

ACTAS DEL III CONGRESO
DE LA
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL
(Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)

Edición al cuidado de
María Isabel Toro Pascua

Tomo I



SALAMANCA

BIBLIOTECA ESPAÑOLA DEL SIGLO XV
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA

1994

ISBN: 84-920305-0-X (Obra completa)

ISBN: 84-920305-1-8 (Tomo I)

Depósito Legal: S. 1014-1994

Imprime: Gráficas VARONA

Rúa Mayor, 44. Teléf. 923-263388. Fax 271512
37008 Salamanca

Construcción de la alegoría en los *Milagros* de Berceo

Sofía KANTOR

Lo que presento hoy es una síntesis de un trabajo en curso sobre formas de la alegoría en la literatura medieval española. Se trata en lo fundamental del análisis de algunos textos que, fundándose en el pensamiento teórico sobre el tema, trata de comprobarlo en funcionamiento y de llegar también a algunas conclusiones en ese campo.

No es éste el lugar ni todavía el tiempo de hacer una presentación teórica. Sólo quiero hacer alguna observación necesaria para facilitar la comprensión de lo que expondré, que es un análisis basado en criterios semánticos¹.

Desde este punto de vista, la alegoría es para mí –aunque de diversas maneras– una construcción semántica compleja. Uno de los rasgos definitorios de la alegoría es la necesidad de una cierta unidad semántica. En otras palabras, el hecho de que –siendo un texto en principio abierto a la interpretación– reduzca el radio de su polisemia. Esta reducción, sin embargo, no lleva nunca a una monosemia total. Existe la posibilidad de elección entre significados diversos, a condición de que éstos se sitúen dentro de una faja semántica homogénea, es decir, dentro de una determinada isotopía. Esta posibilidad de variación semántica ocurre en el encuentro especialmente creador que se produce en el proceso de lectura alegórica, constituido por etapas múltiples de decodificación y relectura sucesivas. En cada etapa se pueden reconocer niveles de lectura diversos que se superponen. En cada nivel, algunos de los elementos del texto resultan los soportes de la significación y operan como clave interpretativa para todos los otros elementos textuales. En el pasaje de un nivel a otro se actualizan rasgos semánticos diversos en concordancia con el nuevo nivel de significado, es decir, se produce un proceso de pertinentización de distintos componentes semánticos.

Se diría que en la concepción de la alegoría medieval, con sus cuatro niveles interpretativos, podríamos ver una forma de reconocimiento de este fenómeno. Naturalmente, no se trata aquí de determinar un número fijo de niveles –que eventualmente podrían no ser más de dos, uno literal y otro alegórico– ni un mismo número para toda la extensión de un texto: en el nuestro, el número no es el mismo en las dos partes estudiadas.

¹ Mi exposición en este sentido coincide en gran medida con la de Umberto Eco, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino: Einaudi, 1984, págs. 192–254.

* * *

En la estructura de la Introducción a los *Milagros* se pueden reconocer dos partes:

- 1) Descripción de un prado bajo la forma de *locus amoenus* (2–15)
- 2) Explicación de su significado alegórico (16–41), que contiene la lista de nombres de María (32–41) en forma de letanía.

(No he tenido en cuenta la primera cuarteta ni las últimas (42–46), que pertenecen a otro plano, el de la enunciación, que no interesa en este momento).

En efecto, a una primera lectura el texto aparece como *littera* y *expositio*. Y así, como tantos textos medievales que presentan una autoalegorexis bastante directa mediante una equivalencia uno a uno, fue recibido hasta hace pocos años².

A través del análisis se hizo evidente que no sólo la descripción del prado es corteza, sino que la exposición retira únicamente una primera capa de esa corteza, la más externa.

Un análisis muy particularizado permitió llegar –a través de sucesivas reducciones semánticas– a los rasgos distintivos del *locus amoenus*, que son cuatro: ‘abundancia’, ‘perennidad’, ‘equilibrio’ y ‘deleite’. Cada uno de los elementos del topos contiene uno de estos rasgos como constituyente de su definición.

Sin embargo, hacia el fin de la primera parte, comienzan a aparecer elementos que, si bien pueden ser leídos literalmente como forma hiperbólica de describir el prado, insinúan que éste posee una naturaleza diversa. Esta tendencia llega, desde luego, a su grado sumo cuando el texto compara el prado con el jardín del paraíso. Esta comparación, junto con otros componentes textuales, apunta a la necesidad de una relectura de los rasgos del lugar ameno y de una transformación que los adecúe a otro nivel semántico, el del paraíso. Así, ‘abundancia’ se convierte en ‘inagotabilidad’, ‘perennidad’ en ‘inmarcesibilidad’, ambas nociones contienen en su significado el elemento ‘atemporalidad’; el ‘equilibrio’ en este contexto es signo de ‘perfección ultraterrena’ y el ‘deleite’ se convierte en ‘bienaventuranza’.

La descripción del prado está enmarcada por dos imágenes que, juntamente con la *expositio*, permiten internarse en el camino interpretativo comenzado.

El primer verso de la segunda cuarteta presenta la imagen del romero –que la exposición explica según I *Pedro* 2:11 como representación del género humano– imagen tradicional en los escritos cristianos. En cambio, la *expositio* deja inexplicada la cuarteta 15, en la que se contraponen el comer el fruto del paraíso a

² Sólo entonces se intentó ver en la introducción algo más que la equivalencia Virgen:Prado. Véanse trabajos como Jane E. Ackerman, «The Theme of Mary’s Power in the *Milagros de Nuestra Señora*», *Journal of Hispanic Philology*, 8 (1983), págs. 16–31 y E. Michael Gerli, «La tipología bíblica y la introducción a los *Milagros de Nuestra Señora*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 62 (1985) págs. 7–14. Ambos también señalan que su interpretación permite descubrir la relación estructural entre la introducción y los milagros narrados.

la posibilidad de comer el fruto del prado jugando, naturalmente, con el *fructus ventri tui*³. Estas dos imágenes, junto con la exposición nos revelan que se trata de una alegoría de María y son la clave de la isotopía en la que es necesario leer el texto, es decir, en la isotopía de lo sagrado. Como resultado de ello, el texto se convierte en una de las infinitas variaciones de la narración central del cristianismo: la historia de la salvación, desde la caída hasta la redención.

Se describe el paraíso, pero en la tradición cristiana existen tres imágenes paradisíacas: el jardín edénico, el *hortus conclusus* y la ciudad celestial del *Apocalipsis* 21:10 y sigs.⁴. La lectura del texto, acompañada de la exégesis patristica sobre el *Cantar de los Cantares*, muestra que se trata aquí del huerto cerrado. Y, en efecto, el prado de Berceo señala como referente al *hortus conclusus*: jardín fértil y sombreado, fuente y muro, si bien la muralla está sólo sugerida:

manavan cada canto fuentes claras corrientes
en verano bien frías, en invierno calientes. (3cd)

cada canto unido a cuatro construyen un lugar cuadrado que, junto con el círculo, son las formas tradicionales del huerto cerrado en toda la iconografía, desde la Edad Media hasta el siglo XVIII. Así lo muestra Stanley Stewart en *The Enclosed Garden*⁵, quien distingue en su libro los rasgos semánticos: ‘cierre’ que conlleva las nociones de ‘aislamiento’, ‘protección’; ‘sombra’, que produce ‘frescura’ y de ahí ‘reposo’, y ‘abolición del tiempo’. Existe una relación de causa a efecto entre éstos y ciertos rasgos que caracterizaban el nivel anterior, así: ‘abolición del tiempo’ produce ‘atemporalidad’ y la sensación de ‘reposo’ y ‘protección’ ante las cuitas y peligros del mundo exterior producen ‘bienaventuranza’. El origen de estos bienes es María, la figura divina más a menudo identificada con el *hortus* en la exégesis de los Padres de la Iglesia. El huerto como fuente de beneficio simboliza la función de la Virgen con respecto al género humano, explicitada en la *expositio*: el análisis de ésta revela que los componentes semánticos de la función de María son ‘protección’, ‘defensa’ e ‘intervención directa a través de milagros’.

* * *

³ Como señala Brian Dutton en su comentario a la Introducción en Gonzalo de Berceo, *Obras Completas*, II, *Los milagros de Nuestra Señora*, estudio y edición crítica, London: Tamesis, 1980², pág. 41, n. 9. Cito por su edición.

⁴ Véase William Alexander McClung, *The Architecture of Paradise. Survival of Eden and Jerusalem*, Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press, 1983.

⁵ Stanley Stewart, *The Enclosed Garden*, Madison: University of Wisconsin Press, 1966.

La lista de nombres de María no ha sido tratada como un elemento central de la construcción de la alegoría. A mi modo de ver constituye una clave fundamental para su decodificación.

Todos los nombres que se le atribuyen vuelven una y otra vez, tanto en el culto a la Virgen, como en la literatura que está ligada a él, como en la *Patrología*. Su interpretación se encuentra explícita en los Padres de la Iglesia. Según el nombre, encontramos explicaciones de tipo figural o etimológico. Y toda vez que Berceo amplifica el sentido de un nombre, su comentario se asemeja y muchas veces es idéntico al que se encuentra en la *Patrología*. El corpus patrológico es parte inseparable del intertexto⁶ mariano que constituye el trasfondo de la introducción y quizá «los nomnes que li da el ditado» (31c) sea una referencia a los escritos patrísticos.

En una primera etapa, a partir de varios ejemplos de exégesis de cada uno de los nombres, fue posible llegar a determinar un contenido semántico central en el que se localiza cada una de las interpretaciones.

En las interpretaciones patrológicas se pueden reconocer dos grupos:

- 1) Nombres que se refieren a María como madre de Cristo.
- 2) Nombres que representan su relación con la humanidad.

En el primer grupo los rasgos principales son dos: 'virginidad' y 'fecundidad', rasgos que pueden aparecer como secundarios en los nombres del otro grupo. Ejemplo típico es *porta clausa* que significa, desde luego, 'virginidad'. La exégesis se refiere a la *porta ezechielis* (Ezequiel 44:1), la puerta del Templo reservada sólo a Dios.

El análisis del segundo grupo permite llegar, a través de reducciones semánticas, a tres rasgos, en torno a los cuales se pueden clasificar todos esos nombres: 'redención', 'gracia' y 'salvación'. Por ejemplo, punto de partida para las explicaciones de *oliva* es el *Eclesiástico* 24:11, las interpretaciones se centran en la 'gracia' que mana de la Virgen como el aceite de la oliva.

* * *

Terminada la clasificación de todos los nombres según estos significados alegóricos, quedaron algunos que no se puede incluir en uno de esos grupos sin alterar su significación. Un análisis de sus componentes prueba que su significado esencial es 'mediación'. Ejemplo típico es *regina coelorum*, que muestra el lugar intermedio de María en la jerarquía celeste: sobre los santos y ángeles, ella sola después del Hijo.

⁶ Uso aquí intertexto en un sentido amplio: textos que forman parte del conocimiento enciclopédico-cultural y constituyen el trasfondo y el referente de toda obra dedicada a la Virgen. Para una definición precisa de las diferentes formas de transtextualidad, véase Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris: Seuil, 1982.

Estos nombres conducen a la interpretación por excelencia del papel de María, pues se sabe que ella es una de las instancias mediadoras de la teología cristiana. Este reconocimiento exige una relectura de todos los nombres para aislar el rasgo 'mediación' que, efectivamente, se encuentra en todos ellos:

–Todos los nombres que se refieren a María como madre de Jesús poseen el componente 'mediación física': el cuerpo de la Virgen y sus partes aparecen como intermediarios entre la divinidad y el género humano mediante rasgos como 'movimiento a través' o 'continente' o 'producción de flor o fruto'.

–También en el segundo grupo es claro que 'redención', 'gracia' y 'salvación' vienen al mundo por intermedio de María en la figura de Cristo. Las analogías se basan en rasgos como: 'origen de un líquido o sustancia curativa o alimenticia', 'instrumento', 'guía', 'pasaje', etc.

* * *

El análisis de los nombres de la Virgen condujo del nivel de significado dado por los Padres de la Iglesia a otro en el que el significado único es 'mediación'. Éste a veces está explícito en el texto patrológico, a veces, como vimos, se hace necesaria una operación semántica complementaria para llegar a él.

Un nombre resulta tener esta significación, pero no directamente, sino a través de un proceso interpretativo suplementario, hecho a partir de las exégesis patristicas. Se trata de *Sion* que, caracterizado por su 'altura', permite la contemplación celeste. En él se puede identificar con evidencia elementos de «lugar sagrado».

Muchos de los nombres caracterizados en etapas anteriores reciben esta interpretación en una relectura. Hay aquí pertinentización de rasgos como 'abertura', 'pasaje', 'punto fijo', 'origen', 'principio', que son los caracteres del espacio sagrado⁷. Se puede reconocer en los nombres diversas formas de centro o eje del mundo como árboles elevados, la estrella del alba, el templo, etc.

* * *

En este lugar el análisis completa un círculo, pues, como se sabe, los diversos paraísos son lugar de encuentro con la divinidad. De esta manera se unen las dos partes de la alegoría de María:

–En la primera se describe un paraíso bajo la forma de *hortus conclusus*, que se refleja en la tradición exegética como lugar imaginario en el cual se mantiene la posibilidad de relación con la divinidad, después que se perdió el contacto edénico, inicial y directo.

⁷ Cf. Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris: Gallimard, 1965.

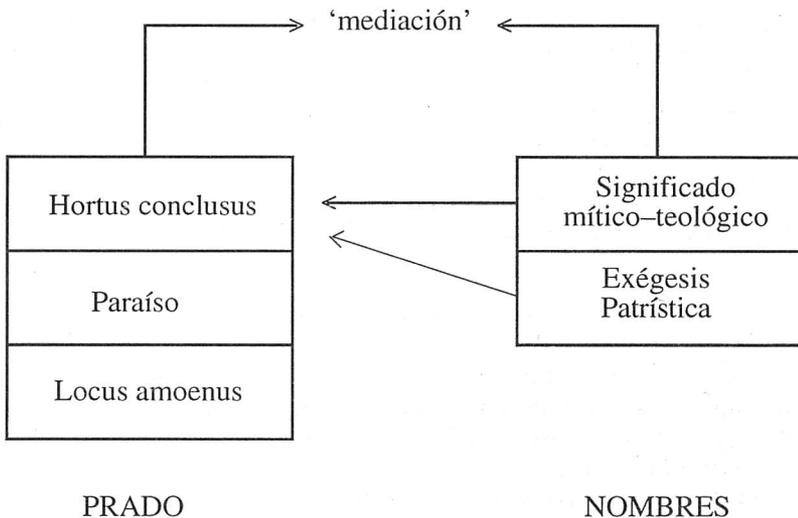
–En la segunda, los nombres de María se revelan también como símbolos de lugares mediadores que hacen posible esta comunión.

Esta es, en efecto, la «senefiance» de la alegoría: después de la caída se interrumpió el contacto prístino con Dios y éste se renueva a través de la mediación de la Virgen, a la vez parte del género humano y madre de Dios encarnado. Los distintos *Milagros* narrativizan esta función mediadora, que constituye así el eje estructural de la obra⁸.

* * *

Pienso que este análisis ha mostrado lo que entiendo por construcción semántica hecha de niveles múltiples. También aparece claro que la alegoría establece aquí una isotopía que se cierra desde la imagen liminar del peregrino y se mueve de nivel en nivel dentro del radio semántico perteneciente a la esfera de lo sagrado. Al final de este recorrido surge, a través de una superposición de relaciones analógicas, un significado total y unitario del texto.

El esquema representa gráficamente esta combinación de niveles superpuestos y paralelos:



⁸ Parte del trabajo que dedico a Berceo tratará de los modelos narrativos organizados en torno a esta función.

Un texto patológico, la exégesis de *palma*, servirá para ejemplificar de manera sucita el análisis realizado⁹:

Statura tua assimilata est palmae, [cant. 7:7]

[...] processio vitae ejus [Virginis] assimilatur palmae. Ipsa enim processit de radice horrida, id est de peccatrice Synagoga tanquam de spina rosa. Asperum habuit corticem, quia quantum ad saecularem honorem fuit firma, quantum ad divitias temporales, pauperula; sed firmitatem habuit roboris per constantiam mentis. Erecta fuit in stipite, quia ad coelum suspensa animi intentione.

Pulchra in culmine, in virginitatis et humilitatis celsitudine, delectabilis in flore, quia sine conspiscencia concepit florem campi, et lilium convalium. Dulcis in fructificatione, quia sine poena peperit mundi Redemptorem. [...] Et sicut descendi in te palmam, ita ascendam in palmam, id est crucem. Loquitur ergo ad sponsam de passione sua, et revelat ei consilium suum quod ab aeternis temporibus erat apud Patrem dispositum, quod Virgini celare noluit. Et hoc quod ait: [...] *Ascendam in palmam*, id est in crucem. Palmam dicit, quia signum triumphale est contra omnem potestatem inimici. *Et apprehendam fructum ejus* [Cant. 7:8]. Fructus palmae illius totus mundus dignoscitur esse per crucem redemptus.

Alain de Lille da una muestra típica de las equivalencias elemento a elemento, que tanto abundan en la alegoresis medieval. Tomaremos en cuenta los que son relevantes:

–La ‘virginidad’ es un constituyente semántico obligatorio que aparece explícito en la mayoría de las interpretaciones, sea como rasgo central, sea como secundario como en este caso.

–También lo es ‘floreCIMIENTO’ que conlleva el rasgo ‘fecundidad’ propio del primer grupo.

–El nacimiento de Cristo (*flos campi, lilium convalium*) trae el fruto de la ‘redención’, elemento semántico central de esta alegoresis, que condujo a colocar el nombre en el segundo grupo.

–El ‘floreCIMIENTO’ es una de las formas de realización de lo que llamé ‘mediación física’.

–El texto ofrece otras: la Virgen mediadora entre las dos religiones. Esto dado por la alusión a la *Virga Jesse*, el árbol genealógico de María con sus raíces en el pueblo judío.

–Y, finalmente, esa palmera con su tronco tendido en movimiento ascendente es, evidentemente, un árbol sagrado. Esto se da aquí de manera patente a través de su metamorfosis en Cruz. Es un lugar de tránsito entre la tierra y el cielo que, al permitir el doble pasaje, descenso y ascenso, abre la posibilidad de redención, es decir, de reanudación del contacto perdido con la caída.

* * *

⁹ PL 210: Alanus de Insulis, «Elucidatio in *Cantica*», 100–101.

Como apéndice presento la lista de nombres clasificada según el rasgo distintivo que los reúne, a partir de la interpretación patrística.

MARIA – CRISTO

‘Virginidad’

Porta clausa	Templum domini
Fons signatus	Thronus Salomonis
Vellus Gedeonis	Virga Aaron (+ ‘fecundidad’)
Uva	

MARIA – GÉNERO HUMANO

‘Redención’

Fons Vitae
Medicina
Amygdala
Palma
Virga Moysi

‘Gracia’

Malum granatum
Balsamum
Oliva
Vitis

‘Salvación’

Salus
Stella maris
Portus
Porta coeli
Cibus

‘Mediación’

Regina coelorum
[Señora]¹⁰;
[Vecina]
[Honda de David]
Columba
Stella Matutina
Cedrus
Sion

¹⁰ Los nombres entre corchetes indican que no he podido encontrarlos en la *Patrología* –lo que implica que no están– El significado ‘mediación’ es deducible: *señora* y *vezina* (33c) constituyen una unidad: la Virgen en tanto que reina de los cielos es *señora*, en tanto que parte del género humano es *vezina*. La *honda de David* es el instrumento con que David (Cristo) vence a Goliat (Demonio), según una conocida interpretación tipológica, que se puede encontrar, por ejemplo, en Rabano Mauro (*PL* 109 «Coment. in Libros IV Regum». In. Lib. I, 51–54).