

8.9.2008 10:29

Pedraza Jiménez, Felipe B. y Rodríguez Cáceres, Milagros, Manual de literatura española
I. Edad Media, Tojalla, Centlit, 1981.

4. EL MESTER DE CLERECÍA Y OTRAS MANIFESTACIONES POÉTICAS DEL SIGLO XIII. ORÍGENES DEL TEATRO

4.1. INTRODUCCIÓN

4.1.1. El entorno

En el siglo XIII España, y muy especialmente Castilla, conoce una extraordinaria expansión, no sólo militar sino también cultural y económica. Este fenómeno se produce con un siglo de retraso respecto al resto de Europa que ya en el XII había experimentado un auténtico renacer socio-económico con el crecimiento de las ciudades y las rutas comerciales y la fundación de las primeras universidades.

El único campo en que España se destaca pronto es en la traducción al latín de los textos árabes, hebreos y griegos que con tanta brillantez asume la Escuela de traductores de Toledo [cf. 5.1.2.].

Lo que nos mantuvo al margen fueron las dos sucesivas oleadas de almorávides y almohades que acudieron a apoyar al Islam español tras la toma de Toledo (1085) y de Valencia (1094). El avance cristiano se detuvo e incluso sufrió derrotas como la de Alarcos (1195), frente a los almorávides.

Afortunadamente, en el siglo XIII cambian las tornas. Se abre la centuria con la brillante victoria obtenida por Alfonso VIII en las Navas de Tolosa (1212) frente a los almohades. Pieza clave del avance de la reconquista es el reinado de Fernando III el Santo (1217-1252) que, tras unir

Castilla y León, gana a los árabes las importantes fortalezas de Córdoba (1236), Sevilla (1248) y Cádiz (1250). Aunque el protagonismo de Castilla es evidente, también participa la Corona de Aragón con la conquista de Valencia (1238), que había vuelto a caer en poder de los almohades en 1102, y de Murcia (1243). Sólo falta la caída de Granada para consumir la victoria, pero la muerte de Fernando III retrasa el final hasta 1492. Alfonso X (1252-1284) y Sancho IV (1284-1295) no son capaces de llevar adelante esta empresa con la misma brillantez que su antecesor. Sus reinados resultan conflictivos y tienen que hacer frente a las insurrecciones de la nobleza.

A la par del triunfo militar, se produce un notable desarrollo cultural y económico. Se crean las primeras universidades. Abre el camino la de Palencia en torno a 1212; la siguen poco después la de Salamanca y Valladolid. Triunfa el arte gótico hacia 1220. En el terreno de la literatura florece la poesía culta y asistimos al nacimiento de la prosa romance de la mano de Alfonso X.

4.1.2. Manifestaciones poéticas

La corriente poética más característica del siglo XIII es el mister de clerecía que surge como superación del arte juglaresco, aunque toma de él bastantes elementos. Difiere en otros muchos puntos como son la métrica, los temas, la constante consulta de las fuentes escritas y, en general, los presupuestos artísticos de que se parte. Hay en estos autores una clara voluntad de estilo que va más allá de la anonimidad del juglar. Pese a su prurito de erudición, utilizan una lengua asequible al público popular.

En las páginas que siguen estudiaremos los rasgos más destacados de esta escuela, si es que puede considerarse como tal; no se ha puesto de acuerdo la crítica sobre este punto. Veremos también los poemas cultos que conservamos del siglo XIII, con un énfasis especial en la figura de Berceo.

Además de las obras de clerecía escritas en tetrástrofos monorrimos, tenemos otro tipo de composiciones en las que se mezclan los rasgos juglarescos y clericales. Tal es

el caso de dos poemas hagiográficos: *Vida de Santa María Egipciaca* y *Libre dels tres reys d'Orient* y del curioso planto *¡Ay, Iherusalem!*

A menudo estas composiciones se engloban bajo el rótulo de «poemas juglarescos»; sin embargo, Salvador Miguel [Mcm, 20, nota 50] puntualiza que sólo difieren de las de clerecía en el uso de «una versificación que se basa en la frecuente ametría y en la combinación de rimas asonantes y consonantes»; por lo demás, tienen muchos elementos cultos. Quizá lo mejor sea llamarla «poesía clerical de carácter juglaresco» como hace García de la Torre [PEM, 31].

Muy característico es el género del debate en el que se da un enfrentamiento dialéctico en torno a un tema propuesto. Se halla representado en el siglo XIII por tres textos fundamentales: *Disputa del alma y el cuerpo*, *Razón de amor con los denuestos del agua y el vino* y *Elena y María*.

Recordemos, por último, una de las versiones de la legendaria conquista de Troya: la *Historia troyana polimétrica* que Menéndez Pidal intentó rescatar del olvido.

No hablaremos aquí de la épica, materia que ya se estudió en conjunto en el capítulo anterior.

Aunque es un tema distinto, hemos incluido la polémica sobre los orígenes del teatro medieval y si se dio o no en Castilla. Puesto que el único texto conservado, el *Auto de los Reyes Magos*, data de finales del XII o principios del XIII, nos ha parecido que éste era el lugar más apropiado para abordar la cuestión.

4.2. EL MESTER DE CLERECÍA: CARACTERÍSTICAS GENERALES

4.2.1. Significación del término «mister de clerecía»

De todos es sabido que esta denominación procede del exordio del *Libro de Alexandre*, donde se esbozan los rasgos distintivos de la escuela:

Mester traigo feroso: non es de joglaría,
 mester es sen pecado, ca es de clerecía
 fablar curso rimado por la cuaderna vía
 a síllavas cuntadas, ca es grant maestría.

[c. 2]

Hemos recogido aquí la versión de Nicasio Salvador Miguel [Mcmc, 11] porque nos parece interesante la novedad que presenta en la puntuación. Al final del segundo verso no hay ninguna pausa; de forma que habría que interpretar que *fablar* es el núcleo de una oración de infinitivo que funciona como sujeto de *es*.

Mester es la derivación vulgar de *ministerium* que significa «oficio» o «empleo»; *clerecía* debe entenderse en un sentido más amplio del que actualmente le damos. Si en principio significaba «conjunto de clérigos», pasa a utilizarse pronto como «conjunto de saberes o conocimientos». Esta acepción se evidencia en muchos textos medievales. Así, vemos cómo Alejandro dice a Aristóteles:

Maestro, tú me crieste, por ti sé clerezía...

[Alexandre, c. 38 a]

La expresión *mester de clerecía* debe interpretarse como la actividad propia de intelectuales, entre los que había, por supuesto, un número muy elevado de clérigos.

Salvador Miguel [Mcmc, 11-17] y Willis [Mc] comentan ampliamente el tema.

4.2.2. Delimitación de la escuela

A la hora de delimitar cuáles son las producciones literarias que pueden acogerse bajo el rótulo de *mester de clerecía*, se produce una disparidad de criterios. Willis [Mc] puso en tela de juicio la idea tradicionalmente aceptada de que el autor del *Libro de Alexandre* había establecido unos rasgos literarios que podían hacerse extensivos a otros escritores contemporáneos para formar una nueva escuela. En opinión de nuestro erudito, el poeta tan sólo estaba definiendo sus propias peculiaridades, sin la menor intención de lanzar manifiesto literario alguno.

Deyermond [Hle, I, 109] cree que este rótulo acogería sólo a los poemas del siglo XIII, que nacen en un mismo

entorno —los monasterios de Castilla la Vieja— y «dejan entrever una conciencia cultural homogénea»; en ningún caso podría aplicarse a los del XIV.

Frente a esta postura, compartida por otros estudiosos, se sitúa Salvador Miguel [Mcmc, 8-9] que, aceptando cuantas matizaciones se crean oportunas, proclama la validez del marbete *mester de clerecía* para las composiciones en tetrástrofos monorrimos.

Nosotros creemos, en definitiva, que no se puede negar la existencia de una serie de rasgos caracterizadores y de una actitud artística nueva que configura la personalidad de este grupo. Sin embargo, también es obvio que la poesía culta del siglo XIV experimenta una sensible evolución respecto a la de la centuria precedente.

Las opiniones de Salvador Miguel acerca de los diversos aspectos de esta presunta escuela pueden completarse con otro estudio suyo [Mc]; posteriormente ha seguido trabajando sobre el tema. También recomendamos la consulta de Deyermond [Msp], López Estrada [Mcpc], Barcia [Mc]...

4.2.3. «Non es de joglaría»

La citada estrofa del *Libro de Alexandre* asienta con claridad el carácter culto del mester de clerecía frente al oficio de los juglares.

Estamos de acuerdo con Salvador Miguel [Mcmc, 22-23] en que no hay que ver aquí una actitud hostil; «se trata del simple palmetazo de un dómine que, al recordar las extralimitaciones de los juglares en la recitación, se alegra y se jacta de utilizar una nueva métrica culta en que las interferencias se harán más difíciles». No se da entre una y otra escuela una oposición tajante, una dicotomía irreductible, aunque sí hay diferencias. Ésta es la perspectiva que adoptan en sus estudios Willis [Mc], Deyermond [Msp], Caso González [Mjmc]...

No faltan puntos de contacto. Menéndez Pidal [Pj, 276-280] opina que la poesía romance de los clérigos «nace inmediatamente de la poesía de los juglares, como una leve modificación de ésta». Rechaza la idea defendida por

José Amador de los Ríos [*Hcle*, III, 248 y 251] de que las composiciones del mester de clerecía estuvieran destinadas a la lectura privada de los «discretos»; antes bien al contrario, afirma que iban dirigidas al mismo público popular que asistía a los espectáculos juglarescos, con los que, en cierto modo, entraban en competencia.

El mester de clerecía utiliza a menudo las fórmulas propias de los juglares: apelaciones al auditorio para estimular su atención, demanda de galardones, solicitud de benevolencia, epítetos y fraseología épica...

Sin embargo, creemos que Menéndez Pidal [*Pj*, 276-280] hace demasiado hincapié en las semejanzas y olvida los distintos planteamientos de que parten unos y otros.

Son muchos los estudiosos que no coinciden con Menéndez Pidal en creer que estas obras estuvieran destinadas a una difusión oral paralela a la del mester de juglaría. Gybbon-Monypenny [*Smc*] sostiene que las fórmulas que así parecen acreditarlo se deben tan sólo a una mimesis gratuita.

También es de esta opinión Menéndez Pelayo [*Aplc*, I, 153-154] que afirma que el nuevo mester, «socialmente considerado, no fue nunca ni la poesía del pueblo, ni la poesía de la aristocracia militar, ni la poesía de las fiestas palaciegas, sino la poesía de los monasterios y de las nacientes universidades o *estudios generales*».

Concluamos que el mester de clerecía parte en algunos aspectos de la tradición juglaresca y coexiste con ella, pero tiene unas peculiaridades innegables y denota una conciencia artística diferente; «no se confundieron nunca» [Menéndez Pelayo: *Aplc*, I, 153]. Frente a la esencial anonimía y el carácter colectivo de la épica, fruto de sucesivas reelaboraciones, el mester de clerecía es obra de un autor individual. No es extraño que el primer poeta español de nombre conocido, Gonzalo de Berceo, sea miembro de esta escuela.

4.2.4. La métrica

La principal novedad es la regularidad de las «sillavas cuntadas», frente al anisosilabismo de las composiciones

juglarescas, y la constancia de la rima consonante. El autor del *Alexandre* se siente orgulloso por la «grant maestría» técnica que ello requiere.

El verso empleado es el alejandrino que debe su nombre a que se utilizó en las adaptaciones francesas medievales de la leyenda de Alejandro Magno. Consta de 14 sílabas divididas en dos hemistiquios de 7 por una fuerte cesura. Cada uno de ellos puede terminar en una palabra aguda, grave o esdrújula, de donde resultan nueve variantes. Barrera [*Ac*] las comenta y recoge ejemplos de todas. Los acentos rítmicos del cuerpo del hemistiquio se sitúan en distintas posiciones [cf. Henríquez Ureña: *Eve*, 350]. Saavedra Molina [*Vc*] nos ofrece un amplísimo estudio de este metro.

Los «clérigos» agrupan los alejandrinos en estrofas de cuatro versos con una sola rima consonante; de ahí que junto al nombre de cuaderna vía se le dé también el de tetrástrofo monorrímo.

Los orígenes de la forma métrica utilizada por el mester de clerecía han sido objeto de discusión. Menéndez Pelayo [*Aplc*, I, 157] acepta como verosímil, aunque no suficientemente probada, la procedencia francesa del alejandrino, que ya había sido defendida por Argote de Molina en su *Discurso sobre la poesía castellana*.

La primera vez que encontramos este metro en el país vecino es en *Le pèlerinage de Charlemagne* (s. XII), pero también en España hace su aparición en esa centuria. Baehr [*Mve*, 169] no ve, por tanto, que haya que «suponer necesariamente un préstamo de la poesía francesa»; no se puede descartar la posibilidad de que «el alejandrino antiguo español se haya desarrollado en forma autónoma desde los mismos fundamentos latinos, lo mismo que en Francia». Además, el nuestro es polirrítmico, mientras que el francés prefiere el ritmo trocaico. El alejandrino del mester de clerecía se acoge también a la polirritmia del verso autóctono.

Sin embargo, no falta quien afirme decididamente que el alejandrino español fue importado de Francia en el siglo XII [cf. Barrera: *Ac*, 2].

Por lo que respecta a la forma estrófica de la cuaderna vía, Menéndez Pelayo [*Aplc*, I, 158] sitúa su precedente en

la poesía latino-eclesiástica de la Edad Media; en el siglo XII proliferan las composiciones de esta índole que se sirven del citado esquema. También Navarro Tomás [Me, 81] afirma que el principio de regularidad silábica del mester de clerecía está «heredado de la poesía latina medieval».

Otros defienden su origen francés. Tal es el caso de Menéndez Pidal [Pj, 277] y Dutton [RlrB, 233, y Fimc]. Giménez Resano [MpGB, 41] considera que dicha opinión es la más aceptable.

Éstas son, pues, las teorías fundamentales en relación a los orígenes del tetrástrofo monorrímo.

A la hora de juzgar la regularidad de los poetas de clerecía, nos encontramos con dos posturas antitéticas por parte de la crítica. Casi todos los estudiosos consideran que los textos del siglo XIII sí consiguen ese ideal; la mayoría de las desviaciones hay que atribuirlos a errores en la transmisión [cf. Arnold: RpSv, IhMB, SoSp, NvLA, RmfA, y Fitz-Gerald: VBSD].

Frente a este criterio generalizado, Henríquez Ureña [Eve, 19-36] sostiene que la poesía medieval española escrita hasta finales del XIV se caracteriza por la fluctuación métrica. A su juicio, excepto Berceo, ninguno de estos poetas consigue, ni mucho menos, la ansiada regularidad. Nos parece bastante raro que esto sea exactamente así, dado el gran interés que el autor del *Libro de Alexandre* pone en resaltar todo lo contrario.

Navarro Tomás [Me, 85] sugiere que quizá estos poetas, aun acatando el principio de las sílabas contadas, actuaban con relativa libertad, «no tanto por falta de pericia sino más probablemente por la conciencia de que el hecho carecía de importancia para el efecto rítmico del verso».

A lo mejor lo que ocurre es que no sabemos exactamente con qué criterio medían los versos y cómo se servían de las licencias [cf. Saavedra Molina: Vc, 293-342].

Contamos con otros muchos trabajos sobre la métrica de clerecía. Puede destacarse, además de los citados, el de Marasso [Eva].

En el siglo XIV la cuaderna vía, aunque sigue siendo la forma métrica básica de esta escuela, alterna en muchas

obras con otro tipo de estrofas [cf. 6.1.2.]. Presenta, además, bastantes irregularidades.

Quisiéramos aclarar, por último, qué significa la célebre expresión «mester es sin pecado». A menudo se ha creído que alude al carácter religioso de estos textos frente al profano de la juglaría. Pero parece que se refiere, en sentido figurado, a la perfección de la métrica, carente de todo defecto.

Se acogen a esta interpretación, que ya había sido brevemente apuntada por Menéndez Pidal [Pj, 205], Salvador Miguel [Mcmc, 17-20] y Caso González [Mjmc], entre otros.

4.2.5. Fuentes y temas

Las composiciones del mester de clerecía tienen sus fuentes en textos escritos. El autor alude a ello constantemente:

—en escripto yaz' esto, sepades, non vos miento—
[Alexandre, c. 11 d]

En algunas ocasiones deja sin consignar aquellos datos que no recoge la fuente seguida y se queja de las lagunas que presenta. No se atreve a poner nada de su cosecha:

De cuál guisa salió dezir non lo sabría,
ca fallestió el libro en que lo aprendía;
perdióse un cuaderno, mas non por culpa mía,
escribir aventura serié grand folia.

[Berceo: VSDS, c. 751]

Este fenómeno se debe al enorme prestigio que tiene lo escrito en una época en que pocos saben leer. Sin embargo, tampoco hay que fiarse demasiado de estas protestas de fidelidad porque el poeta rehace, cuando lo considera oportuno, la relación contenida en la fuente que sigue: la amplía o la abrevia, suple la laguna o resalta su existencia, según convenga a su propósito. A menudo introduce anacronismos en un intento de aproximación al oyente o al lector.

Una de las obras más consultadas es la *Biblia*, presente en todos los textos religiosos. Siguen en importancia las fuentes latinas, generalmente no clásicas sino medievales,

y las francesas. No faltan tampoco las escritas en romance castellano.

A veces el poema se basa en una fuente única o más importante, pero en otras ocasiones se mezclan gran variedad de ellas, como ocurre, por ejemplo, en el *Libro de buen amor*.

Puede concluirse, por tanto, que el valor de estos textos no hay que buscarlo en la originalidad, concepto que en la Edad Media dista mucho de tener la importancia que hoy le atribuimos. Hemos de juzgar tan sólo la expresión personal que cada autor da a los materiales que toma prestados.

El mester de clerecía se interesa por temás más cultos que los que cantaba el juglar. No predominan aquí los asuntos relativamente actuales que trata la épica; muchos de ellos están desconectados del momento y del lugar en que se escriben. El mundo antiguo ejerce una considerable atracción.

Se suele identificar a nuestra escuela con los temas religiosos (marianos, hagiográficos...), pero esto supone una visión parcial que sólo se ajusta a la obra de Berceo. Abundan también los de tipo novelesco, histórico-legendario, didáctico... En el siglo XIV el interés se desplazará hacia lo moral [cf. 6.1.1.].

Conviene destacar una obra que se singulariza por su temática: el *Poema de Fernán González*, único que se asemeja a los cantares de gesta, aunque el tratamiento sea muy distinto.

4.2.6. Lengua y estilo

El estilo es más cuidado que el de los juglares, como cabe esperar en alguien que tiene conciencia de su oficio de escritor y que busca una expresión personal. El uso de metáforas, símiles y todo tipo de recursos aumenta considerablemente.

Eso no implica que se destierre la lengua coloquial; antes bien al contrario, los «clérigos», a pesar de su aire erudito, se expresan en «román paladino, / en el cual suele el pueblo hablar con so vezino» [Berceo: *VSDS*, c. 2 ab], a fin de acercar los temas cultos a la mentalidad del público

popular. Buena prueba de ello es, sobre todo, la obra de Berceo. A cada paso encontramos expresiones tan cotidianas como las que siguen:

quando fuere leído avredes grand placer,
preciarlo edes más qe mediano comer.
[Berceo: *MNS*, c. 625 cd]

De los catorze años aún los dos le menguavan,
en la barva los pelos estonce l'assomavan...
[*Alexandre*, c. 21 ab]

...avés cabiá la dueña de gozo'n su pellejo.
[*Apolonio*, c. 188 d]

Los símiles y metáforas son muchas veces sencillos e inmediatos:

quisieron acorrelli, ganarla por vecina,
mas pora fer tal pasta menguavalis farina.
[Berceo: *MNS*, c. 274 cd]

En íntima relación con este tono coloquial está el empleo del diminutivo que adquiere un especial interés en los versos de Berceo [cf. 4.3.2.7.]. Aunque sin tanta profusión ni expresividad, también lo encontramos en otras obras del mester de clerecía:

...fabló un corderuelo que era reziert nado...
[*Alexandre*, c. 10 b]

...respiró un poquiello el'spiritu cativo.
[*Apolonio*, c. 308 d]

Afirma Menéndez Pelayo [*Aplic*, I, 154] que la lengua de estos poetas «es algo prosaica y no tiene mucho color ni mucho brío, pero es clara, apacible, jugosa, expresiva y netamente castellana». No caen en exceso en la tentación latinizante, aunque sí encontramos algunos cultismos, fórmulas litúrgicas y expresiones de esta guisa:

Continens et contentum fue todo astragado...
[Berceo: *MNS*, c. 326 a]

...en amar la Gloriosa era mucho devoto,
dizié el su oficio de suo corde toto.
[Berceo: *MNS*, c. 285 cd]

La posible pedantería que pueda verse en esta corriente no alcanza al lenguaje; se reduce a un «alarde de escolar que quiere a viva fuerza dejarnos persuadidos de

su profundo saber en mitología, geografía e historia, con toda la ingenuidad del primer descubrimiento» [Menéndez Pelayo: *Aplc*, I, 154]. Este prurito de erudición se hace patente sobre todo en el *Libro de Alexandre*.

Con el tratamiento de temas diversos el vocabulario se enriquece considerablemente hasta llegar al pletórico lenguaje del Arcipreste de Hita que supone la culminación estilística de la cuaderna vía.

La sintaxis es «grave, reposada, majestuosa» [Giménez Resano: *MpGB*, 45] y viene determinada por la forma métrica que se emplea.

La estrofa constituye siempre una unidad sintáctica y de sentido. Abunda el hipérbaton, exigido la mayor parte de las veces por la necesidad expresiva.

En conjunto, pese al dominio técnico de la versificación, «son obras prolijas, lentas» [Lapesa: *Hle*, 231], carentes de vivacidad.

4.3. GONZALO DE BERCEO

4.3.1. Biografía y personalidad

4.3.1.1. Síntesis biográfica

Muy pocos datos tenemos sobre la vida del primer poeta español de nombre conocido. La mayor parte proceden de su propia obra. Algunas veces se limita a decirnos su nombre:

Yo maestro Gonçalvo de Verceo nomnado...
[MNS, c. 2 a]

pero en otros pasajes se muestra algo más explícito:

Gonzalvo fue so nomne qui fizo est tractado,
en Sant Millán de Suso fue de ninnez criado,
natural de Verceo, ond sant Millán fue nado.
[VSMC, c. 489 abc]

Así pues, parece que nació en un pueblo de La Rioja, perteneciente a la diócesis de Calahorra, y que se educó en el monasterio benedictino de San Millán de Suso, al que siempre debió de estar ligada su existencia, aunque no

sepamos exactamente qué papel desempeñaba dentro de él ni si llegó a profesar. También mantuvo estrecho contacto con el monasterio de Santo Domingo de Silos.

Los documentos notariales que en San Millán se han encontrado y que el archivero fray Plácido Romero suministró a Tomás Antonio Sánchez, nos permiten perfilar el tiempo en que vivió Berceo. Su firma como testigo aparece en varios de ellos cuyas fechas abarcan desde 1220 a 1246; Menéndez Pidal publicó íntegramente algunos [cf. *Documentos*, I, 130-132, 135-137]. Con posterioridad Peña [DcSM] ha recopilado el material existente.

En 1221 Berceo firma como diácono y en 1237 como presbítero. Si tenemos en cuenta que, como quedaría recogido más tarde en la *Partida primera* de Alfonso X (título VI, ley XXVII), la edad mínima para alcanzar el primero de los grados citados era de 26 años, puede deducirse que hubo de nacer en 1195 o antes. Dutton [FnGB] ha abordado el tema.

En el terreno de las conjeturas, se discuten una serie de cuestiones. El hecho de que Berceo se autodenomine «maestro» ha sido interpretado por G. Solalinde [pról. Berceo: *MNS(S)*, pág. i] en el sentido de «maestro en teología o confesor» o bien como «título meramente literario». En cambio, Dutton [*PGB* y *GBdb*] cree en la posibilidad de que hubiera obtenido este título universitario en Palencia entre 1223 y 1236. Precisamente entre estas dos fechas no encontramos en San Millán ningún documento firmado por él; además, parece que conocía dicha ciudad e incluso cita a su obispo don Tello Téllez de Meneses [cf. *MNS*, c. 325 d]. Sus presuntas relaciones con este personaje han sido estudiadas también por G. Solalinde [*GBOT*].

Dutton admite como ciertas las palabras de la última copla del *Libro de Alexandre* (según el manuscrito de París del siglo XV) sobre la ocupación de nuestro personaje en el monasterio:

Si queredes saber quien fiz' este ditado
Gonçalo de Berçeo es por nombre llamado,
natural de Madrid, en Sant Millán criado,
del abat Johan Sánchez notario por nombrado.
[*Alexandre*, c. 2.675]

Esta hipótesis se podría ver reforzada por el hecho de que Berceo muestra poseer ciertos conocimientos jurídicos. Sin embargo, no deja de ser extraño que, si era notario, no apareciera como tal en ninguno de los documentos firmados por él.

No se puede precisar la fecha en que murió, pero sabemos que vivía después de la muerte de Fernando III (1252) ya que en un pasaje de los *Milagros* (c. 705 ó 869) habla de su reinado como de algo que ya pasó. De la copla 2 de la *Vida de Santa Oria* se desprende que escribió este libro a una edad muy avanzada:

Quiero en mi vegez, maguer so ya cansado...
[PSO, c. 2 a]

4.3.1.2. Perfil humano

La imagen que tradicionalmente se nos ha transmitido de Berceo es la de un clérigo simpático, bonachón, sencillo, ingenuo y de excelente humor, que, afirmando no poseer excesivos conocimientos, cuenta sus historias con un estilo coloquial.

Sin embargo, Dutton [en Berceo: *VSMC*, 163-175] ha intentado modificarla por completo. Nos presenta a un poeta interesado y calculador que compone sus versos con un afán propagandístico; tanto las vidas de santos como las obras marianas estarían escritas con la finalidad de estimular los favores de los fieles para con el monasterio de San Millán de Suso.

Además de la historia del titular, Berceo nos cuenta la de Santo Domingo de Silos que había sido monje y prior en ese convento, la de Santa Oria, emparedada y sepultada en él, y la de San Lorenzo, uno de cuyos milagros póstumos lo relacionaba con el mismo lugar. Esta concentración de su interés hagiográfico parece ser un tanto a favor de la hipótesis de Dutton, para quien ni siquiera los *Milagros* quedan fuera de esa finalidad propagandística, en contra de lo que opina Gariano [*AeMB*, 187].

A finales del siglo XII el monasterio de San Millán entra en un periodo de declive debido a la competencia que le hacían otras nuevas fundaciones. Berceo intentaría

en sus obras incrementar las ofrendas. En la *Vida de San Millán*, después de una minuciosa relación de las villas pecheras del monasterio, amenaza así a las que se resistan:

las qe non dan [est] voto bien sean seguradas,
crean bien sin[es] dubda qe fincan perjuradas.
Muchas vezes [u]diemos dezir e retraer
qe los qe esti voto quisieron retener
oviéronse por ello en cueta a veer,
tanto qe lo ovieron doblado a render.

[*VSMC*, c. 477 cd y 478]

Y lo que es peor, Berceo traduce un documento que, junto con otros, fue falsificado por los monjes entre 1210 y 1250. Se trata del privilegio de los votos de San Millán; se hacía creer que lo había otorgado el conde Fernán González en acción de gracias por haber derrotado a los moros con la ayuda de Santiago y San Millán, a cambio de la promesa de que todos los pueblos de Castilla y muchos de Navarra ofrecieran un tributo anual al monasterio. Con este documento se pretendía imponer una inexcusable obligación. Nuestro poeta desarrolla el texto para mayor claridad. Dutton [en Berceo: *VSMC*, 185-193] estudia ampliamente el famoso privilegio y lo publica en latín y en romance.

Como puede suponerse, la hipótesis de Dutton ha resultado polémica ya que no sólo rompe el candoroso encanto del riojano, sino que lo involucra en turbios manejos.

Menéndez Pelayo [*Aplc*, I, 178] ya había hablado, aunque más inocentemente, de esta manifiesta actitud petitoria de Berceo: «se queja amargamente de que los pueblos no pagan ya con exactitud sus parias a San Millán, y para evitar que la devoción siga resfriándose, se empeña en versificar el privilegio apócrifo de los *votos*, [...]. No tiene empacho alguno en pedir limosna para su monasterio». Don Marcelino había puesto el dedo en la llaga, pero sin ahondar en ella, como después hizo Dutton. También otros muchos autores [cf. Giménez Resano: *MpGB*, 92] coinciden en las mismas apreciaciones, aunque sin tanto ahínco como el crítico anglosajón.

Esta nueva imagen se completa con la del poeta culto cuyo saber se habría forjado no sólo con las lecturas de la espléndida biblioteca de su convento, sino también con los estudios académicos.

Estas teorías no han sido aceptadas por la totalidad de los estudiosos. En cualquier caso, el presunto interés propagandístico no excluye en nuestro poeta la intención didáctica y moralizadora.

4.3.2. Rasgos generales de su obra

4.3.2.1. Berceo, juglar a lo divino

Menéndez Pelayo [*Aplc*, I, 179] afirma que los poemas de Berceo son como los cantares épicos, pero aplicados a la vida conventual. No deja de haber un fondo de verdad en este aserto. En sus vidas de santos «trata de componer un poema sobre una figura religiosa que pueda parangonarse en grandeza con los héroes de los cantares de gesta». Incluso nos habla en la *Vida de Santo Domingo de Silos* de «la gesta del confessor» [c. 754 c].

Ya hemos aludido en 4.2.3. al influjo que los recursos épicos ejercen sobre los autores del llamado «mester de clerecía». Se han hecho muchos estudios sobre el caso concreto de Berceo. En ellos se analizan ejemplos de los siguientes fenómenos:

–Alusiones a héroes y pasajes de algún cantar de gesta:

El rei don Remiro, un noble cavallero,
que no l' venzién de ésfuerzo Roldán ni[n] Olivero...
[VSMC, c. 412 ab]

–Epítetos épicos: llama a San Millán «el bon campeador» [VSMC, c. 123 a], «el sancto cavallero» [VSMC, c. 56 c]; a San Ildefonso, «el leal coronado» [MNS, c. 52 a]; a Santo Domingo, «cabdiello» [VSDS, c. 125 a], «que nasció en bon punto» [c. 273 b], etc.

–Conceptos y actitudes propios del mundo heroico. Así Santo Domingo apela al honor divino en los mismos términos que son habituales en los cantares de gesta:

«Señor –dixo– Tú debes esta cosa judgar,
Tuya es la vergüença, piénsala de vengar».
[VSDS, c. 425 cd]

El concepto del «vasallaje» se reitera frecuentemente:

«¡Ai! Fijo querido, Sennor de los sennores,
yo ando dolorida, tú padés los dolores,
dante malos servicios vasallos traïdores...»
[*Duelo de la Virgen*, c. 73 abc; en Berceo: *Saj*, 182]

–Llamadas de atención al público y demanda de una recompensa. Hay que destacar, sin embargo, que, a diferencia del juglar, Berceo no pide galardones materiales, sino espirituales. Sólo en un verso, muy célebre por cierto, nuestro clérigo pide algo más sustancioso que la ayuda espiritual:

Bien valdrá, como creo, un vaso de bon vino.
[VSDS, c. 2d]

Pueden encontrarse otros muchos ejemplos en los estudios de Dutton [*GBcg* y *RlrB*], Gybbon-Monypenny [*Smc*], Artiles [*RIB*, 241-243], etc.

Berceo se considera a sí mismo como un juglar a lo divino:

Querémosvos un otro libriello començar,
e de los sus miraglos algunos renunçar,
los que Dios en su vida quiso por él mostrar,
cuyos joglares somos él nos deñe guiar.
[VSDS, c. 289]

lo que no impide que sea consciente de que su arte es distinto del juglaresco.

Se sirve constantemente de la *captatio benevolentiae* para acercarse al pueblo; a menudo confiesa su escaso saber y conocimiento de la lengua latina, cosa a la que no podemos dar crédito. Pretende actuar como «intermediario entre la ciencia de los clérigos y la ignorancia del vulgo, informando a éste fiel y escrupulosamente de lo que halla en el latín de las vidas de santos, en los tratados piadosos y en los diplomas archivados en los monasterios...» [Menéndez Pidal: *Pj*, 274]. Para ello tiene que ponerse al alcance de las masas iletradas y utilizar un lenguaje cotidiano.

Aunque Gybbon-Monypenny [*Smc*] no lo admite, lo más probable es que el propio Berceo o bien otros monjes se encargaran del recitado y la lectura pública de sus

versos. Dutton [pról. Berceo: *VSMC*, 173] sugiere la posibilidad de que fueran dados a conocer a los peregrinos del camino de Santiago. Desde luego, si los escucharían los que acudieran al monasterio de San Millán. En uno de sus versos queda bien claro que se dirige a ellos:

Sennores e amigos, compaña de prestar,
deqe Dios se vos quiso traer a est logar...
[*MNS*, c. 500 ab]

Estas actividades no excluyen la existencia simultánea de un grupo de lectores.

4.3.2.2. Métrica

Utiliza siempre la cuaderna vía. Excepción notable son los famosos pareados de la cántica *Eya velar* incluida en el *Duelo de la Virgen* (c. 178-190).

Como señala Artiles [*RIB*, 25], aunque Berceo tiene un «sentido riguroso del recuento silábico», no presume de las «sílabas contadas» ni de la «nueva maestría» para distanciarse de los juglares.

Tanto el citado crítico [Artiles: *RIB*, 92] como Fitz-Gerald [*VBSD*] y Arnold [*IhMB* y *SoSp*] creen que los fallos que encontramos en sus versos hay que achacarlos a los copistas.

Mantiene siempre la rima consonante, salvo en contadas excepciones. Son pocos los defectos que se le pueden achacar en este sentido; apenas algunas repeticiones:

Como avié los ojos feos, la boca tuerta,
cualquiere de los braços tal como verga tuerta...
[*VSDS*, c. 294 ab]

Se da con cierta frecuencia la rima interna:

Desamparó la tierra ca temié mal prender,
passó allén la sierra a agosto coger...
[*VSDS*, c. 421 ab]

A veces se repite la misma rima en dos e incluso en tres estrofas seguidas. Quizá pueda verse aquí el influjo más o menos consciente de las tiradas de los cantares de gesta.

Giménez Resano [*MpGB*, 111-156] en el apéndice de su estudio recoge todo el repertorio de rimas que se dan en los poemas de Berceo.

Navarro Tomás [*Me*, 86-87] advierte una relación entre el tema que se trata y el ritmo. Berceo elige las series dactílicas, que discurren con mayor suavidad, o el acompasado movimiento trocaico, según el contenido que desee expresar.

Giménez Resano [*MpGB*, 45] apunta que hay una notable correspondencia entre la unidad del verso, la sintáctica y la de sentido. Incluso se procura que los elementos de cada hemistiquio guarden relaciones sintagmáticas:

Levarlos han al fuego, al fuego infernal,
do nunca verán lumne si non cuita e mal,
darlis han sendas sayas d'un áspero sayal,
que cada una d'ellas pesará un quintal.
[*Saj*, c. 37]

4.3.2.3. Fuentes y originalidad. Temática

Como es práctica habitual en los poetas del mester de clerecía, Berceo alude constantemente a las fuentes escritas, por las que muestra un respeto «casi supersticioso» [Artiles: *RIB*, 28]. Sin embargo, no hemos de tomar al pie de la letra estas protestas de fidelidad. Afirma Weber de Kurlat [*Ncvs*, 125] que Berceo somete las fuentes a variaciones; sigue muy a menudo el procedimiento de la *amplificatio*.

Aunque parezca mentira y en contra de lo que a veces se ha dicho, el pie forzado de que parte no resta creatividad a sus versos. Sabe imprimirles su huella personal; los enriquece con interesantes matices y les inyecta una sabrosa vena popular [cf. D. Alonso: *Oc*, II, 323-333, y Gariano: *AeMB*, 201].

Sus libros son todos de temática religiosa con un notable predominio de lo mariano y lo hagiográfico entrecruzado de historia; lo doctrinal queda en segundo plano. Ya hemos hablado de los estrechos límites en que se mueve su universo narrativo que gira casi siempre en torno al monasterio de San Millán. Con razón dice Orduna [pról. Berceo: *VSDS(O)*, 27] que «los asuntos elegidos por

Berceo, su mundo de imágenes y las alusiones y recursos expresivos configuran un horizonte limitado por el Ebro y el Duero, Palencia y Calahorra; es decir, el círculo de influencia de los monasterios de San Millán, Silos y Arlanza».

4.3.2.4. Técnica narrativa

Conviene puntualizar ante todo, como hace Blecua [RPE, 16], que ni «Berceo es un improvisador, ni menos todavía un escritor ingenuo [...]. Es una ingenuidad muy deliberada al servicio de una técnica narrativa muy clara también: la técnica de contar un milagro o una vida de santo, técnica muy usada en toda la literatura medieval». No debemos dejarnos arrastrar por el tópico; Berceo es muy consciente de su arte literario.

Un rasgo fundamental es la presencia «casi física» del poeta que ocupa siempre un primer plano, con una actitud «dinámica, comunicativa», increpando constantemente al auditorio [Artiles: RIB, 19-21]. Berceo «se mete dentro [del relato], y, con su fina sensibilidad artística, alcanza el don de la poesía para la narración, con la que se identifica enteramente. Anima el relato porque sale de lo hondo de su corazón. Siente con los personajes, vive sus problemas... [Giménez Resano: MpGB, 57]. No cabe duda de que «su presencia constituye un enriquecimiento estilístico que contribuye a disipar cierta monotonía y a acercar el vínculo entre autor y lector» [Gariano: AeMB, 57].

La obra de Berceo es predominantemente narrativa, con todos los recursos propios de este género. Ello no impide que se den también atisbos líricos en determinados pasajes y que la construcción de diálogos y situaciones haga pensar incluso en una incipiente forma dramática.

Prefiere recurrir al estilo directo en busca de una mayor vivacidad. El diálogo se convierte en elemento esencial.

Artiles [RIB, 19] subraya la maestría técnica del riojano que en todo momento «gobierna y encauza el giro de sus historias».

Su obra está impregnada de realismo, entendiendo como tal la capacidad para plasmar la vida cotidiana de los

conventos, el lenguaje y el comportamiento de las gentes del pueblo, el ambiente en que se sitúan los hechos. A menudo se recrea en ofrecernos detalles notablemente expresivos. Veamos un ejemplo de cómo describe la preñez de la abadesa:

Fo-l creciendo el vientre encontra las terniellas,
fuéronseli faciendo peccas ennas masiellas,
las unas eran grandes, las otras más poquiellas,
ca ennas primerizas caen estas cosiellas.

[MNS, c. 508]

A través de sus versos se advierte la presencia de un minucioso observador, atento a la realidad y a los hombres, de los que nos ofrece una visión estilizada pero preñada de sabrosos apuntes.

4.3.2.5. Tono afectivo y bienhumorado

La obra de nuestro poeta rezuma una intensa afectividad. Su actitud ante la vida es risueña y bienhumorada.

Giménez Resano [MpGB, 69] subraya el optimismo cristiano que informa los versos de Berceo; «irradian la luminosidad del hombre de fe arraigada, sencilla». Su religiosidad no busca nunca el camino de la elucubración abstracta, sino que discurre por la vía afectiva, en un intento de aproximarse a los humildes y suscitar su devoción.

Con frecuencia encontramos rasgos de un humor «rudo, sano» que despierta más bien la sonrisa que la risa [G. Solalinde, pról. Berceo: MNS(S), pág. xii]. Se debe indudablemente a la reelaboración del autor, no a las fuentes latinas. No faltan tampoco atisbos «de cierta socarronería e inocente malicia que ha sido siempre muy castellana» [Menéndez Pelayo: Aplc, I, 187]; se aplica sobre todo a ridiculizar al pecador. De cierto hombre poderoso nos dice que

avié en «prendo prendis» bien usada la mano.

[MNS, c. 238 d]

También nos hace sonreír a menudo la forma de expresarse de los personajes, absolutamente coloquial e inme-

4. El mester de clerecía y otras manifestaciones poéticas del siglo XIII

diata. Así el obispo, harto del clérigo ignorante que sólo sabe decir la misa de la Virgen,

Disso: «Dicit al fijo de la mala putanna
que venga ante mí, no lo pare por manna.
[MNS, c. 222 cd]

4.3.2.6. Lenguaje coloquial

Berceo insiste en su intención de escribir en «román paladino», que justifica por sus escasos conocimientos del latín [cf. *VSDS*, c. 2]. Sin embargo, está claro que se debe única y exclusivamente a su deseo de que lo entiendan todos:

...quiero fer la passión de sennor sant Laurent,
en romanz, qe la pueda saber toda la gent.
[*Martirio de San Lorenzo*, c. 1 cd; en
Berceo: *Saj*, 233]

Buen conocedor de las costumbres y el habla del pueblo llano, utiliza un lenguaje coloquial, rebotante de naturalidad, sin caer en lo excesivamente vulgar. Recurre a los modismos y frases hechas de uso corriente:

...que sabié al demonio echar bien el anzuelo.
[*VSDS*, c. 635 d]

Esta vena popular se aprecia muy claramente en los símiles y metáforas que utiliza, tomados en su mayoría de la vida cotidiana. Abundan muchísimo las imágenes inspiradas en «el campo, y el hogar, la casa y la intemperie»; mediante lo concreto y cercano aspira a poner al alcance del auditorio verdades mucho más elevadas [Artiles: *RIB*, 124]:

Nos atal lo trobamos como viña dañada,
que es muy enbegida porque fo mal guardada...
[*VSDS*, c. 500 ab]

No podían faltar los refranes, condimento indispensable de la lengua popular:

Como qui en mal anda en mal ha a caer...
[*MNS*, c. 146 a]

La afición de Berceo a dar cabida en sus versos a expresiones familiares, cacharros caseros e incidentes co-

4.3.2.7. Estilo de Berceo: diminutivos y adjetivación

tidianos ha dado pie para hablar de su prosaísmo. Frente a los que utilizan este término en tono despectivo, Guillén [*Lyp*, 9-30] entona un auténtico canto de alabanza.

Todo lo dicho no impide la existencia, sin llegar al exceso, de bastantes latinismos, en especial de expresiones pertenecientes al lenguaje litúrgico. No hemos de olvidar que Berceo está traduciendo textos latinos, amén del influjo que ejerce sobre él el ambiente conventual en que transcurre su vida.

La lengua de nuestro poeta presenta las vacilaciones propias de un periodo en que el romance no está aún definitivamente forjado. Abundan los riojanismos.

4.3.2.7. Estilo: diminutivos y adjetivación

La imagen a menudo difundida de Berceo como poeta primitivo no debe hacernos pensar en una pobreza de recursos estilísticos. Antes bien al contrario, domina todos los resortes de la retórica medieval y de las *artes praedicandi* y se sirve de ellos abundantemente, aunque sin caer en lo artificioso. Dista de ser el versificador fácil y ramplón que a veces se ha querido ver en él [cf. Giménez Resano: *MpGB*, 52].

A Artiles [*RIB*] le debemos un utilísimo inventario de los recursos estilísticos utilizados por Berceo. También debe consultarse el trabajo de Gariano [*AeMB*] que atiende exclusivamente a los *Milagros*.

Pieza clave es el uso del diminutivo que en nuestro poeta tiene una función esencialmente emocional. Predomina la forma *-iello*:

Udió una voz d'omne, flaquilla e cansada...
[*MNS*, c. 291 a]

A veces el tono cariñoso se mezcla con una suave repulsa. La Virgen apostrofa así al arrepentido Teófilo:

Disso Sancta María: «Don sucio, don maliello...»
[*MNS*, 846 ó 801]

Utiliza con mucha frecuencia diminutivos en *-uelo* y *-ejo* que, aparentemente, tienen un matiz peyorativo, pero que él dota de una innegable afectividad:

Priso esti ninnuelo el falso descreído...

[MNS, c. 363 a]

Sobejano [*Ele*, 170] afirma que el epíteto en Berceo se caracteriza por «la escasez, la monotonía y la inmatización». Nos parece un juicio demasiado tajante, sin que por ello vayamos a caer en el extremo opuesto. Más bien sucede, como apunta Giménez Resano [*MpGB*, 46], que en nuestro poeta «los adjetivos califican oportunamente mejor que artísticamente».

Gusta mucho de las parejas de adjetivos:

ca era pavoroso e bravo de passar.

[VSDS, c. 229 d]

Las ternas son menos frecuentes:

...que sieden desmarridos, dolientes e cansados...

[VSDS, c. 303 b]

Gusta también de jugar con adjetivos contrarios:

...murió enna fe buena, de la mala tollido.

[MNS, c. 696 d]

A veces se sirve de la sinestesia, aunque no logra con ella grandes efectos poéticos ni expresiones originales:

Nunqa trobé en sieglo logar tan deleitoso,
nin sombra tan temprada nin olor tan sabroso.

[MNS, c. 6 ab]

Sobejano [*Ele*, 170] subraya el uso frecuente del superlativo, en el que predomina la forma perifrástica:

...quemando de candelas muy grandes manojos...

[VSDS, c. 587 c]

4.3.2.8. Otros recursos estilísticos

Ya hemos hablado de la gran cantidad de metáforas y símiles que Berceo toma de la vida cotidiana.

Conviene señalar, sin embargo, que no es, ni mucho menos, un poeta colorista. Sí logra a veces una gran expresividad.

Manifiesta una decidida afición por el juego de contrarios:

...león pora los bravos, a los mansos cordero.

[MNS, c. 314 b]

Abundan también las llamadas figuras de dicción: aliteraciones, anáforas, polípotes...; es decir, las que tienen una función reiterativa. Sin duda, este afán intensificador, que se complementa con la repetición de conceptos, puede deberse a las artes del predicador que quiere garantizar ante todo la captación del mensaje.

El uso del paralelismo es frecuente, ora con valor sinónimo:

¡Beneíta la claustra que guía tal cabdiello!

¡Beneíta la grey que ha tal pastorciello!

[VSDS, c. 125 ab]

ora antitético:

Qui servicio li faze es de buena ventura,

qui'l fizo deservicio nació en ora dura...

[MNS, c. 375 ab]

4.3.2.9. Sintaxis

En la sintaxis de Berceo predomina el ritmo lento, tardo, propio del mester de clerecía. Son célebres las palabras de Machado referidas a nuestro poeta en las que se contiene esta idea:

Su verso es dulce y grave; monótonas hileras
de chopos invernales en donde nada brilla;
renglones como surcos en pardas sementeras...

[Machado: *Pc*, 246]

Subraya Artiles [*RIB*, 68] la tendencia de Berceo a amontonar oraciones y palabras de igual función sintáctica. Predomina el polisíndeton sobre el asíndeton.

Es obligado establecer una clara diferencia respecto a la sintaxis del *Cantar de Mio Cid*: Berceo no suprime el «verbo dicendi», lo que naturalmente resta agilidad a los diálogos.

Menéndez Pelayo [*Aplc*, I, 172], sin embargo, nos habla de la habilidad del poeta «para decirlo todo con rapidez y energía, a pesar de las trabas de un metro acompasado, monótono e ingrato».

El hipérbaton es bastante frecuente; a menudo se da para colocar palabras fundamentales en «la cúspide de los acentos» [Artiles: *RIB*, 64]:

El trufán alevoso, natura cobdiciosa,
non metié el astroso mientes en otra cosa.
[MNS, c. 679 ab]

4.3.3. Caudal literario y ediciones

4.3.3.1. Caudal literario

La obra de Berceo suele clasificarse en tres grupos temáticos: poemas marianos, hagiográficos y doctrinales, en un total de nueve.

También se le atribuyen tres *Himnos*, cada uno de ellos con 7 coplas, traducidos del latín; su autoría es incierta.

Se le han achacado a veces otros tres libros perdidos: *Traslación de San Millán*, *Traslación de los mártires de Arlanza* e *Historia de Valvanera*, pero no tenemos constancia de que sean suyos.

En el manuscrito de París (s. XV) del *Libro de Alexandre* se atribuye el poema a Berceo en la última cuarteta. Por lo general la crítica, salvo contadas excepciones, no acepta como válida dicha atribución. Ya hablaremos en su momento de este tema [cf. 4.4.2.1.].

Las obras doctrinales son, con mucho, las menos interesantes. La popularidad de los *Milagros de Nuestra Señora* excede en gran medida a la de los otros textos; sin embargo, también merece ser destacada la *Vida de Santo Domingo de Silos* «que ocupa lugar central en el desarrollo de su obra y prominente por sus valores de estilo y composición» [Weber de Kurlat: *Ncvs*, 113].

La cronología de los textos de Berceo no está enteramente resuelta. Parece que el más temprano es la *Vida de San Millán de la Cogolla*. Respecto a los *Milagros* sólo sabemos que el XIV es anterior a 1246 y el de *La iglesia robada* (XXIV o XXV), posterior a 1252. La *Vida de Santa Oria* está escrita en la vejez.

4.3.3.2. Manuscritos y ediciones

La obra de Berceo se ha transmitido a través de dos manuscritos. El llamado *Q*, «in quarto» según la descripción de Sarmiento, es de mediados del siglo XIII y se ha

perdido. El *F*, «in folio», data del XIV (h. 1330); fue descubierto fragmentariamente y editado por Charles Carroll Marden en 1926 y se conserva en la Academia de la lengua. Contamos también con una copia llamada «de Ibarreta» (*I*), hecha hacia 1774-1776, que se encuentra en Silos. Deriva de los códices anteriores; gracias a ella sabemos del desaparecido *Q* [cf. Dutton, pról. Berceo: *VSMC*, 65-79].

El conjunto de la obra fue publicada por primera vez por Tomás Antonio Sánchez en su *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV* (vol. II, Madrid, 1780). Fue reeditada por Eugenio de Ochoa (París, 1842) y por Florencio Janer en el tomo 57 de la BAE, *Poetas castellanos anteriores al siglo XV* (Madrid, 1864; nueva ed. en 1952).

Durante los siglos XVIII y XIX se le prestó muy poca atención, hasta que Menéndez Pelayo resaltó su importancia dentro de la historia de nuestra literatura. A partir de entonces ha interesado a muchos estudiosos y poetas, sobre todo en la zona de La Rioja donde se ha fundado la revista *Berceo* (Logroño) que publica gran cantidad de artículos sobre el autor.

Modernamente las *Obras completas* han sido editadas por el Instituto de estudios riojanos (Logroño, 1971). Fundamental es la edición crítica de Dutton, acompañada de interesantísimos estudios. Se inició en 1967 con la *Vida de San Millán de la Cogolla*; el último volumen publicado, el cuarto, es la *Vida de Santo Domingo de Silos* (1978). Esperamos que lleve a feliz término la empresa. Amancio Bolaño e Isla ha editado una versión modernizada de los principales poemas del autor (Ed. Porrúa, México, 1965).

De las diversas obras existen múltiples ediciones. Las iremos citando en el lugar oportuno.

4.3.4. «Milagros de Nuestra Señora»

4.3.4.1. Estructura, fuentes y contenido

La obra consta de una introducción alegórica y de un corpus formado por 25 «milagros» independientes que tienen como común denominador la intervención de la

Virgen para ayudar, salvar o premiar a algún devoto suyo. Rozas [MBlg, 5] subraya el carácter unitario del libro, pese a la independencia argumental de las diversas historias.

Su contenido coincide con el de otras colecciones medievales, especialmente con *Les miracles de la Sainte Vierge* de Gautier de Coincy, lo que llevó a suponer que dicha obra le había servido de fuente. Menéndez Pelayo [Aplc, I, 180-184] negó esta posibilidad; en su opinión, había que buscar una fuente latina común. En 1910 Richard Becker encontró en la Biblioteca real de Copenhague un manuscrito latino, llamado *Thott 128*, que contiene 24 de los «milagros» contados por Berceo; es decir, todos menos *La iglesia robada*. No se cree que sea la fuente directa, pero sí la versión más próxima a la que utilizó nuestro poeta.

Para engarzar el conjunto hizo una introducción alegórica que no estaba en el manuscrito latino. Aunque los símbolos empleados coinciden con los de otros textos, es posible que sea en buena medida un producto personal.

Todo parece indicar que en un principio el *Milagro de Teófilo* había sido concebido como broche de la colección; es el más importante y extenso y termina con tres solemnes estrofas, rematadas cada una de ellas por la palabra «amén», en las que se advierte un tono de despedida. Es posible que después añadiera otro para completar la cifra de 25, cuadrado del número especialmente ligado a la Virgen: el cinco.

Gariano [AeMb, 173] apunta que la voluntad ordenadora del poeta quiso iniciar y rematar la obra con dos milagros españoles. El primero se desarrolla en el Toledo visigótico y tiene como protagonista a un santo cuya devoción estaba hondamente arraigada: San Ildefonso. El último, *La iglesia robada*, nos cuenta un episodio reciente acaecido en tierras de Castilla durante el reinado de Fernando III. La distribución de los relatos intermedios no obedece a ninguna regla fija.

El manuscrito *F* y la edición de Dutton colocan como remate la historia de Teófilo; en la copia de Ibarreta el último es el de *La iglesia robada*.

La extensión de los «milagros» es variable; oscila entre las 10 y las 163 estrofas. Los más abundantes son los de 10-30. Los últimos, a partir del XXII sobre todo, son más extensos; tienen una elaboración más compleja y con más detalles. No siempre son los mejores.

La estructura de los diversos milagros es bastante parecida, incluso deriva a veces en monotonía. Se nos presenta a un personaje; se pone en evidencia su devoción a la Virgen, que en ocasiones coexiste con graves faltas; le sobreviene un gran daño que puede ser incluso la muerte en pecado y la condenación eterna; María le ayuda a salir con bien del atolladero y el poeta remata exhortando a su público a que sea devoto de tan poderosa señora. Son muy pocos los «milagros» que no se ajustan a este esquema básico. El mecanismo devoción-recompensa funciona de manera muy simple e inmediata. Garrido [Cirl, 283] destaca el «final feliz» que cierra todas las historias y que viene exigido por el tema.

Frente al sabroso desarrollo de algunos de estos relatos, otros son sumamente simples y se reducen a pura repetición; tal es el caso de *El sacristán impúdico* (II), *El premio de la Virgen a un clérigo* (IV), *El pobre caritativo* (V), *El monje y San Pedro* (VII)...

4.3.4.2. Papel de la Virgen

Es la protagonista de todos los «milagros» y en ella descansa el sentido último de la obra. Sólo en el XXIII cede su puesto de honor a Cristo.

En el VII, el VIII y el X comparte sus funciones con los santos, pero sigue siendo una pieza clave.

Muy curiosa es la caracterización de la Virgen que presenta muchos detalles totalmente ajenos a su condición celestial. Vemos en ella las debilidades propias del ser humano. Si se trata de favorecer a un devoto, puede llegar incluso a la crueldad para con sus enemigos. Así en el «milagro» I el arzobispo Siagrió es castigado con la muerte por intentar ponerse la casulla que la Virgen regaló a su antecesor, San Ildefonso, y por querer brillar tanto como él. Nos parece un poquitín duro y no demasiado caritativo

4. El misterio de clerecía y otras manifestaciones poéticas del siglo XIII

el comportamiento de Nuestra Señora. En realidad, sólo se muestra compasiva con los «suyos».

Cuando uno de sus devotos se va a casar (XV), María aparece tan irritada y celosa como cualquier mujer de a pie. Le insulta:

«Don fol malastrugado, torpe e enloquido...»

[MNS, c. 340 a]

y entra en competencia con la futura esposa:

Si tú a mí quisieres escuchar e creer,
de la vida primera non te qerrás toller,
a mí non dessarás por con otra tener...

[MNS, c. abc]

No tiene empacho en coger un palo para golpear al demonio que en forma de león ataca a un clérigo devoto (XX), y amenaza con sus iras a quien la contraríe, aunque sea el propio obispo:

«...¡desend verás qé vale la sanna de María!»

[MNS, c. 231 d]

La Virgen no se presenta como un modelo para ser imitado, cosa que sí hace Berceo en otras obras con los santos. Lo que más le interesa es exhortar a la devoción mariana; podríamos incluso pensar que esto es lo único que interesa en la vida del creyente ya que se le perdona cualquier tipo de falta, aunque haya vendido su alma al mismísimo diablo.

Sin embargo, subraya Rozas [MBlg, 17] que esta reina omnipotente tiene una limitación en sus atribuciones: cuando ha de devolver la vida a alguien, necesita de la intervención de Cristo. Es un «signo de la objetividad teológica de Berceo».

Maite Chaves y Teresa Labarta de Chaves [Iav] han estudiado el influjo de las artes visuales en la caracterización de la Virgen.

4.3.4.3. Las fuerzas del bien y del mal

Es evidente que toda la obra gira en torno al antagonismo entre «los dos planos del bien y del mal, de la

4.3.4.3. Las fuerzas del bien y del mal en los «Milagros»

salvación y del pecado, de lo divino y lo diabólico» [Gariano: AeMB, 173].

En el primero actúan, junto a María, Cristo, los santos y los ángeles. Aunque en una ocasión (c. 171 y 172) Aquél discute con su madre sobre la conveniencia de devolver la vida a un pecador y acaba cediendo para complacerla, en general su presencia es más distante y no participa de los rasgos humanos y debilidades de María.

No ocurre lo mismo con los santos que hablan y se comportan como los hombres. Hacen una cuestión personal de la protección de sus devotos y dejan de asistir a quienes no les han favorecido. Así, cuando muere el codicioso senador Esteban, San Lorenzo y Santa Inés le tuercen el morro porque les había quitado algunas de sus propiedades y Lorenzo llega a hacerle un morado en el brazo (c. 265 a). A algunos santos poderosos como San Pedro y Santiago les está reservada la intervención en momentos capitales.

Los ángeles entran en pugna con los diablos para disputarse el alma del pecador devoto; así ocurre en el «milagro» II o en el X.

El demonio, que representa a las fuerzas malignas, suele tomar figura animal [cf. Deyermond: Bda]. El ejemplo más significativo es el «milagro» XX donde acomete a un clérigo embriagado, primero en figura de toro, luego de can y finalmente de león.

Para engañar y perder al hombre adopta la apariencia de Santiago y hace que se castre un romero que había fornicado, que muere así en pecado mortal (VIII).

En definitiva, asistimos a una perpetua batalla por el alma humana, de la que siempre sale triunfante María. Rozas [MBlg, 16] ve en este antagonismo entre los vasallos de la Virgen y el diablo el reflejo de la estructura feudal.

4.3.4.4. Clasificación temática

Resulta difícil establecer grupos temáticos concretos. A simple vista se advierte que predomina todo lo relacio-

nado con la vida conventual y religiosa. El grupo que tiene una representación más amplia es el de los clérigos.

Muy interesante es la clasificación que propone Rozas [MBlg, 20-32] de acuerdo con las relaciones que se establecen entre María y el hombre. Distingue tres grupos:

—«Milagros» en los que la Virgen premia a los devotos virtuosos: *La casulla de San Ildefonso* (I), *El clérigo y la flor* (III), *El pobre caritativo* (V)...

—«Milagros del perdón», en los que María salva, después de la muerte, las almas de los que le han sido fieles, aunque hayan cometido los más graves pecados: *El ladrón devoto* (VI), *El romero de Santiago* (VIII), *El prior y el sacristán* (XII)...

—«Milagros de conversión o crisis» que, como conjunto, son los más interesantes. En ellos vemos que María ayuda a los protagonistas a vencer sus pasiones y a arrepentirse antes de que llegue el último momento: *La boda y la Virgen* (XV), *La iglesia profanada* (XVII), *La abadesa preñada* (XXI), *El milagro de Teófilo* (XXIV o XXV)...

Algunos de los relatos no encajan en este esquema sin forzar algo la situación, pero en conjunto nos parece que es una sugerencia válida.

La obra ofrece un amplio retablo del mundo medieval y refleja el sentir de la época. Muy significativo es el odio contra los judíos que encierra el milagro XVIII, en el que las autoridades, instigadas por la propia María, dan muerte a varios de ellos por las afrentas hechas a Cristo. Esta expresión del odio popular que les atribuye las más negras acciones, aparece también en *El niño judío* (XVI) en el que la Virgen tiene que salvar a un inocente de las garras de un padre monstruoso que lo mete en el horno encendido por haber comulgado con los cristianos el día de la Pascua.

4.3.4.5. La introducción alegórica

No se conoce ningún texto concreto de donde pueda haber sido sacada. Sin embargo, la crítica coincide en que «las imágenes líricas que Berceo nos transmite en su Introducción no son, indudablemente, inventadas por él»

[G. Solalinde, pról. Berceo: *MNS(S)*, págs. xx-xxi]. Dutton [pról. Berceo: *MNS*, 36-45] estudia las posibles fuentes de cada uno de los símbolos, que están plenamente insertos en la tradición alegórica medieval.

Afirma Rozas [MBlg, 11] que se advierte «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». Actúa también como elemento unificador del conjunto.

Berceo se acoge al tópico clásico del «locus amoenus» al contarnos cómo llega a un prado paradisíaco poblado de sensaciones placenteras; pero en este caso el poeta nos tiene que proporcionar las claves de penetración del texto. Primero enumera los distintos elementos y a continuación los explica uno por uno.

Agustín del Campo [TaIM, 45-46], que ha analizado minuciosamente estas 47 coplas, señala la diferencia esencial que media entre ambas partes. En la primera, el autor utiliza un tono personal; en la segunda, «habla con tal impersonalidad, con tan reposada generalización, como si la experiencia anterior estuviese muy lejos de su espíritu. En realidad, ya no es un hombre determinado, sino uno más de la revuelta masa del mundo».

Los símbolos fundamentales son: el prado (la Virgen), las cuatro fuentes (los evangelios), la sombra (las oraciones que María hace por los pecadores), los árboles (los milagros de María), las aves canoras (los santos apologistas) y las flores (los nombres de María: estrella de los mares, reina de los cielos, estrella matutina...). Todo ello está inserto en otra alegoría: la de la vida como romería.

Son muchos los estudios que se han realizado sobre estos versos; recomendamos los de Foresti Serrano [IMNS] y Orduna [IMNS].

4.3.4.6. Valoración

Los méritos de esta obra hay que buscarlos no en la originalidad de los relatos, sino en todos los rasgos que hemos señalado al hablar del estilo de Berceo: su capacidad de acercarse a la vida cotidiana del oyente, la habili-

dad narrativa, el lenguaje popular y expresivo, las imágenes inmediatas, la sabrosa recreación en los detalles, su talante bienhumorado... Con todo ello anima y da vida a unas historias que, de no ser por la elaboración personal de Berceo, hubieran dejado de interesarnos.

Huye de las abstracciones teológicas para hacer llegar a su público un claro mensaje en el que prevalece la emoción lírica. Al hablar de los pecadores, no lo hace con acritud; mantiene un tono sereno, lejos de cualquier extremismo y de las actitudes patéticas.

Algunos de los «milagros» han sido especialmente valorados. Uno de los más importantes es el de Teófilo (XXIV o XXV) en el que predomina la introspección psicológica. Es interesante la creación de este personaje sacudido por una irreprimible ansia de poder que, una vez satisfecha gracias a un pacto con el diablo, entra en crisis hasta conducir al arrepentimiento. Es, sin duda, el que ha sido objeto de más insistente estudio [cf. Montoya: *MTC*, López García: *Csn*, Lunardi: *MTB...*].

Rozas [*MBlg*, 23-32] hace un amplio análisis de los que él llama «milagros de conversión o crisis»; muestra especial predilección por el de *El clérigo ignorante* (IX), a pesar de su brevedad y sencillez. Se limita a contarnos cómo la Virgen obliga a un obispo a que restituya a su puesto al humilde cura que sólo sabe celebrar la misa de María.

También son muy célebres el de *La casulla de San Ildelfonso* (I), tema que reaparece en otras muchas colecciones medievales como las *Cantigas* del rey Sabio; *El ladrón devoto* (VI) donde la Virgen salva al protagonista de morir ahorcado, poniéndole primero un escaño bajo los pies y, en un nuevo intento, las manos entre el cuello y la soga; *La abadesa preñada* (XXI) en el que la Virgen hace parir a la protagonista antes de que llegue el obispo a juzgar el caso, denunciado por sus compañeras de cenobio, etc.

Salvo muy contadas excepciones, todos ofrecen dentro de su simplicidad algún detalle de interés y son de agradable lectura. No debemos buscar en ellos la trascendencia que no tienen.

4.3.4.7. Ediciones modernas

Además de las ediciones ya citadas que recogen el conjunto de la obra, hay otras muchas de los *Milagros* en particular. Entre todas sobresale la de Brian Dutton [Berceo: *MNS*]. Hemos de citar también las de Antonio G. Solalinde [Berceo: *MNS(S)*], que fue la primera hecha en nuestro siglo (1922); la de Charles Carroll Marden (Madrid, 1929), la de Cesco Vian (Milán, 1965), la de Antonio Narbona (Ed. Alce, Madrid, 1980) y la de Vicente Beltrán (Ed. Planeta, Barcelona, 1983).

También hay ediciones parciales como la de Adalbert Hämel (Halle, 1926) y la de Gonzalo Menéndez Pidal (Ed. Ebro, Zaragoza, 1941).

Se han hecho asimismo muchas versiones en castellano moderno. Entre ellas recomendamos la de Daniel Devoto (Ed. Castalia, Valencia, 1957). Cabe citar también las de Eugenio Matus Romo (Santiago de Chile, 1956), Antonio Jiménez-Landi (Ed. Aguilar, Madrid, 1962), B. Velmiro Ayala Gauna (Buenos Aires, 1969) y Joaquín Benito de Lucas (Ed. Bruguera, Barcelona, 1980).

También es interesante la edición bilingüe de Mileda C. D'Arrigo (Turín, 1968).

4.3.5. Otras obras marianas

4.3.5.1. «Loores de Nuestra Señora»

Contra lo que indica su título, no es una obra exclusivamente mariana. Los versos relativos a la Virgen, en los que se implora su ayuda y se cantan sus alabanzas, están sólo al principio y al final. En el centro encontramos motivos bíblicos, comentarios sobre los mandamientos, las fiestas religiosas, el juicio final...

Es, sin duda, una de las obras menos relevantes del riojano. Contamos con la edición de Brian Dutton (Londres, 1975). Puede verse el artículo de García de la Concha [*Lchs*].