nota anterior, aunque tengo presentes las ediciones de Solalinde (*Clásicos Castellanos*, 44) y las de Marden, *Cuatro poemas de Berceo*, Madrid, 1928, y *Veintitrés milagros*, Madrid, 1929 (Anejos de la RFE, núms. IX y X respectivamente). Como es sabido, hay dos principales ms. de los *Milagros*, el llamado I (Ibarreta, en Santo Domingo de Silos) y F (en la Real Academia de la Lengua). Este es del siglo XIV y el anterior es una copia del siglo XVIII de un ms. del XIII, muy próximo al autor. Solalinde editó por I, y Marden por F, del que fue el descubridor.

(5) Dutton, *op. cit.*, pág. 117. V. también del mismo autor el estudio prelimi-

Avala esta suposición la propia gracia de la comparación, que parece un cliché de estudiantes con el que ha bromeado Berceo en más de una ocasión en su vida diaria.

Por tanto, cuando muere, en 1246, don Tello, Berceo ha redactado, como mínimo, el milagro XIV, y lógicamente los trece anteriores, y, con toda probabilidad, algunos más, pues no iba a dar la casualidad de que muriese el obispo justamente tras la mención de Berceo, como si ésta fuese un maligno conjuro. Había escrito 14, 17, 20... milagros. Es decir, tenía muy adelantada su labor.

Tras este dato, tenemos que remachar sobre la idea de que Berceo (salvo la grave duda de los dos últimos) escribió los primeros 23 milagros en el mismo orden en que hoy los encontramos, tanto en I como en F. Parece cosa evidente, después de la aparición del manuscrito Thott, que demuestra que Berceo siguió, uno a uno, con pocos saltos, los milagros de esa fuente latina. Además, ciertas frases de Berceo nos afincan en esta idea, frases que a veces están en el texto latino, y otras veces, no. En efecto, el primer milagro que venía en la fuente latina era español: «Fuit in toletana urbe quidam archiepiscopus, qui vocabatur Hildefonsus.» Berceo redondea así:

En España cobdicio de luego empezar,
en Toledo la magna, un famado logar.

El tercer milagro trata de un clérigo, y el cuarto, *El galardón de la Virgen*, empieza: «De un clérigo otro nos diz la escriptura.» El milagro XII se desarrolla en la ciudad de Pavía, y el XIII, *Jerónimo, el nuevo ovispo de Pavía*, comienza: «En essa cibdat misme.» (Ya la fuente latina hermanaba los textos: «In supradicta urbe»).

Como Berceo parece un infatigable trabajador cuando se pone con una obra, nada impide pensar que incluso pudiera tener acabados los 23 ó 24 primeros milagros hacia 1246, o un poco antes, pues, muerto don Tello, no hablaría de él en el tono en que lo hace. Pero resulta imposible que por esas fechas hubiese escrito *La iglesia robada*, que hace de XXV en I y de XXIV en F (duda sobre la que volveremos), en el cual se alude claramente a Fernando III el Santo, como ya muerto. Diciendo:

En el tiempo del Rey de la buena ventura,
don Ferrando por nomne, sennor d'Estremadura,
nieto del rey Alfonso, cuerpo de grand mesura,
cuntió esti miraclo de muy grand apostura.

nar a su edición de *La vida de San Millán de la Cogolla, de Berceo*, Londres, Tamesis Books, 1967. Y Solalinde, RFE, IX, 1922, págs. 398-400.

Por la expresión *buena ventura* sabemos que el rey estaba muerto, y, por ser nieto de Alfonso, que se trata de Fernando III. Luego este milagro es posterior a 1252, fecha de su óbito.

Partiendo de estas dos fechas, únicas evidencias cronológicas del texto, hay ciertos motivos para pensar en dos ediciones de los *Milagros* (6). Una, en torno a 1246, y otra, posterior a 1252. En ésta se habría añadido la *Introducción* y por lo menos el milagro *La iglesia robada*, que finaliza el manuscrito I, y que es penúltimo en el manuscrito F. Se puede discutir la existencia o no existencia de una doble edición, pero siempre distinguiendo dos casos, lo que no hace, a juicio de Dutton, claramente Gariano: que demos como milagro final *La iglesia robada*, según el manuscrito I y todas las ediciones hasta la de Dutton o que lo coloquemos en el penúltimo lugar y que cerremos la colección con *El milagro de Teófilo*, como hace el manuscrito F y la edición crítica de Dutton. Sigamos el orden de I, en primer lugar, y hagamos la primera hipótesis. Encontramos cuatro razones estructurales o de composición que nos hacen suponer una posible, aunque no necesaria, primera edición, y otra, posterior, completa.

1. De los 24 primeros milagros se conoce la fuente latina, que es para todos la misma, pero para la *Introducción* y para el último, *La iglesia robada*, no se ha logrado encontrar la fuente, tras años de esfuerzo desde Becker a Dutton. Es ésta, una tajante separación, que no se puede soslayar, sobre todo si sabemos, ya de antemano, que precisamente este último milagro se puede fechar varios años después que la mayoría de los anteriores.

2. El milagro XXIV, el de *Teófilo*, fue concebido, según esta hipótesis, para cerrar, en un momento determinado, la colección. Su importancia, fama y extensión, y sus tres solemnes estrofas acabadas en sendos *Amén*, más la despedida final con el nombre explícito de Gonzalo, en perfecta simetría con el principio de la *Introducción*, hacen pensar en ello.

3. El XXV, *La iglesia robada*, no sólo está escrito después, y de una fuente distinta, sino que trata de un suceso muy reciente y nacional, dando la impresión de que Berceo, después de seguir pacientemente el manuscrito latino unificador, pasado un tiempo, se sintiese con la seguridad y la veleidad de terminar su colección con un milagro de otro origen, que pudiera responder a una tradición oral nacional cercana, o al menos que respondía a un escrito muy próximo en tiempo y en espacio.

(6) V. Gariano: *El enfoque estilístico y estructural de las obras medievales*, Madrid, Alcalá, 1968, págs. 66-71.

4. *La iglesia robada* empieza: «Aun otro milagro vos querría contar.» Hay otros que empiezan hablando «de otro milagro», pero ninguno separa con adverbio temporal un texto de los anteriores. Además, hay otros rasgos menores, como el señalado por Gariano, según el cual Berceo lo considera «nuevo», en los dos sentidos de la palabra (7); o la aparición, que naturalmente choca a Dutton, del «curioso... ejemplo del latinismo» *miraculo*, que se lee en su segunda estrofa, habiendo siempre usado Berceo antes *miraclo* / *miraglo*, excepto en la estrofa 454.

En el caso de que aceptemos, como parece más probable, y siguiendo a Devoto y Dutton, el orden del manuscrito F, podremos establecer tres puntos de relación con una posible doble edición: 1) El problema de la *Introducción* queda igual que en el supuesto anterior. 2) Ahora no podemos conjeturar con seriedad —pues no hay razones tan objetivas— cuántos de los últimos milagros fueron escritos hacia 1252. Al final, desde luego, abundan los milagros de mayor extensión y complejidad argumental, como el XXI, *La abadesa en cinta*; el XXII, *El náufrago salvado*; el XXIII, *La deuda pagada*, y naturalmente los XXIV y XXV, de los que tantas veces hemos ya hablado. ¿Añadió cinco milagros en el caso de una segunda edición? ¿Añadió los dos últimos? ¿Añadió sólo el XXIV, ahora *La iglesia robada*, y lo adelantó a *El milagro de Teófilo*, dejando éste, por su mucha importancia, fama y extensión, para el final? Estas tres hipótesis pueden darse. 3) Según este orden, de F, la estrofa final del libro, ahora de *El milagro de Teófilo*, se escribiría pensando en el principio de la *Introducción*. Al final leemos:

Madre, del tu Gonzalvo seï remembrador
que de los tos miraclos fue enterpretador.

Y al principio de la *Introducción*, y del libro, leemos:

Yo maestro Gonçalvo de Verceo nomnado,
yendo de romería caecí en un prado.

Ahora bien —tras examinar la doble hipótesis con respecto a la posibilidad de dos ediciones y con respecto a la posibilidad de dos órdenes en la colocación de los dos últimos milagros—, lo que sí resulta evidente es la unidad del libro tal como lo tenemos ahora: 1. Con una *Introducción* que explica y condiciona el sentido de todos. 2. Con un milagro final que termina con tres solemnes *Amén*, en un sentido de plegaria general, que enlaza a través de los 25 milagros, que son como cuentas de rosario con la *Introducción*. 3. La simetría del *yo* con la cita expresa de su nom-

(7) Gariano, *op. cit.*, pág. 67.

bre, Gonzalo, al abrir éste y cerrar el libro, enmarcándolo como un verdadero narrador. 4. La realidad de tener redondeado el número de milagros con el XXV, cuadrado del número mariano, cinco, y que Berceo usa otras veces, habiendo completado este guarismo con un milagro que no estaba en Thott.

Todo esto nos hace ver, además, cómo Berceo usa de su fuente con gran personalidad en tres aspectos, que cito de menor a mayor. Añadiendo frases que acercan a él y a sus lectores el texto. Un ejemplo claro es el principio del primer milagro: «En España cobdicio de luego empezar.» Componiendo la estructura de algunos milagros, tal como demostré en otra ocasión al analizar el milagro IX, *El clérigo ignorante*, y al que luego he de volver (8). Y dando un sentido estructural unitario a todo el libro tal como hasta aquí hemos analizado con detalle.

2. LA INTRODUCCION, COMO EJE SIGNIFICATIVO

El manuscrito Thott no tiene introducción. Y no se ha encontrado otra fuente directa para poder explicarse la creación de la maravillosa pieza que es la *Introducción* de Berceo. El texto de Thott empieza con media docena de líneas que no tienen ninguna relevancia:

— Incipit prefacio de miraculis beate Marie virginis. Ad omnipotentis Dei laudem cum sepe recitentur sanctorum miracula, que per eos egit divina potencia, multo magis sancte Dei genitricis Marie debent referri preconiā, que sunt omni melle dulciora. Ergo ad roborandas in eius amore mentes fidelium et excitanda corda pigrantium, ea que fideliter narrari audivimus largiente Domino recitare studeamus. Explicit prefacio.

Incipiunt miracula gloriose Dei genitricis et perpetue virginis Marie (9).

La diferencia de estas frases latinas —poco más que un rótulo— con la extensa alegoría de Berceo, presidida por el vivificador *yo* y continuada con un estilo que une lo vivencial —por medio de los cinco sentidos— a lo racional —por medio de un sólido dogmatismo—, es de años luz. Detengámonos un poco a analizarla, como eje unitario y significativo de todo el libro. Empecemos por recordar que al ser éste nuestro primer texto alegórico, el contemporáneo Dante se viene a nuestra memoria por obligación. Y a mí me hace esto pensar en el estudio que Maritano puso

(8) V. Rozas: *Composición literaria y visión del mundo: El clérigo ignorante de Berceo*, en "Studia Hispanica in honorem R. Lapesa", Madrid, Gredos, 1975, III, págs. 431-452.

(9) Dutton: ed. *Milagros* cit., pág. 50. Se reedita aquí, al final de la introducción y de cada milagro, el texto latino de Thott 128.

a su edición de *Santa Oria*, encontrando semejanzas entre el Paraíso que aquí nos pinta Berceo y el de la *Divina Comedia* (10), removiéndolo la tesis de Asín Palacios, en el sentido de que ciertas configuraciones de la mística árabe podían haber acercado los textos de Berceo y Dante entre sí. El problema está muy lejos de clarificarse todavía, pero a mí me interesa esta, digamos, intuición o hipótesis, porque potencia el valor de alegorista y de poeta intelectual que hay en el Berceo de los últimos años, especialmente en *La vida de Santa Oria*, y como la *Introducción* de los *Milagros*, sobre todo si fue escrita *a posteriori*, no está muy lejana del libro de la santa, ni de la muerte de Berceo, me hace ver en nuestra alegoría un deseo de volar más alto literaria y religiosamente que en otras obras anteriores. Porque de esta alegoría me va a interesar destacar una dualidad que la recorre —dogma y existencia, doctrina y vivencia—, ya vista por Gariano, y que me valdrá luego para entender mejor el género literario de los *Milagros* desde la dinámica de los personajes.

Naturalmente, hay que empezar recordando que, en principio, la alegoría presenta el esquema del tópico del *locus amoenus* clásico. Como tal ha sido estudiado reciente y cuidadosamente por Dutton (11). San Isidoro, por ejemplo, describe así el Paraíso terrenal:

Quod utrumque iunctum facit hortum deliciarum; est enim omni genere ligni et pomiferarum arborum consitus, habens etiam et lignum vitae; non ibi frigus, non aestus, sed perpetua aeris temperies. E cuius medio fons prorumpens totum nemus inrigat, dividiturque in quattuor nascentia flumina. (*Etymologiae*, XIV, iii, 2.)

Más tarde, la tradición se concentró en siete elementos: el prado, el canto de las aves, la aguas —fuentes y arroyos—, el céfiro, la sombra de los árboles, la fruta y las flores. Por otra parte, la petición de estudiar alegóricamente el Paraíso terrenal la hace ya Orígenes (*De principiis*, IV, 16). Berceo expresa directamente en su texto esta relación, buscada conscientemente por él:

Semeja esti prado equal de Paraíso.

Hay, por tanto, un deseo de intelectualizar y racionalizar, por medio de la alegoría, el sentido de todos los milagros al ir creando una serie de símbolos que se resuelven en una doctrina. El romero es el hombre cristiano que llega a un prado intacto, que es la Virgen, en el cual encuentra las siguientes cinco cosas placenteras: cuatro fuentes, una en cada esquina —obsérvese el deseo de geometrizar—, que son los cuatro

(10) *La vida de Santa Oria*, ed. de Maritano, Milán, Cisalpino, 1964.

(11) Ed. cit. de los *Milagros*, págs. 36-45.

evangelistas; los árboles, que son los milagros marianos; la sombra de estos árboles, que son las preces de María por sus devotos; las flores, que son los nombres y cualidades que tiene María, y, en fin, las aves, que son los Santos Padres y los que han escrito sobre Ella (12). Toda la alegoría, salvo los cuatro evangelios, que son como una limitación del campo alegórico, confluyen en la palabra *María*, a través de esos cinco símbolos. El centro de la alegoría es precisamente la sombra, la protección de María. E igual que esa sombra protege al romero de los ardientes rayos solares, así la Virgen produce esa penumbra placentera sobre los cuerpos y las almas de los que a Ella se acogen. De manera que, igual que en ese prado todos los bienes corporales, que los cinco sentidos captan, proceden del prado totalizador que es la Gloriosa, así en lo espiritual Ella es medianera total —y hasta de una forma corporal— entre Dios y los hombres, en todo lo que éstos necesitan. Y lo mismo que la *Introducción* sólo cita, de vez en vez, a Cristo, así, en la acción de los milagros, sólo aparecerá Dios en ciertos momentos esquinados o a petición de María para ciertos casos especiales, que luego detallaré. En general, en la acción de los milagros, la medianera de gracias es incluso autosuficiente en la mayoría de los casos, lo mismo que en la *Introducción* Ella es el símbolo primario del cual se desprenden todos los demás.

Después de haber leído la *Introducción*, desde el punto de vista de María, tenemos que pasar a leerla desde el punto de vista del romero. En realidad, son los dos únicos términos de posible dialéctica: por un lado, el romero; por otro, el prado, María, que se complica en una serie de subsímbolos. Dirijamos nuestra atención hacia ese romero y hacia el modo de verlo Berceo. Desde luego, si comparamos el tópico del *lugar ameno*, tal como por ejemplo lo acabamos de ver en San Isidoro, con la sabia poesía de Berceo, es evidente que nos encontramos en dos polos muy lejanos, pues la poesía del poeta en romance ha vivificado el tópico por la gracia de un estilo poético propio. Pero en concreto la personalidad del texto radica, creo yo, en la fuerte presencia del *yo* (y del *nosotros*). *Nosotros* aparecemos desde el primer sintagma del libro, en la primera estrofa: *Amigos e vassallos*. Y en el segundo verso ya se ponen en relación los dos pronombres, el *vos* y el *me*, juntos, pronunciados por Berceo refiriéndose a nosotros y a él. Y en la segunda estrofa ya comienza con el *yo*, *maestro Gonçalvo de Verceo*. Aparece un *yo* poético, individuali-

(12) Además del estudio de Dutton citado en la nota anterior, la introducción ha sido estudiada por Gariano: *Análisis estilístico de los "Milagros de Nuestra Señora", de Berceo*, Madrid, 1965; Agustín del Campo: *La técnica alegórica en la Introducción de los Milagros de Nuestra Señora*, RFE, XXVIII, 1944, págs. 15-57; y Orduña: *La introducción a los Milagros de Nuestra Señora*, en *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, Nimega, 1967, págs. 447-456.

zado en el narrador y adoctrinador del poeta, que se transmite al *yo* del lector (o al *nosotros* de los espectadores del recital), haciéndole pasar del modo más natural del mural alegórico vertical, intelectual y dogmático, a una alfombra horizontal, vivencial y existencial, por donde puede pisar y desplegar sus cinco sentidos en medio de esa naturaleza que es María (en el dogma), y la vida protegida de miedos (en la existencia). Es decir, que el mural alegórico, procedente de la doctrina cristiana, Orígenes, San Isidoro, etc., se hace un cuadro realista y placentero en el que podemos pisar y vivir. El recuerdo de la distinción entre arte abstracto y arte realista que nos da Ortega en *La deshumanización del arte* (13) es aquí una excelente aclaración: el arte abstracto, en este caso el símbolo de la alegoría, es para contemplarlo, aquí en concreto, para aprender un dogma; el arte realista nos hace la ilusión de que podemos convivir con él, en este caso vivir, pisar, «tastar», el prado.

Adentrémonos, a través del *yo* hecho *vosotros* (o sea, *nosotros*), en el texto. De una forma abrupta se nos da un *yo* protagonista que nos conduce a ese prado a través del abrupto indefinido en primera persona, *caecí en un prado*, anticipo de una larga serie que luego va a venir (*perdí, descargué, roí*, etc.). Ahora viene la descripción de ese prado que se hace derechamente a través de los cinco sentidos vivificadores. (Entre paréntesis recordaré que los cinco sentidos están en la mente de Berceo muy a flor de verso, y, en un momento al menos, unidos con sentido alegórico a María a través de los cinco gozos. Así, en *El galardón de la Virgen*, leemos:

Por estos cinco gozos devemos ál catar:
cinco sesos del cuerpo que nos facen peccar,
el veer, el oír, el oler, el gostar,
el prender de las manos que dizimos tastar).

Luego, en la estrofa 3.^a de la *Introducción*, se nos da el olfato y el tacto; en la 4.^a, el gusto; en la 5.^a, la vista, y de nuevo repite el tacto; en la 6.^a, de nuevo el tacto y el olfato, y reserva nada menos que tres enteras, la 7.^a, 8.^a y 9.^a, para el oído. Así que el tacto, en sentido de contacto general del cuerpo con la naturaleza, y el oído son notablemente las dos sensaciones beneficiadas. Es sabida —después de los estudios de Devoto (14)— la gran importancia que lo musical y auditivo tiene en Berceo. Mucho menos se ha hablado del tacto, la temperatura y el contacto con el aire y la naturaleza en general, que sí ya estaban con la palabra *céfiro* en el *locus amoenus*, ahora resulta una sensación muy

(13) Madrid, Revista de Occidente, 1925.

(14) *Gonzalo de Berceo et la musique*, París, La Sorbonne, 1955, y su excelente edición modernizada y notas de *Odres nuevos*, Madrid, Castalia, 1957.

potenciada por Berceo, en un texto en el que no se ha encontrado la fuente. Dice «Refrescavan en omne las caras e las mientes»; y «Refrescáronme todo e perdí los sudores»; y, en evidente gradación de bienestar, en bien expresivo verso: «Descargué mi ropiella por yazer más vicioso, / poséme a la sombra». Estas tres frases acaban por envolver al lector en una fuerte sensación de aire puro, de gozoso respirar tranquilo y en armonía que, sin duda —al lado de las bellas sensaciones auditivas—, acercan el dogmatismo del texto a una realidad concreta y vivencial muy por encima del tópico alegórico, clásico y escolástico, latino. El recuerdo de Jorge Guillén, que ha titulado *Aire nuestro* toda su obra, concentrando en ese sintagma su realidad de vida, parece obligado y, si lejanamente, aclaratorio.

3. LA ESTRUCTURA GENERICA: DOGMA, MORAL, EXISTENCIA

Gariano ya estudió los *Milagros* desde el punto de vista de los tres géneros mayores, destacando lo que tienen de narrativo, dramático y lírico (15). Yo intento un acercamiento a las constantes genéricas desde la estructura y, más concretamente, desde la dinámica de los personajes, mostrando su sentido unitario.

La extensión de los milagros es muy varia. Van de las 10 a las 163 estrofas. Sin embargo, predominan los que se extienden de 10 a 30 estrofas; hay menos de 30 a 40, y sólo los últimos pasan estas cifras, y ya de forma muy irregular. La mayor extensión quiere decir más materia argumental, mayor detalle, mayores parlamentos y soliloquios, pero no mayor perfección. *El clérigo simple*, uno de los más breves —16 estrofas—, es, a mi juicio, uno de los más interesantes. A pesar de esta diversidad de tamaños, el esquema básico, como iremos viendo, es muy semejante.

Parece a simple vista obvio indicar que la Virgen, la Gloriosa, es el centro significativo y el personaje que da unidad *a priori* a todos los milagros. Esto parece tan evidente que, a veces, no se pasa de ahí, aunque merezca la pena detallar los diversos aspectos y excepciones. En *La deuda pagada* —caso único—, Cristo tiene tanta importancia como María. En *El romero de Santiago*, el Apóstol ocupa un papel semejante al de la Virgen en otros, y Ella ocupa un papel parecido al de Cristo en muchos. En *El monje y San Pedro*, el santo *clavero* tiene mucha relevancia. Pero aun en estos tres casos la Virgen no está ausente en el momento del *clímax*. A ella acuden Santiago y San Pedro. Ella está presente

(15) *Op. cit. Análisis estilístico de los Milagros...*, págs. 161-172.

cuando Cristo testimonia en *La deuda pagada*, y el burgués del milagro pone por fiadores a los dos, a Cristo y a su Madre. A veces, milagros locales que en principio tenían por motor sobrenatural a un santo, como señala Devoto (16) con respecto a San Miguel Arcángel, fueron derivando hasta hacerse milagros marianos. Y es que en realidad la Virgen ni siquiera puede estar ausente de la colección de milagros específicamente santiaguistas del *Liber Sancti Jacobi* (17). El texto que en el *Liber* leemos, correspondiente al milagro VIII de Berceo, nos muestra una actividad por parte de la Virgen tan importante como la que tiene en el milagro paralelo del riojano.

En realidad, dentro de una misma estructura básica, los argumentos y los personajes, del cielo y de la tierra, tienen bastante variedad. Pide esto una solución semejante a la dada por Parker respecto de los autos sacramentales (18). El *asunto* es allí la Eucaristía y aquí la teología mariana, pero los argumentos y personajes presentan una gama muy diversa. Y es el *asunto* o *tema*, presidido por la alegoría introductora, lo que unifica el género y ata los diversos argumentos.

Los personajes están colocados, desde el cielo a la tierra, en siete pisos, en este orden: Cristo Rey (pues es curioso observar que Dios, como Padre, casi no aparece, y el Espíritu Santo no recuerdo ni que se le cite); en seguida, María; después, los ángeles y, con ellos, los demonios o ángeles malos, que se les enfrentan; luego, los santos; después, ya en la tierra, los hombres sabios y santos que confiesan y adoc-trinan a los pecadores (a veces la Virgen los hace intervenir muy directamente, como en *El clérigo borracho*); después, el resto de los hombres, malos y buenos. Por último, el narrador, Berceo, y sus lectores u oyentes, es decir, nosotros, perfectamente presentes en muchos principios de milagros, en todos los finales y en la *Introducción*, eje del libro.

Desde nuestro plano, podemos ir subiendo escaleras, visualmente, hasta llegar a Cristo. Este escalonamiento y el antagonismo entre hombres buenos y malos, entre vasallos de Santa María y vasallos del demonio, muestra una clara influencia de la estructura feudal de la sociedad. Como dice Sánchez Albornoz, hablando precisamente de Berceo: «La idea central del vasallaje hispánico: servicio a cambio de protección, desbordó de la vida social hacia la religiosa» (19). Tan metida estaba la idea de la

(16) En edición modernizada cit. nota 14, pág. 195.

(17) *Liber Sancti Jacobi. Codex Calixtinus*, Santiago, CSIC, 1951. Trad. de A. Moralejo, C. Torres y J. Feo.

(18) *The allegorical drama of Calderón*, Oxford, The Dolphin Book, 1943, página 59.

(19) *España, enigma histórico*, Buenos Aires, Sudamericana, 1956, I, pág. 428.

ordenación feudal del universo que hasta el cuerpo humano lo ve Berceo bajo esa imagen. Cuando los lisiados de *La iglesia profanada*, milagro que luego comentaré, no pueden manejar sus miembros, dice el poeta:

mas nunca de los miembros non fueron bien sennores

En esa escala, que va de nosotros a Cristo, María es, temáticamente, el centro, el núcleo de este especial subgénero literario. Ella absorbe toda la teología del libro. Aunque hay que señalar una importante excepción que no ha sido concretada por la crítica. Cuando el milagro necesita actuar sobre la vida humana, para quitarla o devolverla por medio de la resurrección, María se inhibe y, matemáticamente, actúa de forma indirecta, invocando a su Hijo, que aparece en los *Milagros* como señor de vida y muerte. Llama poderosamente la atención este rasgo como un signo de la objetividad teológica de Berceo, que se enfrenta a su habilidosa subjetividad literaria que hace de María un personaje humano, demasiado humano a veces. Así, Dios aparece, de modo no accidental, en ocho milagros, y de ellos en siete para cumplir su función de dueño de la vida. En el 1, para quitar la vida a Siagrio. En los 2, 7, 8 y 10, para resucitar a devotos de María que caminaban ya hacia el infierno. En el 19 se da un caso de mitad salvación de vida, mitad resurrección, y por eso colabora con María. Por último, y excepcionalmente, en el 23, Dios y María actúan juntos durante gran parte del milagro, pues ambos son fiadores de un devoto que los pone a ambos por testigos. En este caso no hay resurrección.

Fuera de este problema, de la vida y muerte, María es temáticamente el núcleo del milagro, pero ¿y argumentalmente? El mínimo de planos necesarios para un milagro en comunicación, es decir, en acción, son tres: el nuestro, de lectores u oyentes, el de los hombres buenos o malos y el de María. Resumido al mínimo, un milagro es una narración escuchada por unos hombres que miran el comportamiento de otros hombres, como ellos, y el comportamiento de la Virgen. Es como si mirasen un retablo o un pórtico gótico con este esquema, que es el de *El clérigo ignorante*: nosotros, el clérigo y el obispo, y María. Nada más es necesario.

Si miramos así los milagros, éstos tienen para los oyentes un único centro bipolar, el hombre y María. El significado del milagro será la experiencia que el oyente o lector saque con miras a su comportamiento, pues son obra de tesis y no de arte por el arte. Berceo repite en la *Introducción* y en cada final de milagro su moraleja.

Si a quien tenemos que mirar es a la Virgen, los milagros son dogma; pero si miramos a los hombres, los milagros son moral. Los *Milagros* son

ejemplos, buenos ejemplos medievales, y ese ejemplo no se lo puede dar al hombre la Virgen María, porque no es digno de compararse con Ella, ni tiene —claro está— el poder, con que Ella actúa. Su perfección sólo puede ser un reflejo ideal de lo que el hombre debe seguir. (Mas Berceo no insiste nunca en este punto, como tampoco insiste en el actual *cristiano, otro Cristo*. Su problema es el vasallaje, el buen señor y el mal señor, el buen y el mal vasallo.) No ocurre así con los santos, cuyo ejemplo está más cerca de nosotros, porque han sido sólo hombres, como nosotros, con pecado original, y porque algunos —recuérdese Santa María Egipcíaca, típica de la literatura medieval— han sido grandes pecadores. De ahí que aunque la Virgen sea el centro de los *Milagros* y participe en muchos sentidos, apasionada y humanamente, en la consecución del éxito de su empresa, insultando diablos y castigando mortales, la Virgen es un centro estático, temático, referente al asunto y al dogma de los milagros, y es también, literariamente hablando, el *deus ex machina* de la obra. Su actuación recuerda a la Maga Felicia en *La Diana*, sanadora de males de amor, maga que tanto molestaba literariamente a Cervantes.

El lector o espectador de los *Milagros* mira obsesivamente a los seres humanos buenos y malos y a su comportamiento, incluido el que sean o no devotos de María.

Si no hacemos un recuento cuidadoso, el recuerdo de una lectura lejana nos puede hacer creer que los agonistas de los milagros son casi siempre clérigos. Y sólo en la mitad de los casos las historias se mueven en ambientes puramente clericales. Además de los clérigos, hay —en trece de los milagros— protagonistas de diferentes clases sociales: nobles (en un caso), burgueses (en tres), un labrador, un poble, y núcleos de personajes que podríamos llamar marginados (en sendos milagros aparecen ladrones y judíos), y no faltan —claro está— los romeros (representados en tres milagros). De modo que hallamos los tres estados y cuatro clases sociales: nobles, clérigos, ricos y pobres. Con abundancia, como es lógico en una colección clerical, escrita en un convento situado en la ruta de Santiago, de clérigos y de romeros, pues como recuerda el verso 500 b, muchos de los oyentes iban de camino: los que Dios «quiso traer a est logar». Pero en conjunto la suma de agonistas bien puede ser el Hombre Medieval, con mayúsculas.

Así, pues, el protagonista es siempre un hombre al que le suceden una serie de cosas que le sirven al lector de enseñanza. Literariamente, pues, los milagros están fuertemente emparentados con los *exempla* medievales y la literatura hagiográfica moralizante. Son una variante del género cuento. Y en la literatura francesa aparecen mezclados con ejemplos y hasta con fabliaux. Mâle llama a los *Milagros* de Coigny «de plus

varié des romans» (20). Si pensamos en nuestro *Libro dels tres Reys d'Orient* nos damos cuenta de que el protagonista no es Cristo, ni María, sino aquel que padece y se beneficia de la actuación sobrenatural de Ellos. Un niño, en sus primeros meses librado de una enfermedad del cuerpo y predestinado para librarse de las enfermedades de su alma en el momento de su crucifixión, al coincidir, en dos momentos claves de su vida, con Cristo. Por ello lleva razón Alvar al emparentar la obra con los *Milagros* de Berceo, aunque no al titularla de nuevo (21). Creo que su mejor título es *Leyenda del bueno y del mal ladrón*, como la llamó don Marcelino (22). Así, *El clérigo ignorante* podría llamarse *Leyenda del clérigo humilde y del obispo soberbio*. Algunos milagros más muestran una oposición entre un personaje bueno y otro malo: *La casulla de San Ildefonso*, *Los dos hermanos*, *El prior y el sacristán*, *La iglesia robada*, *La deuda pagada*.

Podemos resumir, pues, estas ideas diciendo que la estructura de los milagros es la de un retablo o pórtico gótico en el que caben siete planos en altura, de Cristo al oyente. Narrador y oyentes están dentro del retablo o pórtico, en una esquina, como los donantes de la pintura medieval, y podemos verlos y hacernos la idea de que allí estamos también nosotros. Que ellos nos representan. A pesar de esos siete pisos, los dos polos son muy distintos en su función y significado. María es el polo central y estático, que expresa el dogma, *medianera de todas las gracias*, madre de pecadores, es decir, el *asunto* de los milagros. Alrededor de este polo, girando en torno a él, dinámica, existencial, argumentalmente, están los protagonistas humanos, a los cuales miramos insistentemente, pues con esta mirada atenta averiguamos sobre nosotros mismos y sobre nuestro destino y comportamiento. A veces, el comportamiento de María es muy activo, a veces, es más pasivo. A veces, el problema de los agonistas es más bien pasivo, otras veces es muy activo, conflictivo y existencial. La dinámica *María-hombre* es la dialéctica *dogma-moral*. Pero estos términos —sobre todo en milagros con poco aparato sobrenatural, en términos literarios, con poco *deus ex machina*— pueden ser cambiados por otros dos: *esperanza-existencia*. De esta forma, los milagros valen para ejemplificar crisis humanas ante un mayor número de lectores actuales, creyentes o no. En resumen: María es el centro del dogma; el agonista lo es de la moral cristiana medieval; el lector u oyente, medieval o no, de la existencia.

(20) *L'Art religieux au XIII^e siècle en France*, París, Colin, 1958, II, pág. 212.

(21) *Libro de la infancia y muerte de Jesús (Libre dels tres Reys d'Orient)*. Edición y estudios de M. Alvar, Madrid, CSIC, 1965 (Clásicos Hispánicos) (V. mi reseña en *Revista de Literatura*, XXVIII, 1965, págs. 259-262).

(22) *Antología de poetas líricos castellanos*, ed. Nacional, Madrid, CSIC, 1944, página 141.

4. HACIA UNA CLASIFICACION DE LOS MILAGROS

No se ha intentado una clasificación funcional de los milagros berceanos. Con lo que llevamos visto creo posible hacer una clasificación, de acuerdo con la relación *María-hombre*. Podemos hacer tres grandes grupos: los milagros en que María *premia y castiga* a los hombres; un segundo, que llamaremos *milagros del perdón*, en los que María logra salvar de la condenación a sus devotos; y un tercer grupo, el más importante, a mi juicio, que llamaremos milagros de *conversión o crisis*.

En el primer apartado nos encontramos once milagros. De ellos, cinco presentan un mismo tipo, pues en todos María premia al hombre. En cuatro, el caso está muy claro: *El premio de la Virgen*, *El pobre caritativo*, *El nuevo obispo* y *El clérigo y la flor*. Este último no debe confundirse con los de salvación del grupo siguiente. El clérigo, aunque ha muerto fuera del convento a manos de unos asesinos, no ha sido condenado al infierno, ni sabemos que hiciese algo tan grave en su escapada como para tal castigo. Pero es enterrado fuera del cementerio cristiano, ante ciertas sospechas puritanas fruto de su extraña muerte. La Virgen, haciéndolo desenterrar y apareciendo su cuerpo incorrupto, con una flor en los labios, le da un premio de honra ante los vivos, y no la salvación de su alma, que ya había logrado. Otro, *La imagen respetada*, puede ofrecer dudas en cuanto a su clasificación en este apartado de premios, y es que, en realidad, es un milagro con una función de María verdaderamente impar dentro de la colección. En él se cuenta cómo, a pesar de un gravísimo incendio en una iglesia, la imagen de la Virgen es respetada por las llamas. Evidentemente, María no hace esto por amor a su imagen, sino por amor a los devotos de esa imagen. Con lo que estamos dentro de la función premio. La moraleja asegura esto: «Como libró su toca de esti fuego tal, / así libra sus siervos del fuego perennal». En este milagro, según vemos en la moraleja, es en el que más claramente el dogma domina sobre la moral y sobre la existencia. En un solo milagro, que hace el sexto del grupo, *Los judíos de Toledo*, hay exclusivamente castigo, sin premio para nadie. Aquí, María es una terrible antagonista de la raza que no cree en su hijo y que profana su memoria. En el resto de este primer apartado quedan otros cinco milagros en los cuales se premia y castiga a la vez, aunque el peso del premio o del castigo pueda caer en uno u otro lado de la balanza. En *La casulla de San Ildefonso* María premia a este santo por escribir sobre Ella, y castiga a Siagrio, de una forma que nos parece demasiado dura en conformidad con los fáciles perdones que otorga María otras veces, ahogándose al querer ponerse la sagrada casulla que la Virgen había regalado a Ildefonso. Aquí el premio y el castigo son igualmente visibles e importantes, pero en el lado

de San Ildefonso hay, por parte de él, una pasividad que convierte su historia en dogma, mientras que por parte de Siagrio, el lector u oyente, se siente impresionado de una manera existencial. En *El niño judío*, el castigo que recibe su padre se iguala al premio que recibe el hijo, al ser salvado del horno, mientras que su padre muere. En *El náufrago salvado* el premio supera al castigo. Sin embargo, al lado de la salvación de las almas de los que se han ahogado y de la salvación milagrosa del náufrago hay un evidente, si tenue, contrapeso de castigo, en el hecho de que los poderosos que salvaron sus cuerpos con ayuda de los marineros ven con envidia subir las almas de éstos al cielo, quedando ellos en la tierra. Todo, sin embargo —salvo el náufrago—, va más hacia el terreno dogmático que hacia el existencial. En *La deuda pagada* se castiga al avariento y se perdona y ayuda al buen comerciante. Por último, en *La iglesia robada*, frente al castigo general de los ladrones, está el perdón de la vida que otorga el obispo al clérigo ladrón, tras el arrepentimiento de éste.

En un segundo apartado, con menos casuística que el anterior, están los ocho milagros que he llamado *del perdón*. En todos ellos María salva las almas de aquellos que fueron sus devotos, aunque hayan sido pecadores e incluso hayan muerto en circunstancias espiritualmente muy dudosas. Es en ellos donde María necesita más de su Hijo —lo que ya estudié antes—, pues en varios de estos casos tiene que pedir una resurrección temporal de estos devotos para que puedan volver a morir en gracia. En estos milagros la Virgen tiene a su lado, en algunos casos, a santos que hacen una función parecida a la suya, como San Pedro o Santiago. Son los milagros menos terrenales y más aparatosamente sobrenaturales por ese problema precisamente de la resurrección y por la aparición de Dios, así como por las luchas entre demonios y ángeles. Dentro de este esquema entran exactamente cuatro milagros: *El sacristán impúdico*, *El monje y San Pedro*, *El romero de Santiago* y *Los dos hermanos*. En los cuatro, la Virgen tiene que pedir a su Hijo la resurrección de los cuerpos para que puedan morir de nuevo, una vez perdonados. En otros dos, *El prior y el sacristán* y *El labrador avaro*, María puede rescatar a sus devotos del infierno y de manos de los demonios directamente y sin resurrección, por lo que parece que sus pecados no eran tan graves y eran compensados con la devoción a la Virgen. Por último, *El ladrón devoto* y *Un parto maravilloso* deben ser asimilados a este apartado, porque, en ambos, dos personajes que podrían morir en pecado mortal —en el primero de ellos, casi con toda seguridad— son salvados de la muerte por María, con lo que estamos en un caso de prerresurrección, que se asimila al del tipo de *El sacristán impúdico*.

En un tercer apartado están los milagros que he llamado de *conversión o crisis*. Todos ellos tienen una fuerte cohesión por medio de la

crisis espiritual que sufren los personajes, todos ellos conflictivos y con una carga existencial dominante sobre el sentido doctrinal de los textos. María les ayuda decididamente a pasar ese conflicto, que, como veremos, es una crisis, en general, *de tejas abajo*, solucionable en gran parte o totalmente sin la ayuda de lo sobrenatural. Son estos milagros: *La boda y la Virgen*, *La iglesia profanada*, *El clérigo embriagado*, *La abadesa encinta*, *El milagro de Teófilo* y *El clérigo ignorante*. En éstos, lo dogmático y lo sobrenatural queda equilibrado con lo moral y existencial. Son, por tanto, los de validez literaria y actual más extensa, ya que pueden servir de modelo a más número de hombres, creyentes o no creyentes. De acuerdo con lo que teóricamente he dicho antes del género de los milagros, son éstos los que se acercan más al cuento profano o humano en general. Y a ellos nos vamos a dirigir de forma específica en el resto del trabajo, estudiando primero cómo cumplen, en cuanto al contenido, esas condiciones que he marcado, y remachando, por último, por medio del estudio de la estructura de dos milagros concretos, ese contenido.

5. LOS MILAGROS DE LA CRISIS

Estos seis milagros presentan una extensión y una envergadura, en general, mayores que la de los grupos anteriores. Además han sido todos destacados por la crítica tradicional, antes de pensar desde ningún prejuicio clasificatorio. Reconozco, sin embargo, que en el grupo del *premio y el castigo* es muy bello e interesante *El naufrago salvado*, que no ha sido destacado especialmente por la crítica. Y entre los milagros *del perdón* es muy famoso, por su estilo y por su dinámica, *El labrador avaro*, texto muy elogiado y utilizado mucho en clase. Pero como grupo, este tercero de la *conversión o crisis* está muy por encima de los otros dos. Son seis historias que nos presentan seis pasiones radicales en el hombre y seis crisis hacia el bien, producidas con ayuda de la Virgen y tras grandes sinsabores físicos y morales. La ira, la gran pasión medieval, la de los nobles y poderosos, aparece en *La iglesia profanada*; el ansia de poder, en *Teófilo*; el amor, en *La abadesa encinta*; el alcoholismo, en *El clérigo embriagado*; la vanidad del mundo, en *La boda y la Virgen*, y la crisis profesional y vocacional, en *El clérigo ignorante*. Con respecto a los enemigos del alma del Catecismo se puede hacer con ellos tres claras parejas: *La iglesia profanada* y *El milagro de Teófilo* nos expresan pasiones demoníacas; *La abadesa* y *El clérigo embriagado*, pasiones carnales; *La boda y la Virgen* y *El clérigo ignorante*, pasiones mundanas. Mundo, demonio y carne, que aparecen prototípicamente medievales.

Los héroes, los seis héroes de estas historias (aunque en uno el héroe

esté representado por tres personajes paralelos) tienen todas unas características comunes, enlazadas a través de tres secuencias o funciones: 1.ª Su entrega a las pasiones del mundo. 2.ª La apreciación de las consecuencias que ese mal les trae y de la crisis que esta meditación conlleva. Hay en esta parte una inmensa soledad en todos ellos, un inmenso abandono en el que los seis son hermanos temáticamente y psicológicamente. 3.ª Una solución para su crisis, en general acompañada de penitencia, por medio de la cual y con ayuda de la Virgen se ven libres de sus tormentos físicos y psíquicos. Esa crisis de conciencia es una catarsis, y en la mayoría de los casos podría explicarse sin un *deus ex machina*, por la simple fuerza de la meditación y la desalienación del hombre ante un problema. El milagro que presenta más problemas de clasificación clara en este grupo, sobre todo con respecto a la pasión dominante, es *El clérigo ignorante*, milagro que para mí es tal vez el mejor de toda la colección.

El clérigo beodo es un milagro que se suele citar y destacar muy poco y que, sin embargo, está pidiendo un estudio monográfico. Me parece de gran interés existencial por el detalle con que Berceo, potenciando el texto latino, nos pinta la angustia de este hombre ante un claro caso de *delirium tremens*, muy actual en nuestro mundo de drogadictos y alcohólicos. Berceo nos cuenta, así, el planteamiento:

Entró enna bodega un día por ventura,
bebió mucho del vino, esto fo sin mesura,
emebdóse el locco, issió de su cordura,
yogó hasta las viésporas sobre la tierra dura.

Llegada la hora de las vísperas, con el sol «bien enflaquido», *recordó*, es decir, *despertó* malamente, pues andaba todavía aturdido, e intentó llegar a la iglesia, todavía borracho. Es interesante ver que Berceo deja, como en otras ocasiones, al hombre y a su pasión frente a frente, evitando la frase latina de la fuente «credo instigante diábolu». El clérigo sufre ahora precisamente en una secuencia en la que va subiendo unas gradas hacia la iglesia, con lo que aumenta la plasticidad de sus dificultades, su *delirium tremens*, tal como el cine nos ha presentado en muchas ocasiones. Las ratas y murciélagos que los guionistas de esos filmes de alcohólicos nos muestran, se cambian en el texto medieval por animales más sólidos y temibles: un toro, un feroz can y un león. Y, por supuesto, las tres fieras son en realidad el demonio, que toma estos aspectos. Es decir, que es intercambiable el problema psicológico y el problema sobrenatural. La crisis existencial del protagonista, el miedo del alcohólico ante estas visiones, es el mismo en el texto medieval que en el cine de nuestro tiempo. María interviene contra estas visiones de forma muy directa, y Berceo, como Dutton ha comentado, cambia el texto latino, y, por ejemplo,

en el pasaje del toro, con la falda del manto «torea graciosamente al diablo» (23). La participación de la Virgen es muy activa, muy humana y con poco tiento sobrenatural, porque necesita torear al toro, espantar al perro y pegarle «grandes palancadas al león». Es una lucha muy de tejas abajo. El lenguaje es aquí insuperable:

Empezóli a dar de grandes palancadas,
non podién las menudas escuchar las granadas,
lazrava el león a buenas dinaradas,
non ovo en sus días las cuestras tan sovadas.

Desaparecido el delirio, el milagro cambia de tono, trocando el dinamismo por una escena íntima de una dulzura infinita, en la que la Virgen se contamina, a lo humano, de la cortesía amorosa del feminismo medieval. Y, entre amiga y madre, lleva al clérigo, que no se había liberado todavía «de la carga del vino», a su celda, lo acuesta, le coloca la manta, la colcha, y le pone la almohada derecha. Lo santigua, y le dice suavemente, como despedida:

Amigo —dísso'l— fuelga, ca eres muy lazado,
con un pocco que duermas luego serás folgado.

En el texto latino, la Virgen también lo lleva al lecho y lo acuesta, pero faltan detalles de *cortesía* fundamentales que están en Berceo. Como el «prísolo por la mano» para llevarlo a la celda y el dirigirse llamándole el *amigo* de la poesía cortés, en esos dos versos que dejo copiados. Por otra parte, faltan en el latín, por completo, los gritos de angustia que lanza el clérigo. Concretamente toda la copla 475 —un grito hacia la Virgen en mitad del delirio— es pura creación del poeta romance (24).

Mucho más glosado, por lo que insistiré menos en él, es el milagro de *La abadesa preñada*. Es milagro largo, capaz de detallar todo un estado de ánimo de la abadesa, y tiene una gran proporción entre todas las partes, que se van estructurando como un pequeño drama en el que Berceo nos pinta un mundo que conoce muy bien, el de las rencillas y envidias conventuales. En efecto, el problema es doble, porque no sólo está en la crisis natural que sufre la abadesa al sentir que va a ser madre, dada su situación religiosa, sino, dando un paso más a esa crisis, también el enfrentamiento que se establece entre ella, que ha gobernado hasta en-

(23) Ed. cit. de los *Milagros*, pág. 158.

(24) Dicié: Valme, Gloriosa, Madre sancta Maria,
válame la tu gracia oī en esti día,
ca so en gran afruento, en mayor non podría,
Madre non pares mientes a la mi grand follía.

tonces con dignidad y autoridad el convento, y una gran facción de las monjas que, entendiendo lo que pasa, buscan la revancha, llamando al obispo para que las visite y buscando que éste descubra el pecado de la abadesa. Berceo nos cuenta la parte escabrosa con un gran cuidado, por medio de una frase esteretotipada en la poesía tradicional, que ha estudiado Daniel Devoto (*Bulletin Hispanique*, LIX, 12-16):

Pisó por su ventura yerva fuert enconada,
quando bien se catido fallóse embargada.

Naturalmente es una imagen, porque Berceo no trata de explicarnos por medios mágicos este embarazo, y ni siquiera habla de instigación por parte del demonio en ese pecado, como hace el texto latino. Incluso, de todos es conocida la pintoresca descripción, tomada de la realidad, que hace de la mujer preñada, con las alusiones a las pecas y a la condición de primeriza de la abadesa. La Virgen le ayuda a dar a luz secretamente y —único detalle sobrenatural— manda a los ángeles que lleven al niño a un buen ermitaño. Pero el problema central sigue siendo su lucha contra la facción —Berceo tiene buen cuidado, contra el texto latino, de no implicar a todas las monjas— rebelde y vengativa, y la crisis se establece claramente en tres tiempos: antes de parir, en su rezo desesperado ante la Virgen y en el momento en que habla con el obispo, demostrando que no está embarazada. Una vez que ha vencido de sus enemigas, imponiendo la autoridad, se acusa ante el obispo y le cuenta todo lo sucedido.

Todavía es más conocido *El milagro de Teófilo* cuya crisis, muy detallada y pormenorizada en Berceo, pues es dieciséis veces mayor que los más breves, resumo en pocas palabras. A mí me parece demasiado largo para entrar a formar parte homogéneamente de la colección de Berceo. Esta dificultad de su extensión puede ir en ayuda de la tesis favorable al orden que trae el manuscrito F de ir colocado al final, cerrando de una forma importante el texto. La extensión, desde luego, le viene ya del manuscrito latino, en el que ocupa algo más del doble de la longitud de *La abadesa*. La acción queda disminuida por larguísimos soliloquios y oraciones de Teófilo, que indican claramente su crisis. Sin duda, es un personaje importante de la literatura universal, desde Berceo, Coigny, Rutebeuf, y que llega hasta Marlowe, hasta nuestro teatro barroco y hasta Goethe. Se trata de la crisis del hombre bueno y humilde que, al ser postergado, evoluciona con un ansia de poder que desea obtener, venga de donde venga. Y, después de obtenerlo, pasa por una segunda crisis positiva hasta que logra desprenderse de ese poder y quedar en paz consigo mismo. En este poema los elementos infernales —que decoran la

crisis desde el punto de vista argumental— son muy abundantes con sus entrevistas con el judío mago y con el mismísimo demonio.

La boda y la Virgen, de claro origen pagano, como ya señaló Menéndez Pelayo (25), tiene también una fuerte personalidad no destacada desde el punto de vista existencial del protagonista. Pues de él se ha destacado, sobre todo, la fuente y el origen, así como la actitud de María. En efecto, es muy interesante su actitud en esta historia, pues al ver que su devoto personaje, que sin duda tenía vocación religiosa, le abandona para casarse, Ella actúa como una mujer encelada, y poco antes de celebrarse la boda tiene un vivaz diálogo con él, al que llama *ervolado* —hechizado— con estas palabras:

Don fol malastrugado, torpe e enloquido,
¿en qué roídos andas? ¿en qué eres caído?
Semejas ervolado, que as yervas bevido,
o que eres del blago de sant Martín tannido.

Esta última frase, con la imagen hipotética de San Martín, golpeándole con su báculo, nos pinta un realísimo boxeador sonado, que oye ruidos. Ella lo remacha con imágenes bien mundanas de mística antropocéntrica realísima:

Assaz eras, varón, bien casado comigo,
yo mucho te quería como a buen amigo.

Y acabará llevándose, con una actitud de diosa mitológica clásica, como una celosa Venus, lejos de allí, a un lugar desconocido. Sin embargo, lo que aquí vamos buscando, sobre todo, es la crisis de cada personaje. Y, en este caso, la crisis radicaba en que el protagonista se casaba sin amor, sólo por las presiones del mundo, concretadas en sus parientes, sólo por la vanidad de perpetuar una rica herencia en unos herederos directos. Se casa —como dice Berceo— movido por «la ley del siglo», y fueron los parientes los que le buscaron una esposa que le convenía, y los que determinaron el día de su boda. Es lógica, pues, su crisis y su escapatoria final, dejando a las gentes de la comitiva y entrando en una iglesia a hablar con María. Después de las bodas, ricas y de gran alegría, vemos cómo preparan a los novios «lecho en que yoguiesen», y cómo él se escapa literalmente de los brazos de la novia y huye, en misteriosa huida, desapareciendo de su lugar mundano, tanto, que ni el propio narrador sabe qué fue de él exactamente. Quedando así un halo misterioso y pagano en toda la leyenda. Si algún milagro pudiera recibir el tratamiento del método de Propp (26) con fruto, sería éste.

(25) *Antología*, ed. cit., I, pág. 186.

(26) *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1971.

6. COMPROBACIONES DESDE LA ESTRUCTURA

Dentro de los milagros de *conversión o crisis* los hay de dos tipos. Aquellos en que otro hombre u hombres funcionan como antagonistas del protagonista (tipo *El clérigo ignorante* o *La abadesa encinta*) y aquellos en que no existe un enemigo humano que les ponga en crisis, como *La iglesia profanada* o *El clérigo borracho*, sino que el ataque le viene de sus pasiones o, dicho de otro modo, de lo sobrenatural directamente (Dios, María, los demonios). Después de todo lo dicho, no vendrá mal hacer el análisis estructural de dos milagros de crisis, una de cada grupo, y ver cuáles son las características esenciales de la composición de ambos. Empecemos por *El clérigo ignorante*, resumiendo un análisis muy pormenorizado que publiqué en el homenaje a don Rafael Lapesa (27).

Allí mostré que el milagro se partía, según la estructura externa, en seis secuencias fácilmente aislables y con verdadera unidad cada una. Tan perfectamente iguales que medían las cinco primeras tres estrofas cada una, y la última, la moraleja, una, por razones fáciles de explicar, como allí hago. La secuencia es así: 1. Un obispo se enfurece con un clérigo que, en su poca «clerecía», sólo sabe decir una misa: «Salve Sancta Parens». 2. El obispo llama al clérigo, le insulta y le veda ejercer su sacerdocio. 3. El preste, *desarrado*, se va y pide ayuda a la Virgen. 4. La Virgen se la concede y arremete contra el obispo. 5. Ahora, el obispo llama al clérigo y con halagos lo perdona. 6. Vemos al clérigo en la moraleja y a Berceo junto a nosotros, explicando la abundancia de milagros que prodiga la Virgen.

Por otra parte, verticalmente, se establecen tres alturas, pudiendo estructurarse el milagro según el esquema de la página siguiente (28).

Esta estructura recuerda, por un lado, la de los escenarios múltiples (verticales y horizontales) medievales, y por otro, los tímpanos de los pórticos góticos. Existe, en efecto, una ordenación vertical y otra horizontal. En la vertical hallamos dos ejes —marcados con líneas de puntos en el gráfico— que dan origen a tres lugares o estados. El I, inferior, humilde, lugar donde se colocan los personajes angustiados por su conflicto. Equivale al infierno de los escenarios múltiples verticales. El II es el plano medio, el plano humano sin conflicto, el plano del poder y del éxito o, al menos, el plano no humillante. El III es el plano celeste, en el

(27) V. nota 8.

(28) C = clérigo; O = obispo; V = Virgen; B = Berceo; N = nosotros, lectores y oyentes. Con los dos puntos (C : O) indico que los personajes no están realmente unidos.

La estructura dibujada nos da gráficamente los tres significados del milagro. El primero es doctrinal, dogmático, teológico. Nos muestra a María como corredentora, en concreto, como medianera de todas las gracias. Este es el significado de la Virgen en todo el siglo XIII en las artes y en las letras. Como ha dicho Mâle: «Marie apparaît alors comme la grâce plus forte que la loi... Elle fut l'avocate de causes désespérées» (29). El gráfico de nuestra estructura nos muestra a María en el centro del texto y del dibujo. Ella preside el milagro, y por su única mediación se cambia el patetismo en gozo, tras la catarsis de la ironía. Desde el siglo XII en Francia, desde el XIII en España, coincidiendo precisamente con la vida de Berceo, la escultura y la literatura se unen para entronizar a María. Se experimenta una auténtica especialización en el tema mariano, no ajena al feminismo de la literatura profana de esos dos siglos. Podríamos decir que, en cierto modo, la Madre desplaza un tanto al Hijo, al pasar del Románico al Gótico. Los tímpanos se llenan con temas marianos, especialmente con su tránsito y coronación. Así, en las catedrales de París, Chartres, Amiens, Vitoria, La Guardia, etc., aunque su situación más típica sea su colocación en el parteluz, como en el caso de Nuestra Señora La Blanca en la catedral de León. Estos tímpanos recuerdan los escenarios múltiples medievales citados, con sus planos horizontales y verticales. En algunos aparecen milagros que entran en la colección de Berceo, como el de *Teófilo* y *El niño judío*. En el citado artículo detallé cómo la Virgen ocupa en el XIII una situación pantocrática, frente al verdadero Pantocrátor de iglesias románicas (catedral de Santiago), o poemas románicos (Mío Cid).

El segundo sentido es moral. De acuerdo con la moral positiva del cristianismo, el gráfico nos muestra ese significado: el que se humilla será ensalzado y el que se ensalza será humillado. Que tendría otras muchas definiciones bíblicas que he recogido en mi trabajo citado, que van de San Mateo, San Lucas y la *Epístola a los romanos* al *Libro de los proverbios*.

Pero hay, aún, un tercer significado: el existencial, en este caso con claros tintes sociales. Es la transformación, a que ya he aludido, de una moral positiva en una función literaria y humana que pueda ser captada por el mayor número de lectores u oyentes. El texto subraya con claridad (*vive por otra agudencia*) el valor material de la sentencia del obispo, por la cual el clérigo pierde oficio, dignidad y mantención. A través de la historia, tanto el preste como su prelado son sometidos a una crisis de conciencia, a una reflexión sobre sus profesiones respectivas. De ahí

(29) *Op. cit.*, II, pág. 212.

que lo coloque entre los milagros de conversión y crisis. Después del milagro, tanto el clérigo como el obispo son conscientes de sus faltas: ignorancia y altanería, respectivamente. La rutina de sus vidas se ha roto por su autoanálisis (plano existencial), por su ajustamiento a unas leyes positivas (plano moral), por la intervención de la Virgen (plano dogmático).

La iglesia profanada es un milagro casi de signo opuesto al anterior, al que he llamado, en otra ocasión, milagro de la humildad y milagro humilde. Presenta dos rasgos que lo hacen distinto y con personalidad dentro de la colección: argumentalmente, los agonistas son nobles, guerreros, y con ellos entra la terrible y violenta ira individual del medievo; y estructuralmente presentan una complicación casi única (30) en la colección, pues el pequeño marco que cierra al final casi siempre los milagros, para que intervenga el narrador y los oyentes, aquí se complica mucho, según un doble plano en la perspectiva, pues el milagro es contado por uno de esos agonistas a unos oyentes, dentro de un primer marco, detrás del cual y de los cuales estamos, en un segundo marco, Berceo y nosotros. Hay, pues, un efecto de perspectiva llamativo, que luego analizaremos. Veamos antes brevemente su estructura externa en la que podemos aislar siete secuencias proporcionadas: -5-5-6-7-4-4-4- estrofas, respectivamente. En la primera se nos cuenta cómo tres nobles matan a otro que se había acogido a sagrado; en la segunda se nos muestra cómo Dios —recuérdese lo que dijimos de sus intervenciones—, empujado por María, da un fuerte castigo corporal a los homicidas; en la tercera escuchamos la plegaria de los tres a María; en la cuarta contemplamos cómo Dios —otra vez por mediación de Ella— les cura los males; en la quinta lo vemos, en una escena digna del primer Bergman, cumpliendo su penitencia, cargados, de pueblo en pueblo, con sus armas, extenuados. Y ahora, en la sexta, viene la gran novedad: se han separado, y uno de los tres, en una ciudad, cuenta su historia. Es éste el marco más nítido que existe en los *Milagros* de Berceo. Por último, en la parte séptima, viene, como siempre, la moraleja normal —marco normal— de Berceo para los oyentes. El esquema, en este caso, debería ser el de la página siguiente (31).

(30) Empiezan de forma abrupta, sin ningún tipo de preparación, la mayoría de los milagros: 1, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 17. Pero al final todos tienen algo de marco en forma de moraleja o más llamativa. El 8, 14, 16, 22, dicen que alguien escribió el milagro antes. Marco literario presentan el 22 y, sobre todo, el 17, que ahora tratamos.

(31) B = Berceo; N = nosotros, los lectores y oyentes; 1 G = el guerrero narrador; 3 G = los tres guerreros; Vt = víctima; D = Dios; V = Virgen; M' = marco principal; M'' = marco secundario o normal de la moraleja.

gonista triple se hace uno. Y así, por el marco, el dogma y la moral se existencializan y avanzan hacia nosotros por ese eje, mitad de camino entre la historia y los oyentes, que es el verdadero marco literario del milagro, en el cual uno de los nobles en persona y con detalles bien concretos, precisando el nombre de la ciudad, Anifridi, sus pobladores y la santa mujer que lo acogía. Y

Teniendo que su dicho no li serié creído,
delante muchos omnes tollióse el vestido,
demostrólis un fierro que trayé escondido,
cinto a la carona, correón desabrido.

Con ello quedan los presentes «todos maravillados». Y a través de esta maravilla quedamos nosotros, testigos en segunda instancia, en un segundo marco, maravillados. Así lo existencial vive fuertemente junto a lo moral y a lo dogmático.

7. FINAL: UN CONTRAPUNTO: *EL LIBRO DE APOLONIO*

El clérigo ignorante es un modelo de imagen feudal de la vida. El preste, funcionalmente, está visto como un siervo, en lo material más que en lo espiritual, del prelado, pero al tratarlo éste mal, el señor espiritual, María, a la que rinde el preste vasallaje cordial, interviene. La Virgen se lo dice bien claro al obispo: este capellán es mío, me lo has quitado. Es mi siervo.

En *La iglesia de Santa María profanada*, la Virgen se siente *deshonrada* ante la acción criminal en su templo, y les demuestra —como señora, más poderosa que ellos— «que lis era irada». Tras el castigo, iba «prendiendo sus derechos». Ellos acuden a los santos hasta que entienden que había que llegar al poder mayor y ofendido, el de María. A la que acuden y le dicen que su pecado ya lo han «pechado», etc. Tan metida está en el texto la visión del mundo propia del vasallaje, que hasta los miembros corporales son vistos como vasallos del hombre y de su ánima. Así, como ya cité por otro motivo, los tres nobles guerreros, aunque mejoraron: «mas nunca de los miembros non fueron bien sennores», verso que expresa el conjunto cuerpo y alma como un microcosmos gobernado por la ley del vasallaje. En los milagros, en efecto, el mundo está ordenado en un vasallaje espiritual tan cerrado como las bóvedas de una iglesia gótica, y tan luminoso a causa de María —verdadera vidriera, medianera de luz—. En los *Milagros*, artística y religiosamente, todo se cierra perfectamente como en la arquitectura gótica: «Dans la cathédrale —dice

Mâle— tout entière on sent la certitude et la foi, nulle part le doute» (32). Esto contrasta, por ejemplo, con el mundo de *La Celestina*, del que dice Gilman: «En vez del cubierto y abovedado mundo medieval, donde el hombre estaba protegido, si se mantenía en el papel de criatura [de vasallo diríamos en esta ocasión], el mundo de *La Celestina* es un mundo expuesto a un peligro constante. Está caracterizado por esa falta de techo o de refugio que Lukács considera la situación básica de la novela moderna» (33). El texto de Gilman parece escrito para ser usado en comparación con los *Milagros de Berceo*.

Se me preguntará, tal vez, si no todos los textos medievales pertenecen a la estructura tectónica como los *Milagros*. Y la respuesta es que siempre no. No en grandes zonas del siglo XIV y aun en algunas del perfecto siglo XIII. Como muestra, terminaré aludiendo a la estructura del *Libro de Apolonio*, que puede corroborar lo dicho para Berceo. Naturalmente, el *Libro* muestra su religiosidad por doquier, desde la primera estrofa, pero su estructura denota que esas ideas se han superpuesto en el medievo sobre un argumento bizantino de origen pagano. Por más que la letra, fervorosa y gótica, del autor nos invite a ver la mano de la Providencia en todo cuanto pasa, no podemos dejar de ver la danza que la Fortuna hace bailar a los protagonistas, según el símbolo del peligro que es aquí el mar, una forma incontrolable de azar. El mar desune, rompe, desarmoniza, de un modo azaroso y fortuito, y coloca a los héroes al cielo raso sin el techo de los milagros, tal como Lukács dice de la novela moderna. Bastaría comprobar el sentido del único naufragio de los *Milagros* con los múltiples de Apolonio. Por otra parte, la astucia, la habilidad, la destreza (en el juego de pelota, en la diplomacia, en la música sobre todo) es lo que salva, en primera instancia, a los héroes, que son providencia de ellos mismos al lado de la Providencia, lo que no ocurre en los milagros. El *Libro de Apolonio* es obra dominada por el azar y el suspense. La desgracia que se abre en primer lugar se cierra la última, como en matemáticas los paréntesis. Su estructura es así parentética: Apolonio pierde el reino (pierde a su esposa [pierde a su hija - la recupera], recupera a su esposa), recupera el reino. Esta estructura, angustiando sucesivamente al agonista, y luego sucesivamente regocijándolo, da idea de un mundo ordenado por la Fortuna: la buena Fortuna y la mala Fortuna. Esa es la música que, en profundidad, se escucha en la obra, aunque luego la letra de clerecía superponga a la Providencia en cada paso. En los *Milagros de Berceo* las ideas cristianas —vasallaje, goticismo, Providencia mariana— estructuran una unitaria bóveda; en *Apolonio* son, con frecuencia, una superestructura.

(32) *Op. cit.*, II, pág. 456.

(33) Fernando de Rojas: *La Celestina*, Madrid, Alianza Editorial, 1969, pág. 21.