

Función de una alegoría: los *Milagros de Nuestra Señora* y la romería de Berceo

El alegórico viaje que emprende Berceo en su Introducción a los *Milagros de Nuestra Señora* no debe confundirse con el que emprende Mena en su *Laberinto de Fortuna* o con el que en el *Infierno de los enamorados* o en la *Defunción de don Enrique de Villena* emprende el Marqués de Santillana. En realidad, se trata de dos grupos distintos de viajes alegóricos: el primero, frecuente a lo largo de toda la Edad Media, se origina en las Sagradas Escrituras: en el Antiguo y en el Nuevo Testamento; el segundo, que da a la literatura del siglo XV un movimiento singular y acentuado, procede de Dante, del que en la *Divina Comedia*—relacionado también con las Sagradas Escrituras—sostiene el andamiaje. Los dos grupos se distinguen por su carácter diferente; es decir, de acuerdo con su naturaleza originaria, tiene el primero un carácter religioso (místico o ascético) y el segundo un carácter literario.

Los viajes que corresponden al primer grupo, como el de Berceo o como el que al final de *El Conde Lucanor* dibuja Don Juan Manuel—el de “los que passan en este mundo teniéndose en él por estraños” (303)—o como el que Jorge Manrique comenta al comienzo de sus *Coplas* (“Este mundo es el camino”) se distinguen por la sencillez de su alegoría. Presentan, de acuerdo con sus fuentes bíblicas (“Ego sum . . . peregrinus,” Salmos, 38, 13), al hombre como peregrino; lo presentan, de acuerdo con San Pablo (“Quia peregrini et hospites sunt super terram,” Hebreos, 11, 13), como extranjero en tierra extraña, como viajero, como caminante que a través del breve camino del mundo, se dirige a la patria dichosa y definitiva. Las alegorías de este grupo aconsejan por lo general abstenerse de las cosas temporales de acuerdo con las palabras de San Pedro: “Obsecro vos tanquam advenas et peregrinos abstinere vos a carnalibus desideriis” (1, 2, 11). Y lo aconsejan, o señalando la falta de valor de los bienes del mundo—debido a su carácter transitorio—o indicando el peligro que suponen éstos—en cuanto estorbo que impide la jornada—; en otras ocasiones, por

el contrario, magnifican la importancia del mundo, y, para hacerlo, presentan a éste como único camino para llegar a la morada eterna. La función de los viajes de este grupo es una función explicativa. Buscan explicar con su alegoría—de una manera semejante a como una comparación lo hace—una afirmación o un aspecto del poema; es eso, por ejemplo, lo que sucede con Manrique.

Al segundo grupo de viajes alegóricos—que nosotros no vamos a estudiar ahora—pertenecen, además de los viajes de Mena y Santillana, los de otros muchos autores que se relacionan con Francisco Imperial y que escriben en el XV. Se distingue este grupo por crear con materiales dantescos una elaborada alegoría, la cual—núcleo generador en realidad de la obra proyectada—crea, al desarrollarse, un poema complicado y refinado, retórico y erudito, abundante en alusiones sabias y en referencias grecolatinas; un poema, además, en el que la alegoría o revela por sí sola el sentido del conjunto o subraya con la fuerza de su trazo la intención de lo que se afirma. Desde un punto de vista literario, la función de este segundo grupo es, sin duda, mucho más relevante que la función del grupo precedente; sin embargo, puede ocurrir, como veremos ahora con Berceo, que la función del primer grupo se transcendentalice ligando sus distintos elementos mediante una interesante serie de relaciones que determina la arquitectura y que afecta el sentido del poema.

Milagros de Nuestra Señora

Comienza Berceo sus *Milagros de Nuestra Señora* con una Introducción cuyo origen se ha discutido mucho: representa para unos la traducción de la que encabezaría la colección de milagros que traduce—quizá ampliada con elementos de su invención o de otra procedencia—, representa, para otros, una creación de Gonzalo de Berceo. Esta es la opinión que nosotros compartimos.¹

La Introducción se construye en torno a la alegoría del romero que encuentra un delicioso prado en su camino. Se organiza ésta, como sucede siempre con Berceo, con exquisito cuidado, distribuyendo proporcionalmente la materia, reparando en su peso, en su medida y en su número. En tres partes idénticas, de quince estrofas cada una,² se divide la Introducción: la primera (1-15) construye la alegoría; la segunda (16-30) explica lo que ésta representa; la tercera (31-45), que aparece como resultado de las precedentes y que enumera los nombres de la Virgen,³ se dedica a glorificar a Nuestra Señora y a terminar la Introducción relacionando unos elementos con los otros. Una estrofa final (la 46), solicitando la ayuda de María, conecta la Introducción con los milagros.

Parte I

La parte primera, pues, construye la alegoría. Sus quince estrofas, tras al saludo juglaresco que el cuarteto inicial supone, comienzan su creación de inmediato; es decir, introducen la alusión en primera persona a la romería y al romero y después al prado delicioso:

Yo, maestro Gonçalvo de Verçeo nomnado,
yendo en romería caeçi en un prado,
verde e bien sençido, de flores bien poblado,
logar cobdiçiaduero pora omne cansado (2).⁴

A continuación se describe el prado: sus flores, con su olor y sus efectos (“Davan olor sovejo las flores bien olientes, / refrescavan en omne las caras e las mientes,” 3ab), sus fuentes maravillosas (“Manavan cada canto fuentes claras, corrientes, / en verano bien frías, en ivierno calientes,” 3cd), sus frutales abundantes (“Avié y grand abondo de buenas arboledas, / milgranos e figueras, peros e manzanedas,” 4ab), sus sombras y sus aves armoniosas (“Yaziendo a la sombra perdí todos cuidados, / odí sonos de aves, dulces e modulados,” 7ab), y siempre el inmutable verdor del prado (“Siempre estava verde en su entegredat, / non perdí la verdura por nulla tempestat,” 11cd). Siempre también, y con obsesionante insistencia,⁵ el efecto del prado en el romero: “La verdura del prado, la olor de las flores, / las sombras de los árboles de temprados sabores, / resfrescáronme todo e perdí los sudores” (5abc). Y de manera sorprendente—sorprendente, claro, para el que haya comprendido que es una alegoría lo que el autor dibuja—, insiste la narración sobre lo que de deleitoso tiene el prado, y hace que su belleza interrumpa la marcha del romero, e incluso que el romero, olvidando su camino, se entregue a gozar de su belleza:

Nunqa trobé en siglo logar tan deleitoso,
nin sombra tan temprada ni olor tan sabroso;
descargué mi ropiella por yazer más viçioso,⁶
poséme a la sombra de un árbol fermoso.
Yaziendo a la sombra perdí todos cuidados,
odí sonos de aves, dulces e modulados. . . .
Manamano que fui en tierra acostado,
de todo el lazerio fúi luego folgado;
oblidé toda cuita, el lazerio passado (6-12).⁷

Situación sorprendente, porque, de acuerdo con la tradición, el alegórico camino—que significaba de manera tópica el paso del hombre por la tierra—no llevaba al prado deleitoso, no aconsejaba el goce de las cosas terrenales, sino que arrastraba, de acuerdo con San Pedro, a quien ya

citamos, la idea de que el mundo—de que el prado—debía rechazarse: “Os exhorto a que os abstengáis, como extranjeros y como peregrinos, de los deseos de la carne” (I, 2, 11).⁸ De ahí que San Isidoro (*Sententiae* 443–44) llamara al justo, cuando lo convierte en regla y en modelo, huésped y peregrino (“Sanctos viros in hoc saeculo legimus peregrinos esse et hospites”); de ahí también que recordara cómo el justo rechaza los bienes, los honores y los deleites de la vida (“Rebus honoribusque, ac vitae blandimentis renuntiant”); de ahí, por último, que insistiera en que esos bienes pasan como pasa y se agosta el verde prado: “Temporalia, quasi herbae virentes, arescunt et transeunt.” Por eso también el que San Agustín hablara del camino recordando su belleza y sus deleites, e insistiendo en la necesidad de usarlo como medio—es decir, como camino—y además en el peligro de gozarlo:

Gozar es unirse a una cosa por amor de ella misma. Usar, en cambio, es utilizar aquello que se usa para obtener lo que se ama: si es lo que se ama debe ser amado, por que si no, no debe llamarse uso, sino abuso. Imaginemos que somos peregrinos, que sólo en nuestra patria podemos ser felices, y que por eso queremos volver a ella deseando terminar una peregrinación tan llena de miserias y trabajos. Necesitaríamos, entonces, utilizar un vehículo, para volver a la patria a ser dichosos, que por mar o por tierra nos trasportara. Pero si ya en el vehículo, el paseo o la amenidad del camino nos deleitasen hasta el punto de llevarnos a gozar aquellas cosas que debían usarse y no gozarse, se vería que no queríamos terminar la jornada: inmovilizados por una perversa molicie nos apartaríamos de la patria, cuya suavidad nos hubiera hecho dichosos. Así, de manera semejante, somos, en esta vida mortal, peregrinos que a Dios nos encaminamos. Si queremos volver a la patria en donde seríamos felices, debemos usar—no gozar—este mundo, para que a través de las cosas visibles podamos contemplar las invisibles, es decir, para que a través de las cosas corporales y temporales consigamos las espirituales y eternas (*Doctrina* 64–66).⁹

Berceo, en realidad, no podía romper con la tradición, a pesar de lo que las apariencias aseguran; no podía oponerse a la enseñanza que encierra la vieja alegoría. La única manera de explicar lo que sucede, por lo tanto, es afirmar que ese prado verde—que a diferencia del de San Isidoro no se agosta—y en el que el romero deteniendo su camino se deleita, significa en los *Milagros de Nuestra Señora* algo distinto de lo que significa en otros casos. Eso es, por supuesto, lo que ocurre. Y porque la modificación afecta al entendimiento del conjunto, Berceo se apresura a explicar su alegoría; cosa que no sucede con frecuencia. La explicación—en quince estrofas—constituye la segunda parte de la Introducción que venimos estudiando. De ese modo la variación determina la estructura del núcleo inicial de los *Milagros*.

Parte II

Comienza Berceo por advertir que ha construido una oscura alegoría, y, como San Agustín cuando señala—hablando de la Trinidad—la conveniencia de explicar los enigmas alegóricos, se prepara a exponerla utilizando un vocabulario parecido al que aquél había utilizado (“Quod antequam exponeret, obscurum fuit,” *Trinitate* 686):¹⁰

Sennores e amigos, lo qe dicho avemos
palavra es oscura, esponerla qeremos;
tolgamos la corteza, al meollo entremos,
prendamos lo de dentro, lo de fuera dessemos (16).

Y la “palabra oscura” se expone claramente; deja la corteza su lugar al meollo, y lo visible conduce ahora a lo invisible, de acuerdo con lo que también San Agustín había comentado. Porque San Agustín, en el largo párrafo que transcribimos antes, no sólo usa de manera ejemplar la alegoría del camino, sino que además explica la esencia misma de las cosas temporales, su función—positiva y no perjudicial—en el andar humano, la actitud que ante ellas debe adoptar el hombre, e incluso el diseño y el designio con los que el Creador las creó y las dispuso. Las dispuso como puente; las creó, como una gran alegoría, significando algo, para que el hombre entreviera lo invisible y eterno a través de ellas:

Si queremos volver a la patria en donde seríamos felices, debemos usar—no gozar—este mundo, para que a través de las cosas visibles podamos contemplar las invisibles, es decir, para que a través de las cosas corporales y temporales consigamos las espirituales y eternas.

Y así, de modo semejante, en el poema de Berceo—mundo pequeño al fin y al cabo—, las cosas visibles nos permiten contemplar las invisibles, nos conducen las corporales a las espirituales, las temporales a su vez nos llevan a las eternas. Y Berceo nos dice al explicar su alegoría que el camino es, por supuesto, el camino del hombre (“Siquiere en presón o en lecho yagamos, / todos somos romeos qe camino andamos,” 17bc); María es el prado sorprendente (“En esta romería avemos un buen prado . . . / la Virgin gloriosa, madre del buen criado,” 19ac); su virginidad, el verdor inmutable (“Esti prado fue siempre verde en onestat, / ca nunca ovo mácula la su virginidat,” 20ab); son los cuatro evangelios las fuentes maravillosas (“Las quatro fuentes claras qe del prado manavan / los quatro evangelios, esso significavan,” 21ab); son las oraciones de María la sombra de los árboles (“La sombra de los árbore, buena, dulz e sanía . . . / sí son las oraciones que faz Santa María,” 23ac); sus milagros, los árboles frutales (“Los árbore qe facen sombra dulz e donosa / son los santos miraclos qe faz la Gloriosa,” 25ab); los que cantan la gloria de María o

los que escriben sobre ella son las aves que armonizan el prado (“Todos li façen cort a la Virgo María, / éstos son rossennoles de grand plaçentería,” 30cd); los nombres de la Virgen son, por último, las flores olorosas (“Las flores son los nomnes qe li da el dictado / a la Virgo María, madre del buen criado,” 31cd). Digo “por último”, porque la estrofa 31—que continúa, como puede notarse, la explicación de la alegoría—inicia la tercera parte de la Introducción y hace posible ensartar la lista de nombres marianos que en ella se pronuncian.

La explicación de Berceo, por lo tanto, determinada como dijimos antes por lo insólito de la actividad del romero, resuelve la dificultad que la alegoría planteaba, y convierte a ésta en elemento funcional e importantísimo de la estructura del poema. En efecto, el camino de Berceo es el que tradicionalmente utilizan los autores, lo corroboran la cita de San Pedro (“San Peidro lo diz esto, por él vos lo provamos,” 17d) y la alusión evidente a las palabras de San Pablo (“Quanto aquí vevimos, en ageno moramos,” 18a); pero el prado no es el prado al que aludimos antes, no es el que acompaña por lo general al tradicional camino. El prado es María, como Berceo explica con detalle: prado no agostado y siempre verde, inmutable, bueno y reparador para el cansado. Y María al convertirse de ese modo en descanso y fortaleza del romero, garantiza el éxito final de la jornada.

Parte III

Es María, por lo tanto, la que puede hacer posible ese camino: primero, como advierte la explicación de la alegoría, en cuanto reparador descanso (“En qui trova repaire tot romeo cansado,” 19b); luego, de acuerdo con los nombres que la glorifican en la tercera parte, como guía, como estrella (“Estrella de los mares, guiona deseada,” 32b), como salud de todos (“De cuerpos e de almas salud e medicina,” 33d), como bebida y alimento (“Ella es dicha fuent de qui todos bevemos, / ella nos dio el cevo de qui todos comemos,” 35ab), y, en fin, por no hacer interminable nuestra lista—pues la de Berceo se extiende todavía a lo largo de siete estrofas—, como puerto que concluye nuestra romería y como puerta que introduce en la feliz morada: “Ella es dicha puerto a qi todos corremos, / e puerta por la qual entrada atendemos” (35cd). Los nombres de la lista, por lo tanto, señalan precisamente la acción salvadora de la Virgen, presentan a Nuestra Señora como la encargada de asegurar y de terminar la romería.

De ahí que las tres últimas estrofas de la tercera parte (44–46), para introducir la tradicional invocación con la que los poetas pedían ayuda y adornaban su trabajo, utilicen los motivos del poder y de la piedad de María; motivos que constituyen el andamiaje sobre el que la acción salva-

dora de la Virgen se organiza—por decirlo de otro modo: María, porque quiere y porque puede, salva—: “Madre, plena de gracia, reina poderosa, / tú me guía en ello, ca eres piadosa” (46cd). Vuelven, por otra parte, esas tres estrofas sobre toda la alegoría para exponer, con su apoyo, el propósito de la obra: lo que pretende Berceo, dejando por ahora todos los otros elementos del prado, es subir a los frutales; es decir, recoger en un libro los milagros de María: “Quiero en estos árboles un ratiello sobir / e de los sos miraclos algunos escribir” (45ab).

Conclusiones

La función y la estructura de la Introducción quedan claras, por lo tanto. Se divide ésta en tres partes iguales, de quince estrofas cada una. La primera parte, mediante la creación de una alegoría, coloca al hombre en el tradicional camino transcendente, y atribuye a Nuestra Señora el éxito del camino. La segunda explica al lector la alegoría. La tercera, mediante una lista de nombres que continúan atribuyendo a la Virgen el éxito de la jornada, vincula la alegoría a los milagros que inmeditamente se refieren, y, gracias a la vinculación, los hechos maravillosos que esos milagros representan—maravillosos pero inmanentes: por aludir sólo a individuos—cobran, por aludir entonces a los hombres todos, un sentido transcendente.

La Introducción, por otra parte, unifica el poema al relacionar los distintos episodios, hace una obra de la que hubiera sido solamente una colección de milagros de la Virgen.¹¹ Y el poema de Berceo, aunque integrado por milagros hasta cierto punto independientes, constituye una unidad con una composición determinada y con un sentido también determinado. Esa unidad se consigue, por supuesto, a través de los dos niveles de la alegoría; es decir, el prado—en un nivel literal—reúne unos frutales, y constituye, al reunirlos, una unidad con ellos; por otra parte, María (que es lo que en un nivel alegórico significa el prado) realiza unos milagros (que es lo que en un nivel alegórico significan los frutales) que constituyen, por ser suyos, una unidad con ella.

Entra en juego entonces una segunda alegoría, no explicada por Berceo como la primera, pero no por eso menos evidente: la del libro. Es decir, porque el prado reúne unos frutales que son los milagros de María, y porque Berceo reúne en su poema esos milagros, el poema se convierte en el prado que contiene los frutales: “Quiero d’estos fructales tan plenos de dulzores / fer unos poccus viessos, amigos e sennores” (44cd); frutales que aparecen en la Introducción como hemos visto, pero que aparecen además en el cuerpo del poema, en la parte en la que se narran los milagros. Dice Berceo al pasar del milagro quinto al sexto: “Aún más adelante qeremos

aguijar . . . / ca éstos son los árboles do devemos folgar” (141ac).¹² Se nos recuerda así, en el texto—lejos ya de la Introducción—la alegoría. Y a través de la alegoría y de su recuerdo se transparenta la composición del libro: sucesión de árboles-milagros que, uniéndose en el prado de la Virgen, desarrollan de manera episódica y continuada la materia del poema. Y puesto que los milagros que se narran son, como, las horas del día, veinticuatro, indica mediante su número, Berceo, la intercesión constante de la Virgen: la sombra (oraciones de Nuestra Señora) que emana de los frutales (que emana de los milagros) cubre día y noche a los que bajo ella se cobijan. La composición numérica expresa, por lo tanto, lo mismo que con su alegoría y sus palabras el autor había expresado anteriormente: “La sombra de los árboles, buena, dulz e sanía . . . / sí son las oraciones que faz Santa María, / que por los peccadores ruega noche e día” (23acd).¹³

María salvadora además: porque, como dijimos antes, es la que hace posible, de acuerdo con la alegoría, la jornada; de acuerdo con la alegoría y de acuerdo también con los milagros que tras la alegoría se refieren, porque muestran éstos al hombre como peregrino, andando fácil o dificultosamente el camino del mundo, y llegando, por fin, como se nos dice en el milagro XXII, al explicar la muerte en el mar de unos romeros, gracias a la ayuda de Dios y a la ayuda de la Virgen a la meta deseada: “Grado al Padre Sancto e a Sancta María, / ya vestides la palma de vuestra romería” (603ab).

Queda clara, pues, literal y alegóricamente, la función corredentora de la Virgen; función que, como pared maestra, sostendrá el poema a lo largo de sus episodios, y revelará su sentido con su reaparición continuada. De ahí el que esa función se subraye hasta el punto de hacer que la misma Nuestra Señora la presente como el oficio que la define y que la explica: “Quiero yo ir mi vía, salvar algún cuitado, / esso es mi delicio, mi officio usado” (485ab). Es decir, por definición—y como atestigua cada uno de los milagros del poema—es María la salvadora de los hombres. Eso explica la utilización de los dos motivos que antes señalamos: el del poder y el de la piedad de Nuestra Señora; es que la piedad y el poder precisamente son los pilares sobre los cuales la función salvadora de María se sostiene. Poder y piedad que, emparejados (“Sennora natural, piadosa vezina,” 33c),¹⁴ determinan en la tercera parte de la Introducción todos los otros atributos de Nuestra Señora; poder y piedad que luego, a lo largo del poema, utilizando la imagen de reina, la de gloriosa y la de madre, dibujan a la Virgen: bien haciendo de cada milagro un testimonio de sus dos características, bien atribuyéndole esas dos características de una manera directa y reiterada. Veamos tan sólo unos ejemplos: “Rendieron a Dios gracias de buena boluntat, / a la sancta Reína, madre de piadat” (98ab); “Rendieron todos gracias a la Madre gloriosa, / qe sobre sos vassallos se siempre piadosa” (302ab); “Madre tan piadosa siempre sea

laudada, / siempre sea bendicha e siempre adorada” (316ab); “Bien devemos creer qe la Madre Gloriosa . . . / no lo olvidarié, como es piadosa” (351ac); “Entendredes en ello como es la Gloriosa . . . / nunca trovó omne madre tan piadosa” (432ad); “Reína coronada, templo de castidat, / [fuent] de misericordia, torre de salvedat” (526ab); “La merced e la gracia qe me dennesti fer / no lo savría, Madre, yo a ti agradecer” (545ab); “Reína poderosa de los fechos onrrados, / qe siempre te travajas en salvar los errados” (829ab).

La sombra de los frutales, pues, llena enteramente el libro de Berceo; y, al ser la sombra de esos árboles las oraciones con que de continuo salva a los pecadores María, el libro de Berceo se llena enteramente de una atmósfera salvífica:

Amigos, atal Madre aguardarla devemos,
si a ella sirviéremos nuestra pro buscaremos;
onrremos los cuerpos, las almas salvaremos,
por pocco de servicio grand gualardón prendremos (74).

Transcendentalizan entonces todo lo que tocan—enlazándose y entretrejiéndose—las dos alegorías: transcendentalizan el poema y al autor que lo compone, transcendentalizan al lector que lo lee o al oyente lo escucha. Es decir, el poema se transcendentaliza porque se transcendentaliza su propósito, pues yendo éste más allá del entretenimiento y de la lección didáctica, más allá incluso de la moralización—o de la propaganda, si se comparte la opinión de Dutton—, se dirige ahora a salvar a los oyentes y lectores: “El precioso miraclo non cadió en obliido, / fue luego bien dictado, en escrito metido . . . / Algún malo por ello fo a bien combertido” (328abd). De esa manera, los oyentes y lectores pasan a ser bienaventurados y elegidos. Se transcendentaliza el autor también, evidentemente, ya que, de mero juglar de Nuestra Señora, pasa a cooperar con ella en la salvación del hombre (“Amigos, si quisiéssedes vuestras almas salvar, / si vós el mi consejo quisiéredes tomar . . .” 863ab).

Una trinidad nueva y diferente ilumina, pues, desde muy variados puntos del poema, la Introducción de los *Milagros*: Cristo, por supuesto, el Redentor, el salvador de todos, el que dio con su muerte vida al mundo (el “vero Salvador, / qe por salvar el mundo sufrió muert e dolor,” 487bc); María, madre de Cristo y con Cristo redentora, salvadora de los lectores de este libro a través de la dulce sombra de sus árboles (“Los qe por Eva fuemos en perdición caídos / por ella recombramos los solares perdidos,” 621ab); Berceo, salvador con Cristo y con María, salvando a sus lectores con sus versos, arrastrándoles con el canto de su voz a la sombra salvífica del prado (“A la Virgo gloriosa todos gracias rendamos, / de qui tantos miraclos leemos e provamos . . . / e nos guíe fer cosas por ond salvos seamos,” 582abd). No acaban aquí todavía las maravillas y

las ramificaciones. Berceo asegura su salvación eterna con su libro—llegando el primero a los frutales, acogiéndose el primero a la sombra de la Virgen—; y su libro se convierte así en garantía de algo más precioso que la fama o el dinero.

Y, al final, porque pidió Berceo en el comienzo la ayuda de María, todo se magnifica de colosal manera. Afirmó el poeta que si el libro llegara a componerse sería, dadas las limitaciones del autor, un milagro de la Virgen; y, como el libro se compuso, y como anduvo Berceo su jornada de autor satisfactoriamente—otra de las muchas jornadas que en el libro se realizan con la ayuda de la Virgen—crece la gloria de María, crece la del autor y crece la del libro. Son, pues, los *Milagros* de Berceo, un milagro más de la Gloriosa,¹⁵ un milagro que unifica también a los otros veinticinco, un milagro que muestra, de acuerdo con la petición inicial y de acuerdo con el complicado tejido de relaciones que trascienden la obra, la piedad y el poder de María:

Terrélo por miráculo qe lo faz la Gloriosa
si guiarme quisiere a mí en esta cosa;
Madre, piena de gracia, reina poderosa,
tú me guía en ello, ca eres piadosa (46).

Joaquín Gimeno Casalduero
University of California, Los Angeles

NOTAS

1. La Introducción de Berceo se ha estudiado innumerables veces; es por eso imposible hablar de ella sin repetir algo anteriormente dicho. Yo también, por lo tanto, repetiré a menudo lo que otros repitieron o afirmaron. No podré hacer, dada la extensión de este artículo, un estudio de su crítica; procuraré, sin embargo, señalar mis coincidencias, menos en aquellos casos en que resulte innecesario. Espero, naturalmente, contribuir también con algo nuevo: por eso me he fijado en el camino—por lo general ocultado por el prado—y en la que llamo segunda alegoría. Sea como sea, este articulo, producto de un seminario y de varios cursos anteriores, lo presento aquí como homenaje a los muchos estudiantes que han trabajado conmigo a lo largo de los años.

2. Ya Jesús Montoya dividió la Introducción en tres partes de quince estrofas cada una (“Prólogo” 180; “Libro” 71). No faltan otras divisiones: Orduna la divide en cuatro partes (448), Ackerman, en dos (17 y 26).

3. Se ha señalado frecuentemente que esta parte—que cambia su número de estrofas de acuerdo con los críticos—se dedica a enumerar los nombres de María.

4. Sigo la edición de Claudio García Turza. Indicaré tras la cita, entre paréntesis, el número de la estrofa y los versos.

5. Estrs. 2, 3, 5, 6, 7, 12, 14, 15.

6. Se ha hablado mucho del “descargué mi ropiella” (estr. 6c): para Agustín del Campo (24) y para Artiles (183)—y también para nosotros—indica los preparativos que anteceden al gozar del prado; para Gerli significa “el retorno a la inocencia y a la conquista del pecado” (42); para Montoya representa una de “las fórmulas místicas de mayor tradición literaria” (“Libro” 66).

7. La estrofa 12 para Gerli "evoca sutilmente la idea de la muerte y de la resurrección" (42).
8. Se señala por lo regular lo deleitoso del prado y el hecho de que de él goce Berceo, pero, que yo sepa, no se ha señalado lo que esto tiene de sorprendente en relación con la vieja alegoría.
9. Teniendo en cuenta la extensión de la cita hemos preferido, en vez de dar el latín, traducirla al castellano.
10. Relacionamos con San Agustín las palabras de la estrofa 16; si embargo, pueden relacionarse también—como hace Jesús Montoya ("Libro" 67-68)—con las de otros autores anteriores a Berceo.
11. La unidad de la obra, que en realidad todos los críticos aceptan hoy día, se ha relacionado últimamente con la Introducción: Burke (29-38), Gerli (35-48), Montoya ("Libro" 24-26).
12. Dutton (43) relacionó esta estrofa con la alegoría de la Introducción, Montoya ("Libro" 26) la utilizó para hablar de la unidad del poema.
13. Me inclino a pensar en dos versiones: la primera de veinticuatro milagros se caracteriza por una composición numérica; la segunda, de veinticinco, por una composición significativa cuya estructura glorifica a España. Me parece que Carmelo Gariano cree también en esas dos versiones; coincido, además, con lo que dice en relación con la segunda: "Es posible, pues, que se trate [el milagro veinticinco] de una adición posterior del mismo Berceo, quien, al enterarse de un milagro tan reciente en tierras de Castilla, decidió acabar su colección con una leyenda de asunto hispánico de la misma manera que conscientemente había comenzado" (173). En relación con el comienzo del primer milagro véase lo que dice Joseph Snow (5).
14. Sobre este verso, y sobre su significado en relación con el sentido del poema, véanse las tres obras de Montoya que citamos ("Alegorismo" 176-78; "Prólogo" 184; "Libro" 69-70).
15. Orduna se apoya en esta idea para dar sentido a la Introducción y al poema (453).

OBRAS CITADAS

- Ackerman, Jane E. "The Theme of Mary's Power in the *Milagros de Nuestra Señora*." *Journal of Hispanic Philology* 8 (1983): 17-31.
- Agustín, San. *De Doctrina Christiana*. En *Obras de San Agustín, XV*. Ed. Balbino Martín. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1957. 54-349.
- Agustín, San. *De Trinitate*. En *Obras de San Agustín, V*. Ed. Luis Arias. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1968.
- Artiles, Joaquín. *Los recursos literarios de Berceo*. Madrid: Gredos, 1964.
- Biblia Vulgata. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1959.
- Burke, James. "The Ideal of Perfection: The Image of the Garden-Monastery in Gonzalo de Berceo's *Milagros de Nuestra Señora*." En *Medieval, Renaissance and Folklore Studies in Honor of John Esten Keller*. Ed. Joseph R. Jones. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 1980. 29-38.
- Campo, Agustín del. "La técnica alegórica en la Introducción a los *Milagros de Nuestra Señora*." *Revista de Filología Española* 28 (1944): 15-57.
- Dutton, Brian, ed. *Obras completas, II, Los «Milagros de Nuestra Señora»*. De Gonzalo de Berceo. 2ª ed. London: Tamesis, 1980.
- Gariano, Carmelo. *Análisis estilístico de los «Milagros de Nuestra Señora» de Berceo*. 2ª ed. Madrid: Gredos, 1971.
- Gerli, Michael, ed. *Milagros de Nuestra Señora*. De Gonzalo de Berceo. Madrid: Cátedra, 1985.
- Gonzalo de Berceo, *Los Milagros de Nuestra Señora*, ed. Claudio García Turza, Logroño: Colegio Universitario de la Rioja, 1984.
- Isidoro, San. *Sententiarum Libri Tres*. En *Santos Padres Españoles, II, San Leandro, San Isidoro, San Fructuoso*. Ed. Julio Campos Ruiz e Ismael Roca Meliá. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1971. 226-525.

- Juan Manuel, Don, *El Conde Lucanor*, ed. José Manuel Blecua, 2ª ed. Madrid: Castalia, 1971.
- Montoya, Martínez, Jesús. "El alegorismo, premisa necesaria al vocabulario de los *Milagros de Nuestra Señora*." *Studi Mediolatini e Volgari* 30 (1984): 168-190.
- , ed. *El Libro de los «Milagros de Nuestra Señora»*. De Gonzalo de Berceo. Granada: Universidad de Granada, 1986.
- . "El prólogo de Gonzalo de Berceo al *Libro de los «Milagros de Nuestra Señora»*." *La Corónica* 13 (1985): 175-89.
- Orduna, Germán. "La Introducción a los *Milagros de Nuestra Señora*, El análisis estructural aplicado a la comprensión de la intencionalidad de un texto literario." En *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*. Nimega: Instituto Español de la Universidad de Nimega, 1967. 447-56.
- Snow, Joseph T. "Gonzalo de Berceo and the Miracle of Saint Ildefonso: Portrait of the Medieval Artist at Work." *Hispania* 65 (1982): 1-11.